

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

**El mundo vegetal en la pintura española del siglo XVII.
Aproximación a su estudio.**

Tomo I

Tesis de Licenciatura presentada por:
MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA
Codirigida por: Dr. Santiago Sebastián
López y Dr. Rafael Gil Salinas
Valencia, 1995.

A la memoria del Profesor Santiago Sebastián

Deseo expresar mi agradecimiento a todas las personas e instituciones que me han ayudado a realizar este trabajo. Ha sido un poderoso estímulo la generosa actitud del profesor Santiago Sebastián López a cuya memoria dedico esta investigación, así como la orientación esencial y el apoyo del profesor Rafael Gil Salinas.

La realización de este trabajo también ha sido posible gracias a la beca concedida por el Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert".

Agradezco la ayuda y el interés demostrado por los miembros del Departamento de Historia del Arte y del Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, de la Universitat de València, así como las facilidades prestadas por el Museo de Bellas Artes de Granada.

Agradezco a mis padres el rigor intelectual y metodológico con el que me están enseñando a trabajar y el espíritu crítico que me han contagiado. A mis hermanas y amigos, la confianza y el afecto que en todo momento me han demostrado. Con especial reconocimiento por su incansable entusiasmo y comprensión, deseo dar las gracias a Felipe Jerez Moliner con el que he compartido muchas horas de trabajo.

SUMARIO

1. Introducción	1
2. Fuentes	
2.1. Fuentes pictóricas estudiadas	8
2.2. Otras fuentes iconográficas	202
3. Identificación y repertorio de las plantas que aparecen en las fuentes pictóricas estudiadas	204
4. Análisis de las principales plantas que aparecen en las fuentes pictóricas estudiadas	256
1. Aciano	26. Clavel
2. Adonis vernal	27. Clavel de Indias y damasquina
3. Adormidera y amapola	28. Col
4. Aguiluña	29. Dondiego de noche
5. Ajo	30. Escorzonera
6. Albahaca	31. Espárrago
7. Alcaparra	32. Espuela de caballero
8. Alcachofa y cardo comestible	33. Girasol
9. Alhelí	34. Hierba cupido
10. Amaranto	35. Lirio de los valles
11. Anémoma	36. Matricaria
12. Aster	37. Melón
13. Azucena	38. Membrillo
14. Boj	39. Nardo
15. Borraja	40. Níspero
16. Buardia	41. Palmera
17. Caléndula	42. Pancraccio
18. Campanillas	43. Pasionaria
19. Capuchina	44. Pepino
20. Cebolla	45. Pimiento
21. Celidonia	46. Plátano
22. Chayote	47. Rosa
23. Ciclamen	48. Sandía
24. Cítricos	49. Tomate
25. Ciprés	50. Tulipán
5. Conclusiones	464
6. Referencias bibliográficas	475

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo principal analizar el impacto de la tecnología en el desarrollo económico y social de los países en desarrollo. Se explorará cómo la innovación y el progreso científico han permitido superar barreras históricas y abrir nuevas oportunidades para el crecimiento sostenible. Se abordarán temas como la digitalización, la inteligencia artificial y el comercio electrónico, destacando su papel en la creación de empleo y la mejora de la calidad de vida. Asimismo, se discutirán los desafíos asociados con la brecha digital y la necesidad de políticas públicas que fomenten la inclusión tecnológica. El estudio se basará en datos estadísticos y casos de éxito de diversas naciones, buscando proporcionar una visión clara de las tendencias actuales y futuras del mundo tecnológico.

El mundo vegetal como tema del arte y, en concreto, de la pintura, tiene una importancia que no necesita ser destacada. En consecuencia, son muy numerosos los estudios que desde diferentes planteamientos e intenciones y con diversos métodos, se han dedicado a estudiarlo en todos los países. Entre las cuestiones que pueden considerarse paralelas, se encuentra el mundo animal que, como es sabido, fue objeto de importantes investigaciones de nuestro recientemente fallecido maestro, el Profesor Santiago Sebastián. El punto de partida de la presente memoria fue, precisamente, abrir una línea de estudios dedicada a las plantas que tuviera una trayectoria semejante, aprovechando sus hallazgos y fértiles puntos de vista. Dentro de este marco general, el objetivo de este trabajo se limita a un acercamiento preliminar al tema, utilizando como fuentes una breve selección significativa de la pintura española del siglo XVII.

Se ha procurado que los artistas y cuadros seleccionados reflejen, tanto la producción de las grandes figuras del llamado "Siglo de Oro" español, como la de los pintores que se dedicaron de forma continuada a géneros específicos, como los bodegones y floreros. Por ello, junto a las obras de Juan Sánchez Cotán, Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo, se han escogido las de Juan de Arellano y Tomás Hiepes. De esta forma, se han tenido presentes los principales núcleos de la pintura española de la época: Toledo y Granada, a través de Cotán, Sevilla, en la primera mitad de siglo con Zurbarán y en la segunda, con Murillo, Madrid y Valencia. Además de la importancia de estos artistas, lo que implica la existencia de multitud de estudios y, por lo tanto, el fácil acceso a sus cuadros, se ha utilizado como criterio de selección la frecuente representación de árboles, frutos y flores en su obra.

El método utilizado para estudiar el posible simbolismo botánico en estas obras consta de tres partes fundamentales. En primer lugar, se ha pretendido realizar una correcta identificación de las plantas representadas. Esta tarea requiere un análisis basado en los diferentes caracteres de las especies de acuerdo con la taxonomía botánica. La ausencia en muchas ocasiones de algunos de estos caracteres en las representaciones pictóricas dificulta notablemente la identificación. A esto hay que añadir la libertad del artista cuando representa una especie determinada. En general, los pintores españoles del siglo XVII son bastantes fieles a la realidad pero, en algunos casos, como sucede por ejemplo con los árboles, los elementos de los que se dispone para su identificación son muy escasos. Además, son necesarios unos conocimientos específicos de historia de la botánica y un método de identificación parcialmente distinto al que utilizan los botánicos con ejemplares vivos o desecados. Por todo ello, ha sido imprescindible

el aprendizaje de los métodos utilizados en el Departamento de Historia de la Ciencia de la Universidad de Valencia, que viene desarrollando desde hace muchos años una línea de investigación dedicada a la historia de la materia médica y la botánica prelinneanas.

Los estudios llevados a cabo en dicho Departamento sobre la terminología botánica de los siglos XVI y XVII han sido asimismo imprescindibles para poder determinar el nombre con el que los españoles de la época conocían una especie concreta. Este aspecto no ha sido siempre tenido en cuenta, debido a lo cual se han cometido errores en la lectura de las fuentes literarias. La interpretación de los símbolos en la pintura española del Barroco depende, en efecto, tanto de una correcta identificación botánica como de una adecuada lectura de las fuentes literarias a partir de las cuales podemos comprobar que el artista estaba familiarizado con su significado simbólico.

La tercera parte del método utilizado es el análisis de estas fuentes, que deben ser contemporáneas o anteriores a la época que se estudia, así como directa o indirectamente accesibles a los artistas. Debe tenerse en cuenta que el Barroco heredó el simbolismo de la Edad Media y del Renacimiento y renovó también muchas historias de la Antigüedad clásica a las que dotó de nuevas connotaciones morales.

Las fuentes principales que se han utilizado en este trabajo pueden agruparse en once epígrafes:

1. La Biblia y los textos bíblicos apócrifos que constituyen el punto de partida más importante para la comprensión iconográfica de muchas flores, frutos y árboles representados en la pintura religiosa medieval y renacentista.

2. Los escritos de los Padres de la Iglesia y de los principales exégetas medievales que tomaron la naturaleza como un libro donde todos los seres denotaban algo que podía ser interpretado.

3. La mitología clásica, especialmente los relatos en los que se explica el origen de muchos árboles y flores, a través de la transformación de algún ser humano o se utilizan como atributo especial de ciertos dioses. Desde el periodo paleocristiano, muchos de estos símbolos pasaron al cristianismo y lo que había sido atributo de los dioses paganos se convirtió en símbolos de Cristo, de la Virgen María o de los santos.

4. Los textos científicos de la Antigüedad clásica que recogen una serie de conocimientos de la cultura griega y helenística, entre los que destacan las obras de Teofrasto y Dioscórides. Los comentarios de Andrés Laguna a la obra de Dioscórides son especialmente importantes para la identificación de las plantas y

sus nombres renacentistas. Entre las obras enciclopédicas de la Antigüedad tardía sobresale la *Historia Natural*, de Plinio, que compiló muchos de los saberes de su tiempo y que fue igualmente traducida y comentada en el siglo XVI, entre otros, por el español Francisco Hernández.

5. Las recopilaciones de símbolos y los libros de emblemas. La *Iconología*, de Cesare Ripa, impresa por primera vez en Italia en 1593, fue la fuente de símbolos de mayor influencia en Europa durante los siglos XVI y XVII. Este autor basó una parte importante de su obra en los *Hyeroglyphica*, de Piero Valeriano. Como prototipo de libro de emblemas, puede citarse la obra de Andrea Alciato, publicada por primera vez en 1531 y repetidas veces reimpressa y comentada. Entre las obras de este tipo con una mayor riqueza de simbolismos botánicos se encuentran *Symbolorum et Emblematum centuria*, de Camerarius y *Mundus Symbolicus*, de Picinelli. También se han utilizado libros de emblemas españoles como los de Hernando de Soto, Covarrubias o Núñez de Cepeda o Saavedra Fajardo.

6. Las obras literarias más difundidas en el siglo XVII, principalmente la poesía española de la época que, muchas veces, utiliza las mismas imágenes que se reflejan en la pintura.

7. Los refranes y proverbios, que recogen muchos símbolos que fueron del conocimiento común y que no aparecen en otro tipo de fuentes.

8. Los manuales sobre pintura, especialmente, el *Arte de la Pintura*, de Pacheco.

9. Los libros científicos y las obras de agricultura y jardinería españoles de la época.

10. Diccionarios léxicos, como el *Tesoro de la lengua*, de Covarrubias, ya que los símbolos pueden estar relacionados con el nombre de la planta.

11. Grabados y otras obras artísticas de distintos países que pudieron ser utilizadas o influir en los pintores españoles del siglo XVII.

El objetivo no se ha limitado únicamente a los posibles significados simbólicos de las plantas representadas. En principio, se ha intentado tener en cuenta cualquier aspecto o punto de vista de interés histórico. Uno de ellos es la documentación de la difusión de las plantas en la España de la época y sus diferentes usos en jardinería, alimentación, medicina y agricultura.

Por otra parte, la identificación de las especies representadas por un pintor determinado puede utilizarse como un criterio más para establecer atribuciones y comprobar influencias de otros artistas. Evidentemente, si las flores representadas por un pintor no se cultivaban en los jardines españoles de la época, no florecen

al mismo tiempo y aparecían frecuentemente en la pintura del norte de Europa, debe pensarse en una influencia de esta pintura sobre el artista o en su difusión a través de grabados. Por el contrario, cuando un artista incluya repetidamente en sus obras especies que crecen en su entorno, puede deducirse que utilizaba modelos vivos o que realizaba su composición utilizando estudios directamente tomados del natural. La representación de una especie determinada, por ejemplo de una planta americana de la que se conoce su momento de introducción y difusión, puede utilizarse también para la datación de una obra.

El presente trabajo se ha dividido en tres partes. La primera incluye la relación de fuentes pictóricas estudiadas, ordenadas por autores y cronológicamente, así como otras fuentes iconográficas, principalmente los grabados y acuarelas de libros científicos, utilizados con el fin de facilitar la identificación de las especies analizadas en las pinturas. La segunda expone, en forma de repertorio, la identificación de las plantas que aparecen en las fuentes pictóricas estudiadas. El análisis de las principales especies que aparecen en estas fuentes es el contenido de la tercera y última parte.

2. FUENTES

2.1. FUENTES PICTÓRICAS ESTUDIADAS

Este catálogo no tiene más objetivo que ofrecer una relación de las fuentes que se han utilizado en el presente trabajo. Se ha organizado siguiendo el orden cronológico de los pintores y en cada caso, se han separado los bodegones y floreros de las obras de tema religioso, que se han ordenado por temas, agrupándose las escenas relativas a la vida de Jesús, las dedicadas a la Virgen María y a los santos y religiosos, para finalizar con las que se ocupan de otros asuntos. Dentro de cada grupo, las obras se han dispuesto por orden alfabético, con el fin de facilitar su localización en el texto.

En la descripción de cada obra, las dimensiones se dan en centímetros, y la altura siempre precede a la anchura. Las abreviaturas L (lienzo) o T (tabla) se emplean para designar el soporte de las pinturas, siempre al óleo, al menos que se indique lo contrario. Se ha indicado en cada caso las obras firmadas, las atribuidas o las que pertenecen al círculo o taller del artista y, cuando ha sido posible, la fecha de realización y su emplazamiento original.

La bibliografía de las obras que se indica de forma abreviada (autor, año), puede encontrarse completa al final del trabajo. Las referencias que aparecen en cursiva corresponden a las obras que no se han vaciado pero que se ha creído interesante citar y tener en cuenta para investigaciones posteriores.

Buena parte de las fotografías reproducidas se han obtenido de estos estudios, aunque algunas han sido facilitadas por el director de este trabajo o se han fotografiado directamente en los museos donde se conservan.

JUAN SÁNCHEZ COTÁN (1560 - 1627)

BODEGONES

1. Bodegón de aves, hortalizas y frutas

Madrid, Museo del Prado

L. 69 x 89

1602

Firmado y fechado : " Ju Sánchez Cotán f. / 1602"

Bibliografía: *ABRIL* (1935) n° 27; *ANGULO IÑÍGUEZ* (1971), p.22, lám. 2; *ANGULO IÑÍGUEZ* y *PÉREZ SÁNCHEZ* (1972), pp. 97-98, n° 206, lám. 74; *AYALA* (1991), p. 66; *BERGSTRÖM* (1970), p. 20, lám. 4; *BRYSON* (1990), p. 63, lám.19; *CAMÓN AZNAR* (1977), p. 203; *CATÁLOGO* (1972), n° 7612; *CAVESTANY* (1936-1940), pp. 150-151, n° 9, lám. XIV; *DÍAZ PADRÓN* (1981-1982), n° 60, pp. 93-94; *GUDIOL* (1977), p. 315, n° 3; *JORDAN* (1985), pp. 54-55, lám. 1; (1992), pp. 70-73, n° 4; *JORDAN* y *CHERRY* (1995), p. 31, n° 3; *LAFUENTE FERRARI* (1935) II, p. 176; (1987), p. 226; *MAYER* (1947), p. 384, lám. 297; *OROZCO DÍAZ* (1954 b), p. 27, (1993), pp. 315-316, n° 18; *PÉREZ SÁNCHEZ* (1983), p. 31, n° 3; (1992) p. 125; (1993), lám. 84, p. 75; *STIRLING* (1848) II, p. 507; *TORRES MARTÍN* (1971), p. 48.



2. Bodegón de hortalizas y frutas

Madrid, colección particular

L. 70 x 97

Hacia 1602

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 98, n° 210, lám. 73; CAMÓN AZNAR (1977), p. 204; GUDIOL (1977), pp. 314, lám. 2, ; HARRIS (1974), pp. 238-243; LAFUENTE FERRARI (1935) II, p. 174; OROZCO DÍAZ (1977); (1993), pp. 316-317, n° 19; PÉREZ SÁNCHEZ (1973), n° 87; (1976), n° 52; (1983), p. 32, n° 4; VECA (1990), p. 13; YOUNG (1976), p. 203, lám. 13.



3. Bodegón

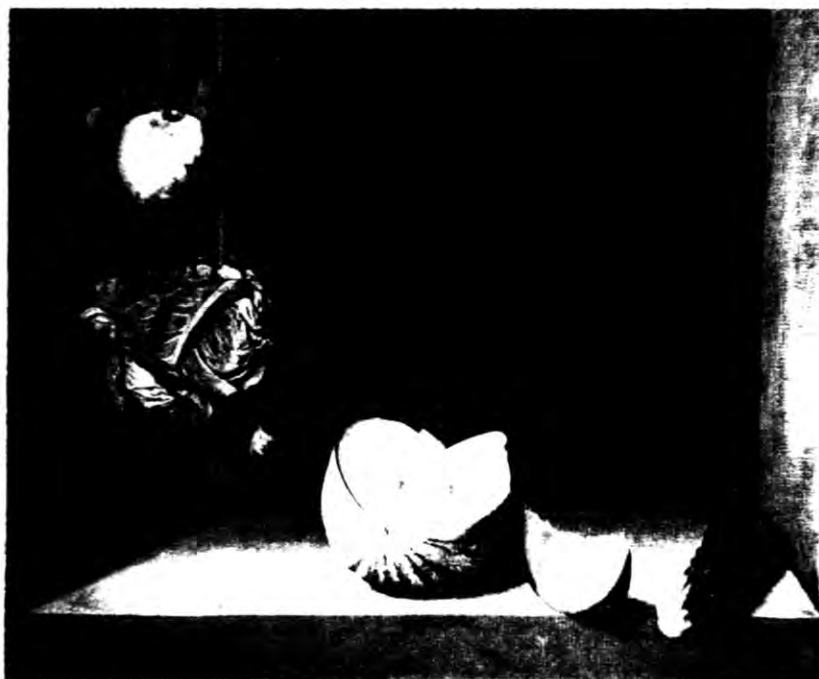
San Diego, Museum of Art

L. 69 x 85

Hacia 1602-1603

Firmado: " Ju Sánchez Cotán F."

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 99, n° 213, lám. 71; AYALA (1991), p. 67; BERGSTRÖM (1970), p. 19; BRYSON (1990), pp. 63-70, lám. 20; GAYA NUÑO (1958), n° 2609; GUDIOL (1977), p. 316, n° 4; JORDAN (1985), p. 58-60, n°3; (1990), pp. 96-99, lám. 20; (1992), pp. 58-61, n° 1; JORDAN y CHERRY (1995), pp. 27-28, n° 1; OROZCO DÍAZ (1952), p. 18; (1993), pp. 213-214, 317, n° 20; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), pp. 28, 34, n° 6; (1992) p. 127; SCHNEIDER (1992), p. 124; SECKEL (1946), p. 296; SORIA (1945), pp. 225-230; (1959), p. 221; STERLING (1959), pp. 67-68, lám. 61.



4. Bodegón del cardo

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 63 x 85

Posterior a 1603

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), pp. 60-61 n° 205, lám. 70; AYALA (1991), p. 67, lám. 51; BERGSTRÖM (1970), p. 21, lám. 5; (1977), p. 142; CAMÓN AZNAR (1977), pp. 203-204; CAVESTANY (1936-1940), p. 151, n° 14, lám. 11; DENNY (1972), pp. 48-58; GUDIOL (1977), p. 316, n° 6, lám. 5; GUINARD (1972), p. 178, lám. 82; JORDAN (1967), lám. 5; (1992); JORDAN y CHERRY (1995), pp. 20-21, lám. 11; LAFUENTE FERRARI (1935), p. 173, lám. 3; (1987), p. 226, lám. 136; MAYER (1947), p. 384; OROZCO DÍAZ (1946), p. 68; (1952), p. 26, lám. 27; (1953), p. 20; (1954 b), pp. 24-28; (1966), pp. 44-45; (1993), p. 191, n° 83; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), pp. 33; SORIA (1945), p. 226; TORRES MARTÍN (1971), p. 48.

5. Bodegón con cardo y francolín

Princeton, Colección Bárbara Piasecka Johnson

L. 66 x 62

Hacia 1600

Firmado

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 100, n° 219; GONZÁLEZ DE VEGA (1992), p. 63, lám. 4; JORDAN (1990), pp. 96-99; (1992), pp. 66-69; JORDAN y CHERRY (1995), p. 32, lám. 18; OROZCO DÍAZ (1993), p. 375, n° 88.

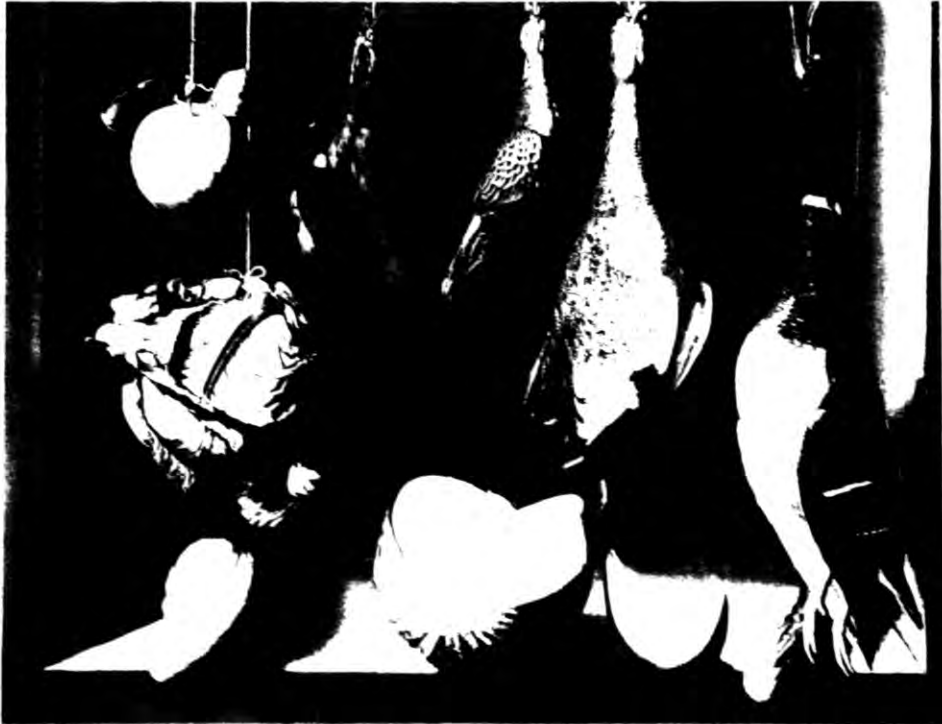
6. Bodegón con piezas de caza

Chicago, Art Institute

L. 68 x 88

Hacia 1600

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 97, nº 204, lám. 72; BERGSTRÖM (1970), pp. 20-21; GUDIOL (1977), pp. 311-318; JORDAN (1985), p. 61, lám. 4; (1990), p. 97, lám. 19; (1992), pp. 62-63, nº 2; JORDAN y CHERRY (1995), p. 30, nº 2; OROZCO DÍAZ (1993), pp. 193, 368-369, nº 90; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 29.



7. Bodegón

Sevilla, colección del Marqués de Aracena

óleo sobre lienzo

Atribución dudosa.

Bibliografía: TORRES MARTÍN (1967), n° 13; (1971), p. 57.

8. Bodegón con cenacho de cerezas y cestillo de albaricoques

Madrid, colección particular

Copia. El inventario de 1603 describía la composición como "un lienzo de un zenacho de zerezas y albaricoques".

Bibliografía: ANGULO IÑÍGEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 100, n° 217; JORDAN (1985), p. 48; (1992), pp. 42-43, 52-53; JORDAN y CHERRY (1995), p. 34, lám. 20; OROZCO DÍAZ (1993), p. 375, n° 92.

9. Bodegón con flores, frutas y verduras

Madrid, colección particular

L. 90 x 109

Bibliografía: CAVESTANY (1936-1940), n° 7, fig. XVII; LAFUENTE FERRARI (1987), p. 250; OROZCO DÍAZ (1993), p. 369, n° 91.

10. Bodegón

Madrid, colección Ceballos

L. 83 x 110

Discípulo

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), nº 211, fig. 72.



PINTURA RELIGIOSA**Temas cristológicos y marianos****11. Bautismo de Cristo**

Toledo, Iglesia de San Clemente
óleo sobre tabla con adornos de oro
Anterior a 1603

Atribuído

Bibliografía: OROZCO DÍAZ (1993), p. 305, nº 2.



12. Bautismo de Cristo

Granada, Iglesia de la Cartuja

L. 278 x 186

Hacia 1615-1617

Emplazamiento original: se encuentra en uno de los altares del coro de los legos.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 81, n° 98, fig. 27; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 253; GÓMEZ MORENO (1892), p. 346; OROZCO DÍAZ (1993), p. 129, n° 42; PALOMINO (1947), p. 845.



13. Cristo y la samaritana

Toledo, Santo Domingo el Antiguo

L. 112 x 142

Anterior a 1603

Firmado: "Iv. SÁCHEZ COTÁN"

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 51, nº 100, fig. 61;
OROZCO DÍAZ (1993), p. 315, nº 17; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 123.

14. Santa Cena

Granada, Cartuja

L. 344 x 514

Hacia 1618

Emplazamiento original: Refectorio de la Cartuja de Granada.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 81, n° 101, fig. 49; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 257; GÓMEZ MORENO (1892), p. 351; OROZCO DÍAZ (1954), p. 122; (1993), pp. 181, 215, 361, n° 81; PALOMINO (1947), p. 845.



15. Oración en el huerto

Granada, Iglesia de la Cartuja

L. 250 x 160

Hacia 1603-1605

Emplazamiento original: Pertenece a la serie de la pasión de la capilla mayor.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 70, nº 23; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 250; GALLEGO BURÍN (1961), p. 632; GÓMEZ MORENO (1892), p. 346; OROZCO DÍAZ (1993), p. 324, nº 29; PALOMINO (1947), p. 845.

16. Cristo con la Cruz a cuestas

Granada, Iglesia de la Cartuja

L. 250 x 160

Hacia 1603-1605

Emplazamiento original: Pertenece a la serie de la pasión de la capilla mayor.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 70, nº 25?; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 250; GALLEGO BURÍN (1961), p. 632; GÓMEZ MORENO (1892), p. 346; OROZCO DÍAZ (1993), p. 325, nº 31; PALOMINO (1947), p. 845.

17. Resurrección de Cristo

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 253 x 115

Emplazamiento original: Perteneció a la Cartuja y seguramente se encontraba en la Sala del Capítulo de los monjes.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 84, nº 210, lám. 53; OROZCO DÍAZ (1993), p. 205, nº 49.

18. Sagrada Familia. María como Nueva Eva

Granada, colección particular

L. 90 x 60

Hacia 1590

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 76, n° 73, lám. 62;
OROZCO DÍAZ (1952), p. 19; (1954 a), pp. 27-29; (1993), p. 306-307, n° 6.



19. Huída a Egipto

Málaga, colección particular

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1956), p. 250; ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 73, nº 61, lám. 57; OROZCO DÍAZ (1993), p. 309-310, nº 10.



20. Descanso en la huída a Egipto

Granada, Iglesia de la Cartuja

L. 278 x 186

Hacia 1615-1617

Emplazamiento original: se encuentra en uno de los altares del coro de los legos.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 74, nº 63, lám. 28; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 253; GÓMEZ MORENO (1892), p. 346; MAYER (1947), p. 395; OROZCO DÍAZ (1993), pp. 331-332, nº 43; PALOMINO (1947), p. 845.





21. Descanso en la huída a Egipto

Madrid, colección particular

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 74, nº 64, lám. 57;
CRUZ BAHAMONDE (1813) *XII*, 253; OROZCO DÍAZ (1993), p. 378.

22. Anunciación

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 290 x 210

Emplazamiento original: perteneció a la Cartuja de Granada y pudo formar parte de la serie del Capítulo de monjes.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 73, nº 57, lám. 43;
OROZCO DÍAZ (1954 *a*); (1993), p. 334, nº 47.

23. Anunciación

Granada, Catedral

L. 80 x 60

Atribución insegura

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 73, nº 58, lám. 56;

OROZCO DÍAZ (1993), pp. 335-336, nº 48.



24. Asunción de la Virgen

Granada, Museo de Bellas Artes

T. 255 x 180

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, retablo de la Asunción

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 68, nº 5; CEÁN (1800) IV, 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 256; GÓMEZ MORENO (1892), p. 352; OROZCO DÍAZ (1954 a), p. 34; (1993), p. 325, nº 31; PALOMINO (1947), p. 93 y 846.

25. Inmaculada

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 260 x 178

Emplazamiento original: procede de la Cartuja

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 71, nº 53, lám, 47; OROZCO DÍAZ (1952), p. 23; (1987), p. 23; (1993), p. 287, nº 61 a; TORMO (1914), p. 187.



26. Inmaculada

Granada, Iglesia de la Cartuja

L. 91 X 72

Emplazamiento original: se encuentra en un altar de la iglesia.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 72, n° 55, lám. 48; GALLEGO BURÍN (1961), p. 638; GÓMEZ MORENO (1892), p. 349; OROZCO DÍAZ (1993), p. 346, n° 61 d.

27. Virgen de las Angustias o Piedad

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 278 x 200

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, serie de la Pasión del claustro.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 70, n° 30, lám. 25; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 258; GÓMEZ MORENO (1892), p. 352; OROZCO DÍAZ (1993), p. 367, n° 89; PALOMINO (1947), p. 846; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 28, lám. 22.

28. Virgen del anillo

Granada, Convento de la Encarnación

L. 106 x 87

Hacia 1615-1620

Inscripción: "VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE TRONUM MEUM"

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SANCHEZ (1972), p. 75, n° 68, lám. 60;
OROZCO DÍAZ (1954 a), pp. 51-52; (1954 b), p. 20; (1993), p. 344, n° 60.



29. Virgen con el Niño

Guadix, Iglesia de Santiago

L. 126 x 95

Destruído en 1936

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 77, nº 75, lám. 60;

OROZCO DÍAZ (1937), p. 1; (1954 a), p. 46; (1993), p. 340, nº 55.



Santos**30. San Bruno**

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 156 x 66

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, retablo de la Asunción.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 68, nº 7; CEÁN (1800), IV, p. 340; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 256; GÓMEZ MORENO (1892), p. 352; OROZCO DÍAZ (1954 a), p. 34; (1993), pp. 319-320, nº 23; PALOMINO (1947), p. 60, 93 y 846.

31. San Bruno en los montes de Calabria

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 245 x 178

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, portería.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 87, nº 134, lám. 39; CEÁN (1800), IV, p. 340; OROZCO DÍAZ (1948), p. 70; (1993), pp. 358, nº 78; PALOMINO (1947), p. 846.

32. San Hugo recibiendo a San Bruno y sus discípulos

Granada, Cartuja

L. 292 x 243

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, claustro pequeño.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 70, n° 33, lám. 30; CEÁN (1800), IV, p. 338; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 258; GALLEGO BURÍN (1961), p. 626; GÓMEZ MORENO (1892), pp. 349-350; OROZCO DÍAZ (1993), pp. 348, n° 64; PALOMINO (1947), p. 845.



33. San Hugo señalando a San Bruno y sus discípulos el lugar de la Cartuja

Granada, Cartuja

L. 144 x 167

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, claustro pequeño.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 71, nº 40, lám. 36;

OROZCO DÍAZ (1993), p. 349, nº 65.



34. Construcción del primitivo templo de la Cartuja

Granada, Cartuja

L. 144 x 167

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, claustro pequeño.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 71, n° 42; OROZCO DÍAZ (1993), p. 350, n° 66.

35. Aparición de San Pedro a los discípulos de San Bruno

Granada, Cartuja

L. 144 x 167

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, claustro pequeño.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 71, n° 41, lám. 37; OROZCO DÍAZ (1993), p. 350, n° 67.

36. San Juan Bautista

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 156 x 66

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, retablo de la Asunción

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 68, n° 2; CEÁN (1800), IV, p. 338; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 258; GÓMEZ MORENO (1892), p. 352; OROZCO DÍAZ (1954 a), p. 34; (1993), pp. 321, n° 24; PALOMINO (1947), pp. 60, 93 y 846.

37. San Juan Evangelista en Patmos

Toledo, Iglesia de Santa Cruz

T. 62 x 57

Anterior a 1603

Firmado: " Ju Sánchez Cotán f."

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 91, n° 151, lám. 65; OROZCO DÍAZ (1993), p. 306, n° 4; REVUELTA (1962), p. 111, n° 692, lám. 42.

38. San José

Toledo, Iglesia de San José

Se menciona en el testamento del pintor de 1603.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 90, n° 147, lám. 66; OROZCO DÍAZ (1993), p. 378.

39. San Pedro y San Pablo

Granada, Cartuja

L. 355 x 230

Firmado en la espada de San Pablo: "IOANNES FECIT".

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, capilla de los Apóstoles

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 102, nº 229, láms. 26 y 68; AYALA (1991), p. 68, lám. 52; CEÁN (1800), IV, p. 338; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 254; GALLEGO BURÍN (1961), p. 629; GÓMEZ MORENO (1892), p. 351; OROZCO DÍAZ (1993), pp. 51, 177 y 362, nº 82; PALOMINO (1947), p. 846.



40. Martirio de cartujos

Granada, Cartuja

L. 292 x 240

Emplazamiento original: Cartuja de Granada, claustro pequeño

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 70, nº 36, lám. 34; CEÁN (1800), IV, p. 338; CRUZ BAHAMONDE (1813) XII, 258; GALLEGO BURÍN (1961), p. 626; GÓMEZ MORENO (1892), p. 349-350; OROZCO DÍAZ (1993), p. 354, nº 71; PALOMINO (1947), p. 845.

41. Desposorios místicos de Santa Catalina

Granada, Museo de Bellas Artes

L. 106 x 90

Firmado: "... Sánchez Cotán F.", de difícil lectura.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1947), p. 147, nº 48; ANGULO IÑÍGUEZ y PÉREZ SÁNCHEZ (1972), p. 85, nº 126, lám, 58; OROZCO DÍAZ (1954 a), p. 31; (1993), p. 310, nº 11.



FRANCISCO DE ZURBARÁN (1598 - 1664)

BODEGONES

1. Bodegón

Los Angeles, Norton Simon Foundation

L. 62, 2 x 109

1633

Firmado: "Franc^{co} De Zurbarán faciebt. /1633"

Bibliografía: AYALA (1991), p. 112; BERGSTRÖM (1970), pp. 39-40, lám. 22; BROWN (1990), p. 80, lám. 87; CATÁLOGO (1988), p. 438; GÁLLEGO (1991), p. 201; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 181, n° 83, láms. 85, 87 y 88; GUINARD (1972), n° 594; JORDAN y CHERRY (1995), p. 102, lám. 74; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 202-203; SECKEL (1946), pp. 283-286; SORIA (1955), n° 71; TORRES MARTÍN (1963), n° 106.



2. Bodegón

Nueva York, colección J. A. Juncá

óleo sobre lienzo

Atribuído

Bibliografía: TORRES MARTÍN (1971), p. 129



3. Bodegón de membrillos

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña

L. 35 x 40

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), p. 40; CAMÓN AZNAR (1977), p. 263, lám. 15; CATÁLOGO (1988), p. 439, n° 116; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 382, n° 545, lám. 488; GAYA NUÑO (1955), p. 90; GREGORI y FRATI (1973), n° 99; GUINARD (1972), n° 599; PEMÁN (1958), p. 208, lám. 3; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 87, n° 58; SANZ PASTOR (1964), p. 134, n° 37; TORRES MATÍN (1963), n° 111; (1971), p. 70, lám. 4.

4. Cesto de fruta

Madrid, Museo del Prado

L. 45 x 54

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), p. 41, lám. 24; CAVESTANY (1936-1940), p. 152, lám. XX; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 382, n° 546, lám. 489; GAYA NUÑO (1948), n° 94; GUINARD (1972), n° 598; SANZ PASTOR (1964), n° 27.

ESCENAS RELIGIOSAS

Temas cristológicos y marianos

5. Jesús Niño bendiciendo

Barcelona, colección particular
óleo sobre plancha de cobre 19 x 17
1624

Firmado: "Fran^{co} De Zurbarán faciebat /1624/ Llerena"

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 130, n° 2, lám. 3 y 505.

6. Niño de la espina

Sevilla, Museo de Bellas Artes

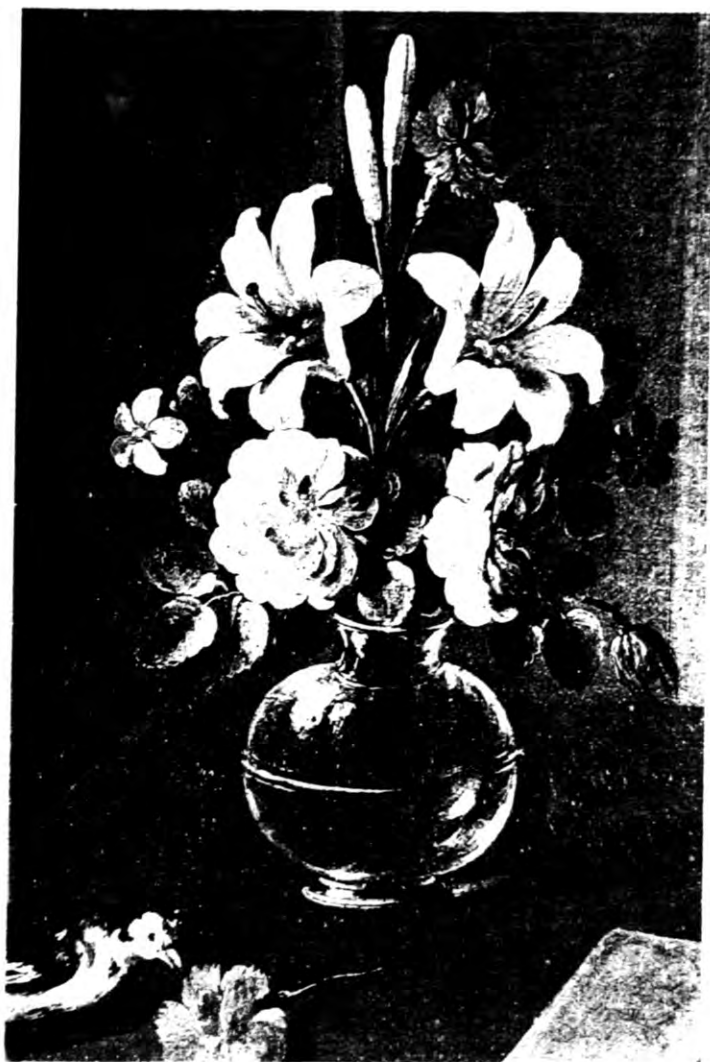
L. 128 x 85

Hacia 1625-1630

Emplazamiento original: probablemente Sevilla, Cartuja de Santa María de las Cuevas

Bibliografía: *BERNALES* (1985), n° 39; *CATÁLOGO* (1988), p. 317, n° 73; *CEÁN* (1800) VI, p. 49; *GÁLLEGO y GUDIOL* (1976), p. 167, n° 57, lám. 64; *GAYA NUÑO* (1948), n° 40; *GREGORI y FRATI* (1973), n° 64; *GUINARD* (1949), pp. 5-6; (1972), n° 61; *KEHRER* (1918), p. 63; *SANZ PASTOR* (1964), n° 24; *SERRA PICKMAN y HERNÁNDEZ DÍAZ* (1934), pp. 23-24 y 45-49; *SORIA* (1955), n° 20; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 59.





7. La cena de Emaús

México, Museo de Bellas Artes de San Carlos

L. 228 x 154

1639

Firmado: "Fran de/ Zurbarán/1639"

Emplazamiento original: México, Convento de San Agustín

Bibliografía: *ANGULO INÍGUEZ* (1935) I, pp. 54-56; (1950) I, p. 403; *CATÁLOGO* (1988), p. 393, n° 99; *GÁLLEGO y GUDIOL* (1976), p. 89, n° 169, lám. 188; *GAYA NUÑO* (1948), n° 167; (1958), n°3100; *GUINARD* (1972), n° 118; *GUINARD y FRATI* (1971), n° 308; *OBREGÓN* (1964), pp. 7-8; *PÉREZ SÁNCHEZ* (1983), p. 75; *SORIA* (1944), p. 162; (1949), p. 74; (1955), n° 176; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 129.

8. Sagrada Familia

Madrid, colección particular

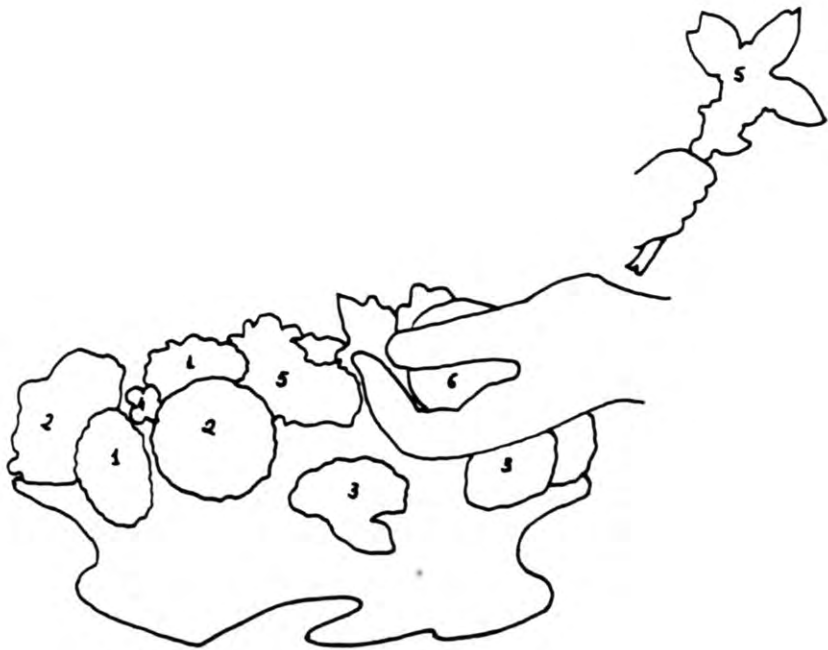
L. 136 x 128

Hacia 1625-1630

Emplazamiento original: probablemente Sevilla, Cartuja de las Cuevas

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 371, n° 90; CATURLA (1953), pp. 35 y 52, n° 10; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 166, n° 56, lám. 63; GAYA NUÑO (1948), n° 74; GUINARD (1972), p. 140, n° 53; GUINARD y FRATI (1971), n° 68; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 202; SORIA (1955), n° 12; TORRES MARTÍN (1963), n° 9.





Especies representadas:

1. Clavelón de Indias

Tagetes erecta L.

2. Rosa damascena

Rosa damascena Mill.

3. Rosa castellana

Rosa gallica L.

4. Alhelí amarillo

Cheiranthus cheiri L.

5. Azahar

Citrus aurantium L.

6. Manzana

Pyrus malus L.

9. El hogar de Nazareth

Cleveland, Museum of Art

L. 165 x 230

Hacia 1630

Bibliografía: AYALA (1991), p. 111; CATÁLOGO (1988), pp. 37, 45, 50 y 377; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 276, n° 247, lám. 257 y 259; GUNARD (1972), n° 67; TORRES MARTÍN (1963), n° 154 a.

10. Regreso de la Sagrada Familia a Jerusalén

Sarasota, The John and Mable Ringling Museum

L. 83 x 113

Hacia 1614-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 316, n° 323, lám. 131; GUINARD (1972), n° 46.

11. Virgen Niña

Barcelona, Sala Parés

L. 74 x 60

1626

Firmado: "Fran^{co} De Zurbarán faciebt. /1626"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), lám. 26

12. Virgen niña dormida

Jerez de la Frontera, Catedral de San Salvador (antigua colegiata)

L. 109 x 90

Hacia 1625-1630

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 369, n° 89; DÍAZ PADRÓN (1985), n° 56; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 157, n° 30, lám. 42; GAYA NUÑO (1948), n° 166; GUDIOL (1965), p. 151; GUINARD (1972), n° 27; GUINARD y FRATI (1971), n° 33; MAYER (1928), p. 181; SORIA (1955), n° 18; TORRES MARTÍN (1963), n° 16 a.

13. Virgen niña rezando

Nueva York, Metropolitan Museum

L. 117 x 94

Hacia 1630-1638

Bibliografía: BROWN (1973), p. 94; CASCALES y MUÑOZ (1931), pp. 103-104; CATÁLOGO (1988), p. 363, n° 87; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 259, n° 214, lám. 230; GAYA NUÑO (1948), n° 43; (1958), n° 3009; GUINARD (1972), n° 23; GUINARD y FRATI (1971), n° 67; KEHRER (1918), p. 64; MAYER (1928), p. 321; SORIA (1944), p. 45; (1955), n° 67; TORRES MARTÍN (1963), n° 55.





14. La familia de la Virgen

Madrid, colección Juan Abelló

L. 128 x 106

Hacia 1627-1630

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 361, n° 86; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), pp. 44-48, 55-56, 60, 245, n° 214, lám. 230; GAYA NUÑO (1948), n° 85; (1958), n°2980; GUINARD (1947), pp. 189-191; (1972), n° 22; GUINARD y FRATI (1971), n° 31; JORDAN y CHERRY (1995), p. 103, lám. 75; SECKEL (1946), pp. 279-300; SORIA (1944), p. 40; (1955), n° 11; TORRES MARTÍN (1963), n° 8.



15. Presentación de la Virgen en el templo

El Escorial, Real Monasterio

L. 125 x 105

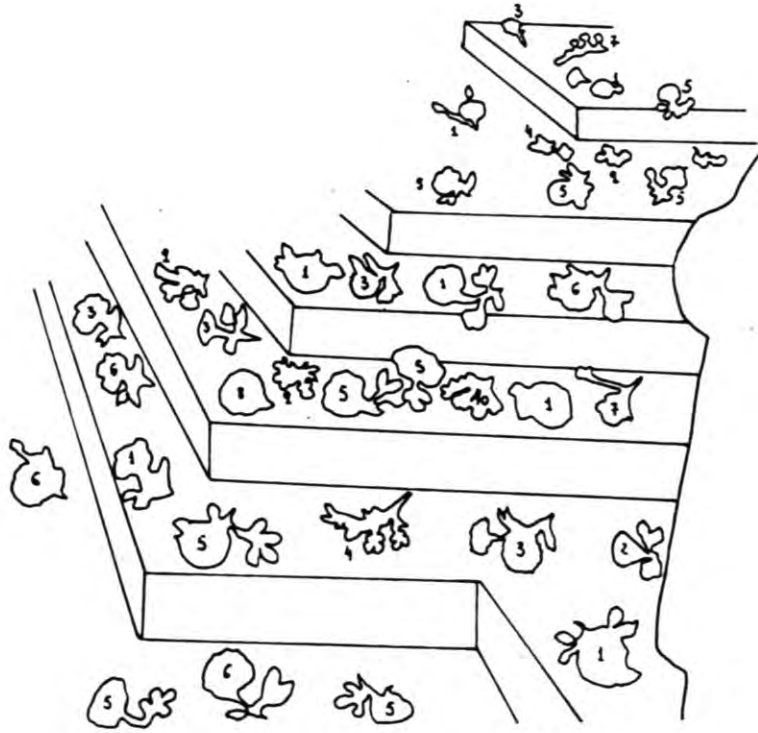
Hacia 1630

obra de taller

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de la Trinidad Calzada

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 175, nº 18; CEÁN (1800) IV, p. 50; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 152, nº 26, lám. 33; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844) II, p. 267; GUINARD (1964), p. 118; LOZOYA y PÉREZ SÁNCHEZ (1963), p. 97, lám. II; PONZ (1947), p. 799





Especies representadas:

1. Rosa blanca
Rosa x alba
2. Correhuela azul
Convolvulus siculus L.
3. Caléndula o maravilla
Calendula officinalis L.
4. Alhelí amarillo
Cheiranthus cheiri L.
5. Rosa damascena
Rosa damascena Mill.
6. Rosa
Rosa sp.
7. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
8. Clavelón de las Indias
Tagetes erecta L.
9. Verónica
Veronica officinalis L.
10. Mostaza silvestre
Sinapis arvensis L.

16. Anunciación

Grenoble, Museo de Bellas Artes

L. 267 x 185

Hacia 1637-1639

Emplazamiento original: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa.

Bibliografía: *BATICLE* (1963), n° 98; *BATICLE y MARINAS* (1981), n° 335; *BROWN* (1973), p. 116; *CASCALES Y MUÑOZ* (1931), p. 75; *CATÁLOGO* (1988), p. 263, n° 46; *CEÁN* (1800) VI, p. 51; *GÁLLEGO y GUDIOL* (1976), p. 198, n° 122, lám. 127 y 128; *GAYA NUÑO* (1948), n° 127; (1958), n° 3046; *GUINARD* (1949), pp. 16-20; (1972), n° 31; *GUINARD y FRATI* (1971), n° 253; *KEHRER* (1918), pp. 87-89; *MAYER* (1947), p. 338; *PEMÁN* (1964), p. 166; *PONZ* (1947), p. 1548; *SORIA* (1955), n° 137; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 194.

17. Anunciación

Filadelfia, Museum of Art

L. 213 x 314

Hacia 1650

Firmado: "Fran^{co} De Zurb (arán faci) ebat"

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 84; CEÁN (1800) IV, p. 52; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), pp. 372 y 380, n.º 528, lám. 467 y 482; GUINARD (1949) III, pp. 31-32; (1972), n.º 35; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 198; SORIA (1955), n.º 210; TORRES MARTÍN (1963), n.º 275.



18. Virgen de la Anunciación

Palma de Mallorca, Fundación Juan March

óleo sobre lienzo

Hacia 1658-1664

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 373, nº 530, lám. 470 y 483; *GUINARD* (1972), nº 37.

19. Virgen del Rosario con el Niño

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 181 x 102

Hacia 1641-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 343, n° 428, lám. 394; GAYA NUÑO (1948), n° 225; GUINARD (1972), n° 56; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 132, lám. 215; SORIA (1955), n° 199; TORRES MARTÍN (1963), n° 260.



20. Virgen con el Niño y San Juan

San Diego, Museum of Art

L. 137 x 104

1658

Firmado: "Fran^{co} De Zurbarán/1658"

Bibliografía: AYALA (1991), pp. 117-118, lám. 101; BROWN (1990), p. 168, lám. 232; CATÁLOGO (1988), p. 103; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 361, n° 513, lám. 450 y 515; GAYA NUÑO (1948), n° 236; GUINARD (1972), n° 50; KEHRER (1918), p. 23; SORIA (1955), n° 206; TORRES MARTÍN (1963), n° 256.

21. Virgen con el Niño y San Juan

Zurich, colección particular

L. 130 x 100

Hacia 1658-1664

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 379, n° 540, lám. 480-481; *GUINARD* (1972), n° 51; *SORIA* (1955), n° 218; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 266.





22. Virgen con el Niño dormido

Madrid, colección particular

L. 120 x 98

1659

Firmado: "Fran^{co} De Zurbarán /1659"

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1944), pp. 1-9; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 363, n° 518, lám. 456; GAYA NUÑO (1948), n° 248; GUINARD (1972), n° 48; KEHRER (1918), pp. 125-126; SORIA (1955), n° 208; TORRES MARTÍN (1963), n° 267.

23. Virgen con el Niño

La Habana, Museo Nacional de Cuba

L. 137 x 108

Hacia 1658-1664

Bibliografía: BROWN (1973), p. 49; CATÁLOGO (1988), p. 373, n° 91; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 121, n° 539, lám. 479; GAYA NUÑO (1948), n° 205; GUINARD (1972), n° 49; GREGORI y FRATI (1973), n° 368; SORIA (1944), pp. 126-131; (1955), n° 182.



24. Virgen con el Niño y San Juan

Bilbao, Museo municipal

L. 169 x 127

1662

Firmado: "Franc^{co} De Zurbarán/1662"

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1944), pp. 7-9; BROWN (1973), pp. 154-155; CATÁLOGO (1988), p. 375, n° 92; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 368, n° 525, lám. 461; GAYA NUÑO (1948), n° 256; GUINARD (1972), n° 52; GUINARD y FRATI (1971), n° 504; MADÓZ (1847) X, p. 861; MAYER (1928), p. 181; SORIA (1955), n° 223; TORRES MARTÍN (1963), n° 266.

25. Virgen de la Merced

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

L. 100 x 78

Hacia 1641-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 312, n° 318, lám. 308; GUINARD (1972), n° 446; TORRES MARTÍN (1963), n° 133.

26. Virgen de la Merced y dos mercedarios

Madrid, colección particular

L. 166 x 120

Hacia 1636-1658

Bibliografía: CEÁN (1800) VI, p. 49; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 314, n° 320, lám. 310; GUINARD (1947), p. 184-185; (1972), n° 444; SORIA (1955), n° 122.

27. Virgen de la Misericordia o de las Cuevas.

Sevilla, Museo de Bellas Artes

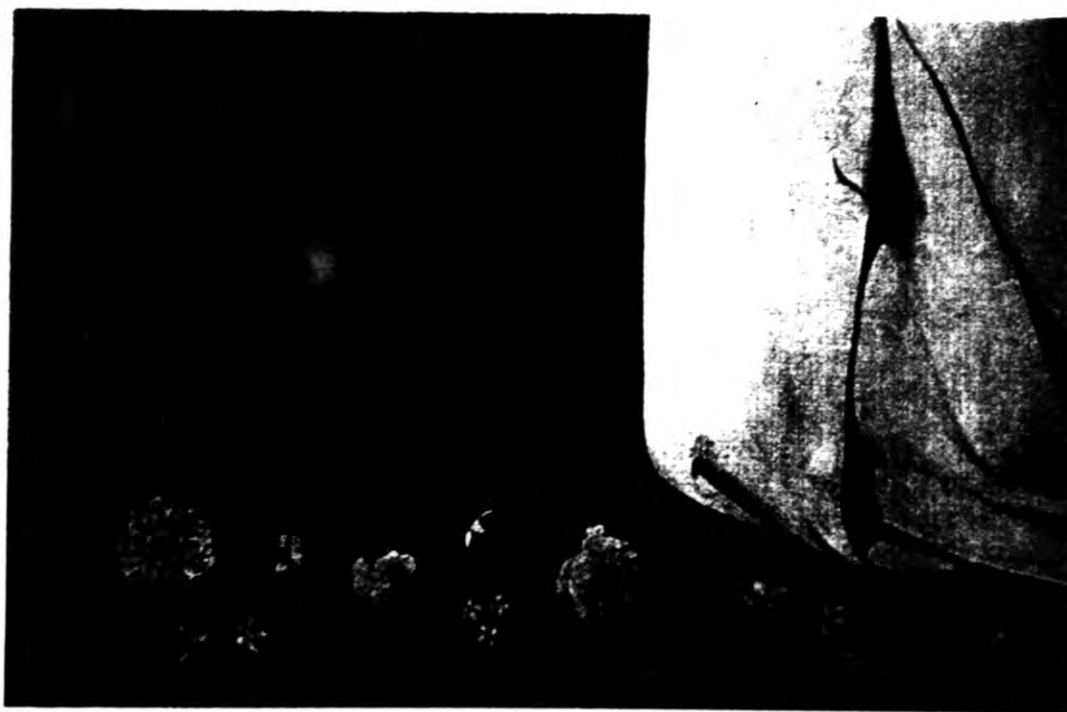
L. 267 x 225

Hacia 1641-1658

Emplazamiento original: Sevilla, Cartuja de Santa María de las Cuevas

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1971), pp. 120-125; BROWN (1973), pp. 60-62; CASCALES Y MUÑOZ (1931), p. 104; CATÁLOGO (1988), p. 310, n° 71; CATURLA (1964), p. 19; CEÁN (1800) VI, p. 51; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 299, n° 298, lám. 289 y 290; GAYA NUÑO (1948), n° 86; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844) II, p. 253; GUINARD (1949), pp. 1-6; (1972), n° 473; GUINARD y FRATI (1971), n° 118; KEHRER (1918), pp. 66-71; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 200; PONZ (1947), p. 740; SERRA PICKMAN y HERNÁNDEZ DÍAZ (1934), pp. 19-20; SORIA (1955), n° 68; TORRES MARTÍN (1963), n° 94.





28. Virgen del Rosario

Poznan, Museum Narodowe

L. 325 x 190

Hacia 1637-1639

Emplazamiento original: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión.

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 271; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 210, n° 143, lám. 145; GAYA NUÑO (1948), n° 147; GUINARD (1972), n° 474; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 197; SORIA (1955), n° 134; TORRES MARTÍN (1963), n° 134.

29. Inmaculada

Sevilla, Catedral

L. 323 x 190

Hacia 1625-1630

Emplazamiento original: Catedral de Sevilla, retablo de San Pedro.

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 171, n° 68, lám. 73; GAYA NUÑO (1948), n° 9; GUINARD (1972), n° 4; SORIA (1955), n° 88; TORRES MARTÍN (1963), n° 21.

30. Inmaculada.

Madrid, colección Plácido Arango

L. 101 x 76

Hacia 1625-1630

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 349, n° 81; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 173, n° 74, lám. 77; YOUNG (1972), p. 161.

31. Inmaculada

Madrid, Museo del Prado

L. 139 x 104

Hacia 1625-1630

Bibliografía: AYALA (1991), p. 118, lám. 102; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 172, n° 73, lám. 76; GREGORI y FRATI (1973), n° 135; GUINARD (1965), p. 211; (1972), n° 5; GUINARD y FRATI (1971), n° 135; PÉREZ SÁNCHEZ (1976), n° 65; SORIA (1955), n° 226; TORRES MARTÍN (1963), n° 226.

32. Inmaculada

Sigüenza, Museo Diocesano

L. 174 x 138

Hacia 1630

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de la Trinidad Calzada

Bibliografía: BROWN (1973), p. 24; CASCALES Y MUÑOZ (1931), pp. 92-94; CATÁLOGO (1988), p. 343, n° 79; DÍAZ PADRÓN (1985), n° 57; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 154, n° 28, lám. 38 y 40; GAYA NUÑO (1978), n° 66; GUDIOL (1965), pp. 148-151; GUINARD (1949), p. 9; (1972), n°473; GUINARD y FRATI (1971), n° 66; SANZ PASTOR (1964), pp. 98-100, n° 4.

33. Inmaculada con dos jóvenes clérigos

Barcelona, Museo de Arte de Cataluña

L. 252 x 168

1632

Firmado: "FRAN^{co} DE ZURBARÁN/FACIE 1632"

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 347, n° 80; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 180, n° 82, lám. 83, 84 y 507; GAYA NUÑO (1948), n° 71; GREGORI y FRATI (1973), n° 95; GUINARD (1972), n° 6; KEHRER (1918), p. 61; MAYER (1928), p. 171; PEMÁN (1948), pp. 170-172; SANZ PASTOR (1964), n° 33; SORIA (1944), p. 45; (1955), n° 59; TORRES MARTÍN (1963), n° 194.



34. Inmaculada

Nueva York, colección particular

L. 203 x 158

1636

Firmado: "... De Zurbarán Facie /1636"

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 193, nº 117, lám. 123 y 509.





35. Inmaculada

Madrid, Museo Cerralbo

L. 198 x 120

Hacia 1640

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), pp. 90, 350; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 310, nº 314, lám. 304; GUINARD (1949), p. 9; (1972), nº 12; SORIA (1955), nº 200; TORRES MARTÍN (1963), nº 253.

Santos**36. San Antonio Abad**

Florencia, Uffizi

L. 162 x 120

Hacia 1631-1640

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 215; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 255, nº 209, lám. 225; GUINARD (1947), pp. 177-178; (1972), nº 506; SORIA (1955), nº 173; TORRES MARTÍN (1963), nº 258.

37. San Antonio Abad

Barcelona, colección particular

L. 282 x 221

1636

Firmado y fechado : " Fran co de Zurbarán facie(bat) / 1636"

Emplazamiento original : Sevilla, Iglesia del Convento de San José de la Merced Calzada

Bibliografía: CATÁLOGO (1988) p. 215, nº 29; CEÁN (1800) IV, p. 47 y 49; GÁLLEGO (1992), p. 101; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 85, nº 119; GREGORI y FRATI (1973) nº 184; GUINARD (1947) pp. 180-182; (1972) nº 505; PÉREZ SÁNCHEZ (1992) p. 195; PONZ (1947) p. 790; SORIA (1955), nº 118.



38. San Antonio de Padua

Sao Paulo, Museo de Arte

L. 160 x 104

Hacia 1625-1630

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 161, n° 40, lám. 51; *GUINARD* (1972), n° 384; *SORIA* (1955), n° 17 a ; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 36 a.

39. San Antonio de Padua

Cádiz, colección particular

L. 73 x 47

Hacia 1625-1630

Bibliografía: *ANGULO INÍGUEZ (1944), pp. 6-7; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 160, n° 34, lám. 46; GAYA NUÑO (1948), n° 57; GUINARD (1972), n° 388; SORIA (1955), n° 7; TORRES MARTÍN (1963), n° 11.*



40. Visión de San Antonio de Padua

Wichita Falls, Midwester University

L. 108,5 x 113

Hacia 1631-1640

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 260, nº 216, lám.234.

41. San Antonio de Padua

Madrid, Museo del Prado

L. 148 x 108

Hacia 1641-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 351, nº 473, lám. 425; *GUINARD (1947), p. 201; (1972), nº 386; KEHRER (1918), p. 151; SORIA (1955), nº 202 ; TORRES MARTÍN (1963), nº 263.*

42. San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino

Madrid, Iglesia de San Francisco el Grande (depósito del Museo del Prado)

L. 291 x 165

Hacia 1658-1664

Firmado: "Fran^{co} de Zurbarán"

Emplazamiento original: Alcalá de Henares, Convento Franciscano de San Diego.

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 333, nº 76; CEÁN (1800) IV, p. 245; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 369, nº 526, lám. 464; *GARCÍA BARRIUSO (1975), p. 510, nº 47; GUINARD (1972), p. 255, nº 393; PALOMINO (1947), pp. 885 y 988; PÉREZ SÁNCHEZ (1976), nº 72; PONZ (1947), p.118*

43. San Bruno en éxtasis

Cádiz, Museo Municipal

L. 341 x 195

Hacia 1638

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 20; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 204, nº 127, lám. 135 y 136; *GAYA NUÑO (1948), nº 146; GUINARD (1972), nº 447; SORIA (1955), nº 141 ; TORRES MARTÍN (1963), nº 204.*

44. San Diego de Alcalá

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

L. 110 x 84

Hacia 1631-1640

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 281, n° 256, lám. 266; GAYA NUÑO (1948), n° 229; GUINARD (1972), n° 391; SORIA (1944), p. 169; (1955), n° 201; TORRES MARTÍN (1963), n° 262.

45. San Diego de Alcalá

Madrid, Iglesia de los Santos Justo y Pastor

L. 190 x 110

Hacia 1631-1640 (Gállego y Gudiol) 1640- 1650 (Serrera)

Obra de taller (Serrera)

Emplazamiento original: Madrid, antigua Iglesia de los Santos Justo y Pastor

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 409, n° 105; CATURLA (1953), n° 44; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 257, n° 212, lám. 227; GREGORI y FRATI (1973), n° 132; GUINARD (1972), n° 389; HERNÁNDEZ PERERA (1965), pp. 236-238; SANZ PASTOR (1964), n° 35; SORIA (1955), n° 92; TORRES MARTÍN (1963), n° 103.

46. San Diego de Alcalá

Madrid, Museo del Prado

L. 93 x 99

Hacia 1658-1664

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 411, n° 106; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 378, n° 537, lám. 477; GAYA NUÑO (1948), n° 230; GREGORI y FRATI (1973), n° 311; GUINARD (1972), n° 390; HERNÁNDEZ PERERA (1965), pp. 238-239; SORIA (1944), p. 169; (1955), n° 54; TORRES MARTÍN (1963), n° 65.



47. Santo Domingo

Sevilla, Universidad

L. 150 x 100

Hacia 1641-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 336, n° 402, lám. 378; GUINARD (1972), n° 316; KEHRER (1918), p. 151.

48. Santo Domingo en Soriano

Sevilla, Iglesia de la Magdalena

L. 190 x 230

Hacia 1626-1627

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San Pablo el Real

Bibliografía: BROWN (1973), p. 64; CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 51; CATÁLOGO (1988), pp. 115, n° 2; CATURLA (1948), p. 40; CEÁN (1800) VI, p. 50; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 130, n° 3, lám. 4 y 6; GAYA NUÑO (1948), n° 16; GUINARD (1947), pp. 196-197; (1972), n° 305; GREGORI y FRATI (1973), n° 19; LAFUENTE FERRARI (1935), p. 107; PALOMINO (1947), p. 938; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 189; SANZ PASTOR (1964), n° 5; SORIA (1944), p. 40; (1955), n° 5; TORRES MARTÍN (1963), n° 3.

49. Estigmatización de San Francisco

Madrid, colección particular

L. 250 x 200

Hacia 1631-1640

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 278, n° 249, lám. 260; GUINARD (1972), n° 332; SANZ PASTOR (1964), pp. 170-171, n° 75.

50. San Francisco arrodillado

Londres, National Gallery

L. 162 x 137

1639

Firmado: "Fran^{co} de Zurbarán/ faciebat /1639"

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 29; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 243, n° 170, p. 193; GUINARD (1972), n° 355; TAPIÉ (1990), p. 128, n° 20; TORRES MARTÍN (1963), n° 224.

51. San Francisco de Asís

Lima, Monasterio de San Camilo de Lelis

L. 184 x 103

Hacia 1641-1658

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 335, nº 390, lám. 372; *GUINARD* (1972), nº 346; *SORIA* (1955), nº 171.

52. La Porciúncula

Cádiz, Museo de Bellas Artes

L. 248 x 167

Hacia 1631-1640

Emplazamiento original: Jerez de la Frontera, coro de la Iglesia de los Padres Capuchinos (según Ponz)

Bibliografía: CEÁN (1800) VI, p. 51; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 258, nº 213, lám. 229; *GAYA NUÑO* (1948), nº 22; *GUINARD* (1949), p. 21; (1972), nº 331; *PEMÁN* (1952), pp. 37-38; *PONZ* (1780), XVII, 5, 70; *SORIA* (1955), nº 40; *TORRES MARTÍN* (1963), nº 56.

53. La Porciúncula

Nueva York, colección particular

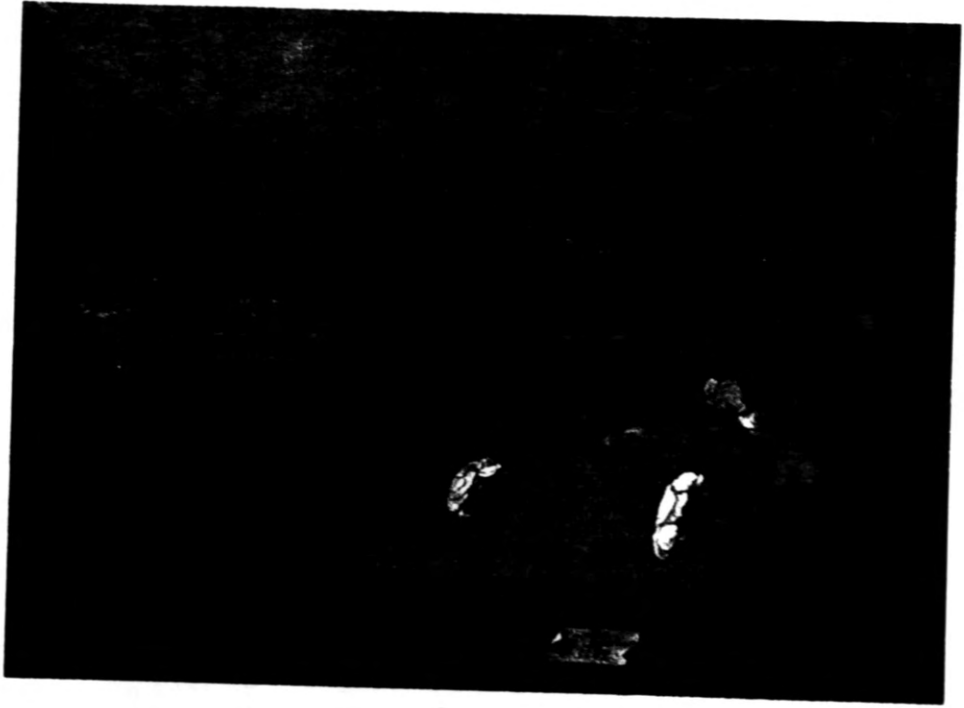
L. 198 x 155

1661

Firmado: "Fran^{co} de Zurbarán/1661"

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), pp. 366 y 389, n.º 521, lám. 459 y 516;
GUINARD (1972), n.º 333; SORIA (1955), n.º 237; TORRES MARTÍN (1963), n.º 272.





54. El Beato Henry Suso

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 209 x 154

Hacia 1636-1638

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Monasterio de Santo Domingo de Portaceli.

Bibliografía: BROWN (1973), p. 136; CASCALES y MUÑOZ (1931), pp. 50, 110-111; CATÁLOGO (1988), p. 205, n° 27; CEÁN (1800) VI, p. 50; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 288, n° 273, lám. 276 y 277; GAYA NUÑO (1948), n° 232; GESTOSO y PÉREZ (1912), n° 197; GUINARD (1947), pp. 187-189; (1972), n° 322; GUINARD y FRATI (1971), n° 316; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), p. 70, n° 152; KEHRER (1918), p. 83; MAYER (1947), p. 337; PONZ (1947), p. 798; SANZ PASTOR (1964), n° 83; SORIA (1955), n° 149; TORRES MARTÍN (1963), n° 189.



55. San Hugo en el refectorio de cartujos

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 268 x 318

Hacia 1641-1658

Emplazamiento original: Sevilla, Cartuja de Santa María de las Cuevas.

Bibliografía: BROWN (1973), p. 64; CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 83; CATÁLOGO (1988), p. 307, n° 70; CATURLA (1964), p. 19; CEÁN (1800) VI, p. 51; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 103, n° 299, lám. 291-293; GÁLLEGO (1991), p. 257, lám. 44; GAYA NUÑO (1948), n° 87; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), II, p. 253; GUINARD (1949), pp. 1-6; (1972), n° 458; GUINARD y FRATI (1971), n° 119; KEHRER (1918), pp. 66-67; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 200; (1993), p. 125, lám. 202; PONZ (1947), p. 740; SERRA PICKMAN y HERNÁNDEZ DÍAZ (1934), pp. 29-30; SORIA (1955), n° 69; TORRES MARTÍN (1963), n° 16.

56. Coronación de San José

Sevilla, Museo de Bellas Artes

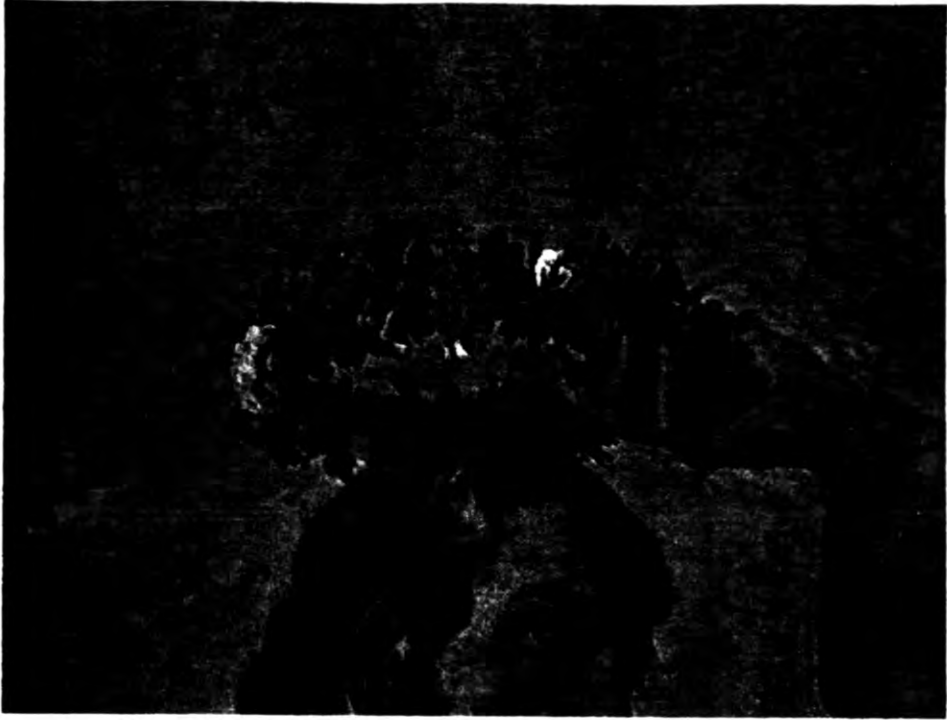
L. 248 x 166

Hacia 1631-1640

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Convento de la Merced Calzada.

Bibliografía: AYALA (1991), p. 114; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), pp. 271-272, n° 243, lám. 252-253; GAYA NUÑO (1948), n° 118; GUINARD (1972), n° 128; KEHRER (1918), p. 150; SORIA (1955), n° 120; TORRES MARTÍN (1963), n° 152.





Especies representadas:

1. Rosa damascena
Rosa damascena Mill.
2. Rosa blanca
Rosa x alba
3. Caléndula o maravilla
Calendula officinalis L.
4. Correhuela azul
Convolvulus siculus L.
5. Alhelí
Matthiola tricuspidata (L.) R. Br.
6. Alhelí amarillo
Cheiranthus cheiri L.

57. Visión de San Juan Bautista

Barcelona, colección particular

L. 119x 196

Hacia 1631-1640

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Convento Carmelita de San Alberto.

Bibliografía: CEÁN (1800) VI, p. 48; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 264, n° 227, lám. 241-242; GAYA NUÑO (1948), n° 4; GUINARD (1946), pp. 270-273; (1972), n° 132; PONZ (1780), IX, 3, 44; SORIA (1955), n° 49; TORRES MARTÍN (1963), n° 77.

58. San Juan Bautista en el desierto

Sevilla, Catedral

L. 166 x 158

Hacia 1631-1640

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 399, n° 101; CEÁN (1800) VI, p. 48; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 265, n° 232, lám. 243; GAYA NUÑO (1948), n° 120; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), II, p. 81; GUINARD (1946), pp. 258-259; (1972), n° 133; GUINARD y FRATI (1971), n° 248; SORIA (1944), p. 158-161; (1955), n° 105; TORRES MARTÍN (1963), n° 128.

59. San Lorenzo

Leningrado, Ermitage

L. 292 x 226

1636

Firmado: "Fran^{co} de Zurbarán facie. /1636"

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San José de la Merced Descalza.

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 211; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 194, n° 118, lám. 124; GAYA NUÑO (1948), n° 116; GUINARD (1972), n° 225; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 195; (1993), p. 132, lám. 211; SORIA (1955), n° 117; TORRES MARTÍN (1963), n° 148.

60. San Lorenzo

Cádiz, Museo de Bellas Artes

L. 61 x 81

Hacia 1637-1639

Emplazamiento original: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión.

Bibliografía: BROWN (1973), p. 122; CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 75; CATÁLOGO (1988), pp. 277, n° 52; CEÁN (1800) VI, p. 51; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 207, n° 133, lám. 142; GAYA NUÑO (1948), n° 130; GUINARD (1949), pp. 16-20; (1972), n° 226; GUINARD y FRATI (1971), n° 257; KEHRER (1918), p. 75; PEMÁN (1952), n° 67; (1964), n° 67; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 197; PONZ (1947), p. 1548; SORIA (1955), n° 136; TORRES MARTÍN (1963), n° 200.





61. San Luis Beltrán

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 209 x 154

Hacia 1638

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Convento de Santo Domingo de Portacoeli.

Bibliografía: *CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 81; CATÁLOGO (1988), pp. 207, nº 28; CEÁN (1800) VI, p. 50; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 290, nº 274, lám. 278; GAYANUÑO (1948), nº 233; GESTOSO y PÉREZ (1912), nº 201; GUINARD (1947), pp. 187-189; (1972), nº 323; GREGORI y FRATI (1973), nº 317; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), p. 70, nº 153; KEHRER (1918), p. 83; PONZ (1947), p. 798; SANZ PASTOR (1964), nº 89; SORIA (1955), nº 150; TORRES MARTÍN (1963), nº 190.*



62. Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans

Sevilla, Iglesia de la Magdalena

L. 190 x 230

Hacia 1626-1627

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San Pablo el Real

Bibliografía: CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 51; CATÁLOGO (1988), pp. 113, nº 1; CATURLA (1948), p. 40; CEÁN (1800) VI, p. 50; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), pp. 130, 133 y 182, nº 4, lám. 5, 7 y 86; GAYA NUÑO (1948), nº 15; GUINARD (1947), pp. 196-197; (1972), nº 304; GREGORI y FRATI (1973), nº 18; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), pp. 182-183; LAFUENTE FERRARI (1935), p. 107; PALOMINO (1947), p. 938; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 189; SANZ PASTOR (1964), nº 7; SORIA (1944), p. 40; (1955), nº 4; TORRES MARTÍN (1963), nº 2.

63. Martirio de Santiago

Madrid, Museo del Prado

L. 252 x 186

Hacia 1641-1658

Firmado: "Fran^{co} de Zurbarán"

Emplazamiento original: Llerena (Badajoz), Parroquia de Nuestra Señora de la Granada.

Bibliografía: BATICLE y MARINAS (1981), nº 362; CATÁLOGO (1988), p. 291, nº 65; CATURLA (1953), p. 38; (1964), nº 551; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 318, nº 325, lám. 315; GAYA NUÑO (1948), nº 219; GUINARD (1949), pp. 25-26; (1972), nº 188; GUINARD y FRATI (1971), nº 213; TORRES MARTÍN (1963), nº 131.

64. Monja jerónima mártir

Guadalupe, Monasterio de San Jerónimo

T. 34 x 16

Hacia 1638-1640

Emplazamiento original: Guadalupe (Cáceres), Monasterio de San Jerónimo

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 241, nº 165, lám. 186; GUINARD (1972), nº 504; SORIA (1955), nº 162; TORRES MARTÍN (1963), nº 221.

65. Santa Apolonia

París, Museo del Louvre

L. 116 x 66

Hacia 1635-1640

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Monasterio de la Merced Descalza

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 217, n° 30; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 274, n° 245, lám. 255; GAYA NUÑO (1948), n° 178; (1958), n° 3031; GUINARD (1947), pp. 178-179; (1972), n° 240; GUINARD y FRATI (1971), n° 181; KEHRER (1918), p. 148, lám. 62; MAYER (1947), p. 339; PONZ (1947), p. 790; SORIA (1948), pp. 256-257; (1955), n° 119; TORRES MARTÍN (1963), n° 142.



66. Santa Casilda

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

L. 171 x 107

Hacia 1630

Bibliografía: BROWN (1973), p. 138; CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 94; CATÁLOGO (1988), p. 422; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 347, n° 445, (como Santa Isabel); GAYA NUÑO (1948), n° 174; GUINARD (1972), n° 260; GREGORI y FRATI (1973), n° 111; KEHRER (1918), p. 107, lám. 66; PITA y BOROBIA (1992), p. 588, n° 448; SORIA (1944), pp. 130-131; (1955), pp. 23-24, n° 178; TORRES MARTÍN (1963), n° 230.

67. Santa Casilda

Barcelona, colección particular

L. 170 x 108

Hacia 1635-1640

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 98; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 279, n° 250, lám. 261; GAYA NUÑO (1948), n° 193; GUINARD (1972), n° 243; TORRES MARTÍN (1963), n° 232.

68. Santa Catalina

Bilbao, Museo de Bellas Artes

L. 125 x 100

Hacia 1635-1640

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), p. 423, n° 111; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 113, n° 450, lám. 411; GAYA NUÑO (1948), n° 165; GUINARD (1972), n° 253; GREGORI y FRATI (1973), n° 159; SORIA (1948), p. 254; (1955), pp. 23-24, n° 110; TORRES MARTÍN (1963), n° 145.

69. Entierro de Santa Catalina en el monte Sinaí

Munich, Alte Pinakotek

L. 201 x 126

Hacia 1637

Emplazamiento original: Sevilla, Iglesia del Convento de San José de la Merced Descalza.

Bibliografía: CATÁLOGO (1988), pp. 223, nº 33; CEÁN (1800) VI, p. 49; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 287, nº 268, lám. 275; GUINARD (1947), pp. 183-184; (1972), nº 248; PONZ (1947), p. 790; TORRES MARTÍN (1963), nº 242.





70. Santa Dorotea

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 173 X 103

Hacia 1640-1650

Emplazamiento original: Sevilla, Hospital de la Sangre

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 342, nº 427, lám. 393; GAYA NUÑO (1948), nº 191; GUINARD (1972), nº 255; TORRES MARTÍN (1963), nº 149.

71. Santa Isabel de Portugal

Madrid, Museo del Prado

L. 184 x 90

Hacia 1640

Bibliografía: *CASCALES y MUÑOZ (1931), p. 54; CATÁLOGO (1988), p. 421, n° 110; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 308, n° 310, lám. 301 (Identificada como Santa Casilda); GAYA NUÑO (1948), n° 172; GUINARD (1972), n° 242; GUINARD y FRATI (1971), n° 348; KEHRER (1918), p. 107; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 204; SORIA (1948), p. 256; (1955), n° 181; TORRES MARTÍN (1963), n° 231.*





72. Santa Justa

Londres, colección particular

óleo sobre tabla

Hacia 1625-1630

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 160, n° 35, lám. 47

73. Santa Lucía

Washington, National Gallery

L. 105 x 77

Hacia 1625-1630

Bibliografía: GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 164, n° 51, lám. 58; *GUINARD* (1972), n° 272; *SORIA* (1955), n° 2; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 4.

74. Batalla de Jerez

Nueva York, Museum of Art

L. 335 x 191

Hacia 1637-1639

Emplazamiento original: Jerez de la Frontera, Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa.

Bibliografía: *BATICLE y MARINAS* (1981), n° 385; *BROWN* (1973), p. 114; *CASCALES y MUÑOZ* (1931), p. 72; *CATÁLOGO* (1988), p. 273, n° 50; *CEÁN* (1800) VI, p. 51; *GÁLLEGO y GUDIOL* (1976), p. 204, n° 126, lám. 134; *GAYA NUÑO* (1948), n° 148; (1958), n° 3044; *GUINARD* (1949), pp. 16-20; (1972), n° 570; *GUINARD y FRATI* (1971), n° 251; *KEHRER* (1918), p. 71; *PEMÁN* (1964), p. 103; *PÉREZ SÁNCHEZ* (1992), p. 197; *PONZ* (1947), p. 1549; *SORIA* (1955), n° 137; *TORRES MARTÍN* (1963), n° 195.

75. David

Madrid, colección particular

óleo sobre lienzo

Hacia 1641-1658

Bibliografía: *CATÁLOGO* (1988), p. 30; *GÁLLEGO y GUDIOL* (1976), p. 355, n° 490, lám. 441

76. Fray Gonzalo de Illescas

Guadalupe, Monasterio de San Jerónimo

L. 290 x 222

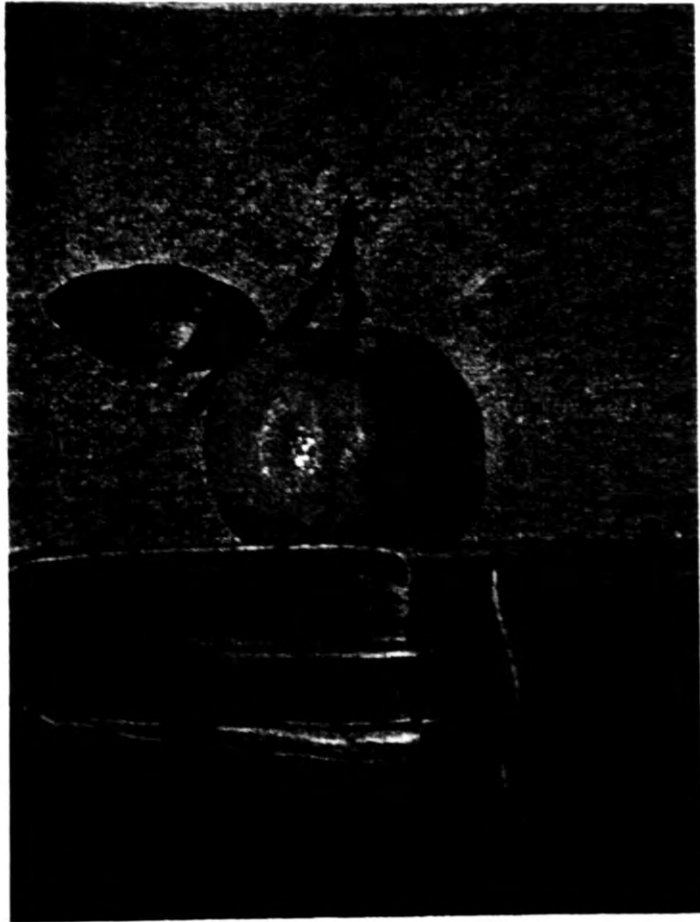
1639

Firmado y fechado: "Fran^{co} de Zurbarán f. /1639"

Emplazamiento original: Guadalupe (Cáceres), Monasterio de San Jerónimo.

Bibliografía: AYALA (1991), pp. 114-115, lám. 99; BROWN (1988), pp. 162, 171 y 176, lám. 38; (1990), lám. 152; CATÁLOGO (1988), p. 23; CEÁN (1800) VI, pp. 46, 51 y 52; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 222, n° 148, lám. 158-159; GÁLLEGO (1991), p. 202, lám. 32; GAYA NUÑO (1948), n° 157; GUINARD (1949), pp. 21-22; (1972), n° 491; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 198-199; PONZ (1947), VII, 4, 18; SORIA (1955), n° 156; TORRES MARTÍN (1963), n° 220.





PINTURA MITOLOGICA**77. Hércules vence a Gerión**

Madrid, Museo del Prado

L. 136 x 167

1634

Emplazamiento original: Madrid, Salón de Reinos del Buen Retiro

Bibliografía: BROWN y ELLIOT (1988), pp. 162-168, lám. 106; CATÁLOGO (1988), p. 243, n° 41; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 190, n° 98, lám. 106; GAYA NUÑO (1948), n° 102; GUINARD (1972), n° 561; SORIA (1955), n° 98; TORRES MARTÍN (1963), n° 117.

78. Hércules lucha con el león de Nemea

Madrid, Museo del Prado

L. 151 x 166

1634

Emplazamiento original: Madrid, Salón de Reinos del Buen Retiro

Bibliografía: BROWN y ELLIOT (1988), pp. 162-168, lám. 111; CATÁLOGO (1988), p. 237, n° 35; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 190, n° 99, lám. 107; GAYA NUÑO (1948), n° 103; GUINARD (1972), n° 562; SORIA (1955), n° 93; TORRES MARTÍN (1963), n° 118.

79. Hércules y el toro de Creta

Madrid, Museo del Prado

L. 132 x 152

1634

Emplazamiento original: Madrid, Salón de Reinos del Buen Retiro

Bibliografía: BROWN y ELLIOT (1988), pp. 162-168, lám. 109; CATÁLOGO (1988), p. 241, n° 39; GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 189, n° 101, lám. 104; GAYA NUÑO (1948), n° 105; GUINARD (1972), n° 564; SORIA (1955), n° 97; TORRES MARTÍN (1963), n° 120.





TOMAS HIEPES o YEPES (h. 1600 - 1674)

BODEGONES

1. Bodegón

Madrid, Museo del Prado

L. 102 x 157

1688

Firmado y fechado: "THOMAS IEPES FECIT 1688"

Bibliografía: BENITO DOMENECH (1989), p. 152; *CATÁLOGO* (1972), p. 904, n° 3203; PÉREZ SÁNCHEZ (1976), n° 24; (1983), p. 137, n° 116; (1985), pp. 300 y 302; (1992), p. 264; SALAS (1976), p. 351-352; (1978), pp. 10-12, lám. 15; URREA (1994), p. 18; YOUNG (1976), p. 213, lám. 29



2. Bodegón con dos fruteros

Colección particular

L. 67 x 97

1642

Firmado y fechado en el reverso: "Thomas Yepes me fecit en Val^e. 1642"

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 119, lám. 90

3. Bodegón con parra

Madrid, colección Plácido Arango

L. 110,5 x 134,6

1654

Firmado y fechado en la maceta del primer plano: "ORIGINAL DE THOMAS IEPES, EN V^a.1654"

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), pp. 121-122, n° 47.



4. Bodegón de higos

Madrid, Museo del Prado

L. 29 x 43

1649

Firmado: "HIEPES F."

Bibliografía: *Inventario del Prado. Nuevas adquisiciones*, n° 880; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 134, n° 112.

5. Bodegón de uvas

Madrid, Museo del Prado

L. 29 x 43

1649

Firmado: "HIEPES F. 1649"

Bibliografía: *Inventario del Prado. Nuevas adquisiciones*, n° 878; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 134, n° 113.

6. Bodegón con escritorio y floreros

Valencia, colección particular

L. 157 x 113

Hacia 1650-1660

Bibliografía: CAVESTANY (1943), p. 380; JORDAN y CHERRY (1995), pp. 119-120; PÉREZ SÁNCHEZ (1987), p. 151, lám. 155; (1993), pp. 85-86, lám. 122.

7. Bodegón con escritorio, frutas y flores

Madrid, colección particular

L. 77 x 115

Obra de taller

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 127, lám. 101.



8. Bodegón de frutas y alcachofas

Nueva York, colección particular

L. 67 x 112

Hacia 1650-1675

Obra de taller

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 125, lám. 99; TORRES MARTÍN (1971), p. 65, lo atribuye a Sánchez Cotán.

9. Bodegón con panal, frutas y flores

Madrid, colección particular.

L. 77 x 115

Hacia 1650-1675

Obra de taller

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 126, nº 48.

10. Cesta de membrillos

Colección particular

L. 47 x 61

Atribuído

Bibliografía: CAVESTANY (1936-1940), nº 36, lám. XXIX.

FLOREROS**11. Florero**

París-Londres, colección Heim

óleo sobre lienzo

1663

Firmado en el pie del florero: "THOMAS HIEPES FECIT" y fechado en la banda superior del mismo "1663"

Bibliografía: TORRES MARTÍN (1971), p. 160.



12. Florero

París-Londres, colección Heim

óleo sobre lienzo

1663

Bibliografía: TORRES MARTÍN (1971), p. 161



13. Florero

Madrid, colección particular

L. 84 x 67

1664

Firmado en el pie del florero: "THOMAS HIEPES FECIT" y fechado en la banda superior del mismo "1664"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 135, nº 114; SALAS (1976), nº 75; YOUNG (1976), p. 213. lám. 25.

14. Florero

Asturias, colección Masaveu

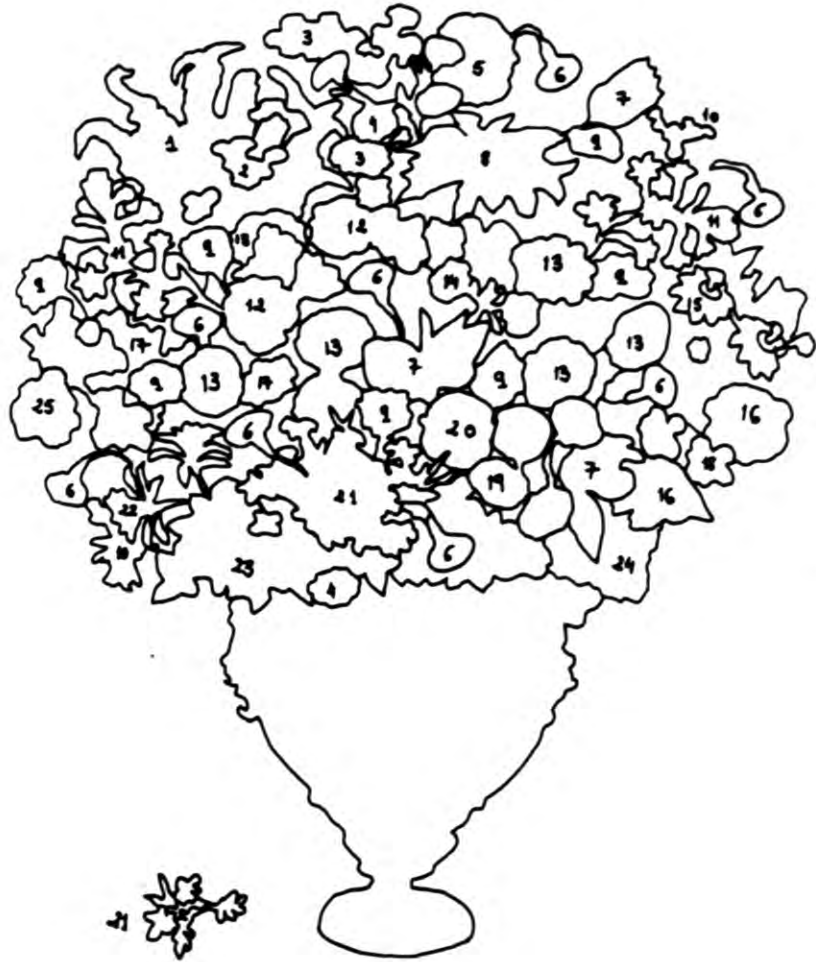
L. 148 x 96

1664

Firmado y fechado: "THOMAS HIEPES F. 1664"

Bibliografía: CAVESTANY (1936-1940), p. 162, lám. XXXIX; JORDAN y CHERRY (1995), p. 120, lám. 93; PÉREZ SÁNCHEZ (1987), p. 150, lám. 153; (1988), p. 74, nº 20; (1992), pp. 264-265.





Especies representadas:

1. Sauzgatillo
Vitex agnus-castus L.
2. Perpetua
Helichrysum stoechas (L.) Moench.
3. Lila
Syrunga vulgaris L.
4. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
5. Clavel
Dianthus caryophyllus L. *plenus*
6. Bella de día
Convolvulus tricolor L.
7. Tulipán
Tulipa sp.
8. Amaranto
Amaranthus tricolor L.
9. Arañuela
Nigella damascena L.
10. Rusco
Ruscus aculeatus L.
11. Nardo
Polianthes tuberosa L.
12. Malva real
Althea rosea (L.) Cav.
13. Clavelón de la India
Tagetes erecta L.
14. Dondiego de noche
Mirabilis jalapa L.
15. Pasionaria
Passiflora caerulea L.
16. Peonía
Paeonia officinalis L.
17. Mirto
Myrtus communis L.
18. Alcaparra
Capparis spinosa L.
19. Maravilla
Calendula officinalis L.
20. Rosa damascena
Rosa damascena Mill.
21. Jazmín
Jasminum officinale L.
22. Pancraccio
Pancreatium maritimum L.
23. Albahaca
Ocimum basilicum L.
24. Ortiga
Urtica dioica L.
25. Malvavisco
Althea officinalis L.

15. Florero

Asturias, colección Masaveu

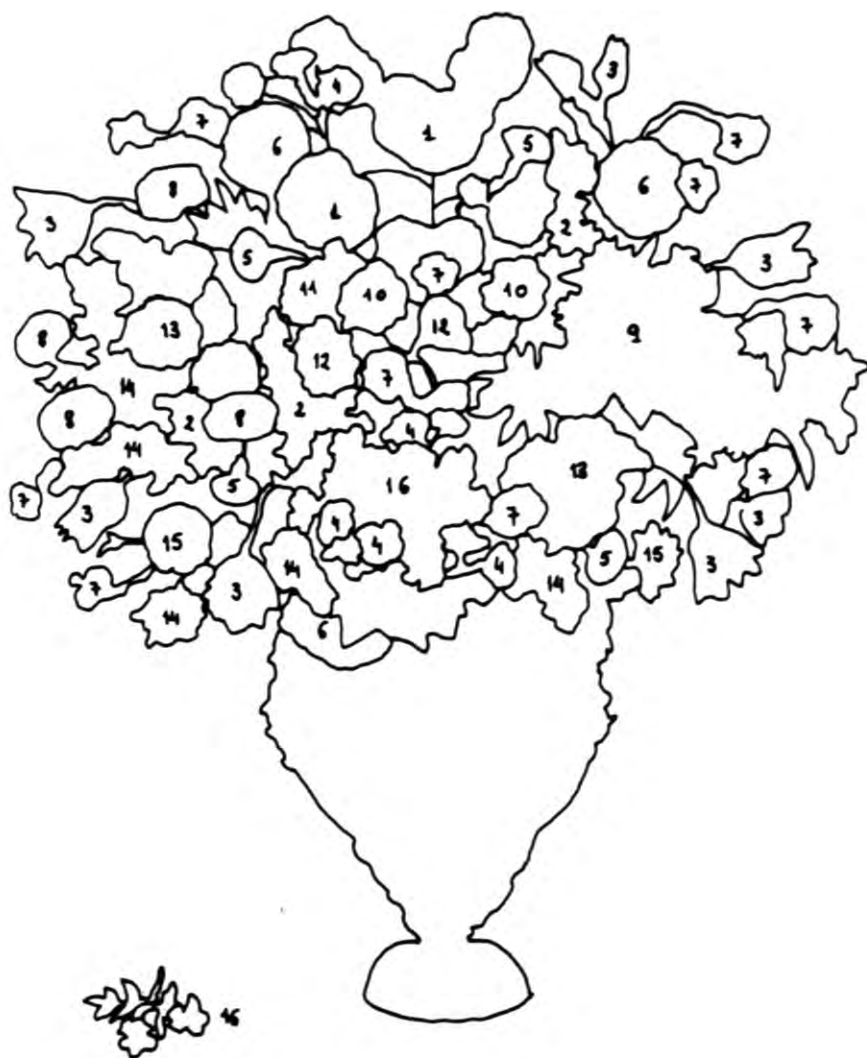
L. 149 x 98

1664

Firmado y fechado: "THOMAS HIEPES F. 1664"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), lám. 48; CAVESTANY (1936-1940), p. 165; JORDAN y CHERRY (1995), p. 120; PÉREZ SÁNCHEZ (1987), p. 151, lám. 154; (1988), p. 75, nº 21; (1992), pp. 264-265.





Especies representadas:

- | | |
|---|--|
| 1. Bola de nieve
<i>Viburnum opulus</i> L. | 9. Azahar
<i>Citrus aurantium</i> L. |
| 2. Espuela de caballero
<i>Consolida ambigua</i> (L.) P. W. Ball | 10. Rosa castellana
<i>Rosa gallica</i> L. cv. <i>Tuscany</i> |
| 3. Tulipán
<i>Tulipa</i> sp. | 11. Rosa damascena
<i>Rosa damascena</i> Mill. |
| 4. Clavel
<i>Dianthus caryophyllus</i> L. | 12. Amapola amarilla
<i>Glacium flavum</i> Crantz. |
| 5. Bella de día
<i>Convolvulus tricolor</i> L. | 13. Malva real
<i>Althea rosea</i> (L.) Cav. |
| 6. Adormidera
<i>Papaver somniferum</i> L. | 14. Mirto
<i>Myrtus communis</i> L. |
| 7. Arañuela
<i>Nigella damascena</i> L. | 15. Rosa blanca
<i>Rosa x alba</i> |
| 8. Clavelón de la India
<i>Tagetes erecta</i> L. | 16. Rosa silvestre
<i>Rosa canina</i> L. |

16. Florero

Los Angeles, colección Mrs. Howard Ahmanson

L. 113 x 90,2

Hacia 1664

Firmado

Bibliografía: YOUNG (1976), p. 213, nº 26.

17. Florero

Valencia, colección particular

L. 60 x 53

Atribuído



Especies representadas:

1. Fritilaria

Fritillaria imperialis L.

2. Tulipán

Tulipa sp.

3. Narciso

Narcissus poeticus L.

4. Alhelí

Matthiola incana (L.) R. Br.

5. Adormidera

Papaver somniferum L.

6. Escaramujo

Rosa canina L.

7. Rosa rubiginosa

Rosa rubiginosa L. *alba*

8. Azucena

Lilium candidum L.

9. Hierba centella

Anemone palmata L.

18. Florero

Valencia, colección particular

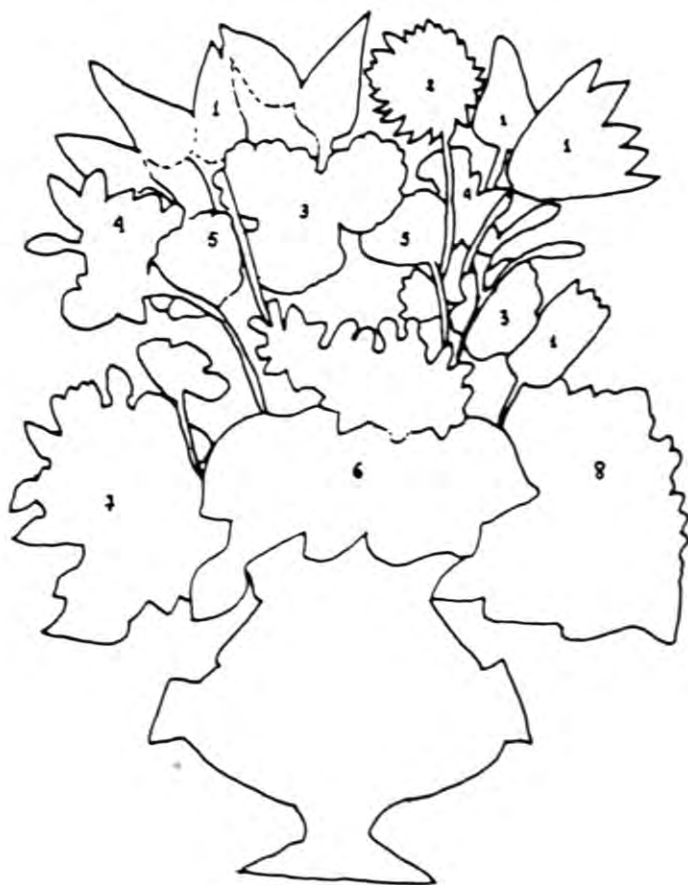
L. 60 x 53

Atribuído



Especies representadas:

1. Tulipán
Tulipa sp.
2. Adonis vernal
Adonis vernalis L.
3. Peonía
Paeonia officinalis L.
4. Narciso
Narcissus cyclamineus L.
5. Rosa rubiginosa
Rosa rubiginosa L. duplex
6. Nemorosa
Anemone nemorosa L.
7. Eléboro negro
Helleborus niger L.
8. Hepática
Hepatica nabilis Mill.



19. Florista

Estados Unidos, colección particular

L. 102 x 160

Hacia 1660-1670

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 123, lám. 95; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 266.



20. Jardín con frutas, flores y una fuente

Colección particular

L. 102 x 159

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1971), p. 253, lám. 251; CAVESTANY (1936-1940), n° 26, lám. XXXV.

PINTURA RELIGIOSA

21. Virgen de los Desamparados

Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales

óleo sobre lienzo

1664

Firmado y fechado: "Thomas Hiepes/ 1664"

Bibliografía: BENITO DOMENECH (1980), pp. 260-261



22. Virgen de los Desmparados

Valencia, Real Colegio del Corpus Christi

L. 187 x 120

Atribuído

Bibliografía: APARICIO OLMOS (1962), p. 133; BENITO DOMENECH (1980), nº 43.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617 - 1682)**PINTURA RELIGIOSA****Temas del Antiguo Testamento****1. Abraham y los tres ángeles**

Ottawa, National Gallery

L. 236 x 261

Hacia 1665-1667

Emplazamiento original: Sevilla, Hospital de la Caridad.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 75 y 87-88, nº 84 , lám. 278 y 281; AYALA (1983), p. 60; BROWN (1988), p. 191; CEÁN (1800), II, pp. 53 y 60; PALOMINO (1947), p. 173; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 358; PONZ (1772-1794), IX, 20-22; VIÑAZA (1889) III, p. 130.

2. Jacob bendecido por Isaac

San Petersburgo, Museo del Ermitage

L. 246 x 375,5

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 31, nº 28, lám. 117-119; JUSTI (1904), 14. 11; MAYER (1923), p. 106; (1947), p. 324; PALOMINO (1986), p. 173; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 137, lám. 246; KUBLER y SORIA (1959), lám. 149.

3. Jacob pone las varas al ganado de Labán

Dallas, Meadows Museum

L. 213 x 358

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 29 y 33, n° 31, lám. 121 y 123; AYALA (1983), lám. 35; (1991), pp. 201-202; BROWN (1990), pp. 139 y 169, lám. 245; CATÁLOGO (1982), pp. 168-169, n° 32; CURTIS (1883), pp. 119-120, n° 9; GAYA NUÑO (1978), n° 207; HEAD (1848), III, pp. 176 y 186; JUSTI (1904), p. 14; KUBLER y SORIA (1959), p. 277; PALOMINO (1947), p. 1036; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 356; STIRLING (1848), III, pp. 1093-1094, IV, p. 1064.



4. Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel

Cleveland, Museum of Art

L. 242 x 362

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 172-173, n° 32, lám. 124 y 127; CATÁLOGO (1982), pp. 172-173, n° 33; CURTIS (1883), n° 10; GAYA NUÑO (1978), n° 206; HEAD (1848), III, pp. 176; JUSTI (1904), p. 14; KUBLER y SORIA (1959), p. 277; PALOMINO (1947), p. 1036.



Temas cristológicos y marianos

5. Huída a Egipto

Detroit, The Detroit Institute of Arts

L. 207 x 162

Hacia 1647-1650

Firmado: "B^{me} Murillo f."

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 208, n° 230, lám. 46; AYALA (1983), pp. 27 y 39, lám. 27; (1991), p. 197; CATÁLOGO (1982), p. 119, n° 7; CURTIS (1883), n° 107; GAYA NUÑO (1978), n° 23; KUBLER y SORIA (1959), p. 275.

6. Descanso en la huída a Egipto

Barnet, Wrotham Park, Conde de Strafford

L. 172, 5 x 160

Hacia 1655-1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 207, n° 228 , lám. 137.

7. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia

Estocolmo, Nationalmuseum

L. 222 x 162

Hacia 1640

Firmado: "Ba meus Murillo f."

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 172-173, nº 189, lám. 6; AYALA (1983), pp. 64-65, lám. 1; BRAHAM (1972), p. 61; BROWN (1990), p. 159, lám. 225; CATÁLOGO (1982), p. 111, nº 3; CURTIS (1883), nº 136; GAYA NUÑO (1978), nº 5; HEAD (1848), III, p. 163; JUSTI (1904), p. 14; KUBLER y SORIA (1959), p. 274; MAYER (1923), p. 3 y 289; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 349; STIRLING (1848), III, pp. 1424.





8. Las Dos Trinidades

Londres, National Gallery

L. 293 X 207

Hacia 1680

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 174-175, n° 192, lám. 389-390; AYALA (1983), pp. 64-65, lám. 61; CEÁN (1800) II, 57; CURTIS (1883), n° 135; JUSTI (1904), p. 47; MAYER (1923), p. 199, n° 293; MUÑOZ (1942), lám. 124; PALOMINO (1947), 173; PÉREZ DELGADO (1972), p. 218.

9. Anunciación

Leipzig, Musum

óleo sobre lienzo

Hacia 1650

obra de taller

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 385, n° 881, lám. 529; CURTIS (1883), n° 77a; MAYER (1923), p. 44, n° 290; PÉREZ DELGADO (1972), p. 157.

10. Anunciación

Madrid, Museo del Prado

L. 183 x 225

Hacia 1650-1655

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 139-140, n° 137, lám. 80-81; BROWN (1988), p. 88; CURTIS (1883), n°65; MAYER (1923), p. 23; (1947), 324.

11. Anunciación

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 321 X 218

Hacia 1665

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 70, n° 70, lám. 244; AYALA (1983), p. 29, lám. 9; BROWN (1988), p. 89; CURTIS (1883), n° 61; MONTOTO (1923), pp. 87-88; PÉREZ DELGADO (1972), p. 96.



12. Desposorios de la Virgen

Londres, Wallace Collection

L. 71 x 56,5

Hacia 1660-1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 137-138, n° 132, lám. 324; MAYER (1923), p. 186.

13. La educación de la Virgen

Madrid, Museo del Prado

L. 219 x 165

Hacia 1650

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 232-233, n° 275, lám. 25, 26; CURTIS (1883), n° 56, GÁLLEGO (1991), pp. 251-251, lám. 42; MADRAZO (1872), n° 872; MAYER (1923), p. 45, 290; MUÑOZ (1942), lám. 34; PÉREZ DELGADO (1972), p. 162; PONZ (1947), X, 5, 70.





14. Inmaculada de El Escorial

Madrid, Museo del Prado

L. 206 X 144

Hacia 1667

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 121-122, n° 112, lám. 172-173; AYALA (1983), lám. V; (1991), p. 203; BROWN (1990), p. 173, lám. 256; CATÁLOGO (1982), p. 167, n° 31; CEÁN (1800) II, 64; CURTIS (1883), n° 26; GAYA NUÑO (1978), n° 70; MAYER (1923), p. 113; (1947), p. 363; PÉREZ DELGADO (1972), p. 148; PÉREZ SÁNCHEZ (1976), n° 33; (1992), p. 355.





15. Purísima de los capuchinos

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 190 x 160

Hacia 1668-1669

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos (Inmaculada del coro).

Bibliografía: *ABBAD* (1948), p. 126, n° 19; *ANGULO IÑÍGUEZ* (1981), pp. 75-76, n° 78, lám. 257-258; *AYALA* (1983), lám. 47; (1991), p. 203; *CURTIS* (1883), n° 19; *MORENO MENDOZA* (1991), p. 19; *PÉREZ DELGADO* (1972), p. 150; *PÉREZ SÁNCHEZ* (1992), p. 355.

16. Inmaculada de Aranjuez

Madrid, Museo del Prado

L. 222 x 118

Hacia 1670-1680

Bibliografía: *ANGULO IÑÍGUEZ* (1981), pp. 119-120, n° 111, lám. 369-370; *AYALA* (1983), lám. 13; *CURTIS* (1883), n° 27; *MAYER* (1923), p. 75; (1936), p. 46; *PÉREZ DELGADO* (1972), p. 149.

17. Virgen de la manzana

Londres, Geruaut

L. 160 x 104

Hacia 1648-1659

Bibliografía: *ANGULO IÑÍGUEZ* (1981), p. 154, n° 156, lám. 44-45; *CURTIS* (1883), n° 97; *MAYER* (1923), p. 28; *STIRLING* (1848) III, 1420.

18. Virgen con el Niño

Roma, Galería Corsini

L. 164 x 108

Posterior a 1670

Bibliografía: *ANGULO IÑÍGUEZ* (1981), pp. 163-164, n° 170, lám. 183-184; *MAYER* (1923), p. 179; *PEMÁN* (1952), p. 66 (no la cree original); *STIRLING* (1848) III, 1088.

Santos y religiosos**19. Visión de San Antonio de Padua**

Sevilla, Catedral

L. 560 x 369

Hacia 1656

Emplazamiento original: Sevilla, capilla bautismal de la Catedral

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 238-239, n° 284, lám. 128-130 y 469; AYALA (1983), p. 44, lám. 34; (1991), p. 200; BROWN (1990), p. 161, lám. 230; CEÁN (1800) II, 51; CURTIS (1883), n° 239; GÁLLEGO (1991), lám. 43; MONTOTO (1923), p. 50; PÉREZ DELGADO (1972), p. 73; PALOMINO (1986), 173; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 50; (1993), p. 138, lám. 256.

20. San Antonio de Padua con el Niño

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 190 x 120

Hacia 1665-1668

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 64 y 59, n° 60, lám. 232; CURTIS (1883), n° 241; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), pp. 260-261; MONTOTO (1923), p. 84; MORENO MENDOZA (1991), p. 188; PÉREZ DELGADO (1972), p. 89.

21. San Antonio de Padua con el Niño

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 283 x 188

Hacia 1668-1669

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos.

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 73, nº 74, lám. 251-251; CURTIS (1883), nº 240; MORENO MENDOZA (1991), p. 191.



22. San Antonio de Padua

Berlín, K. F. Museum

L. 165 x 200

Hacia 1670-1680

Destruído en 1945

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 235-236, n° 279, lám. 357; CURTIS (1883), n° 243; MAYER (1923), p. 195, n° 293.

23. Aparición de la Virgen a San Bernardo

Madrid, Museo del Prado

L. 311 x 249

Hacia 1650-1655

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 240-241, n° 287, lám. 83; BROWN (1990), p. 161; CATÁLOGO (1982), p. 143, n° 19; CURTIS (1883), n° 262; GAYA NUÑO (1978), n° 75; JUSTI (1904), p. 15; MAYER (1923), p. 63-63; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 352

24. San Diego en éxtasis

Toulouse, Musée des Augustins

L. 169 x 181

Hacia 1645-1646

Emplazamiento original: Claustro chico de San Francisco

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 9, n° 5, lám. 12-13 y 651; CURTIS (1883), n° 271; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844) I, p. 54; MAYER (1947), p. 312.

25. La Virgen entregando al rosario a Santo Domingo

Sevilla, Palacio Arzobispal

L. 207 x 162

Hacia 1638-1640

Firmado: "Ba^{meus} Murillo f."

Emplazamiento original: Sevilla, Convento Dominicano de Santo Tomás

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1971), p. 344; (1981), p. 170, n° 185, lám. 1-3; AYALA (1983), p. 34, lám. 18; (1991), p. 195; BRAHAM (1965), p. 445; CATÁLOGO (1982), p. 107, n° 1; CEÁN (1800) II, p. 49 y 58; GAYA NUÑO (1978), n° 2; MONTOTO (1923), p. 20; PÉREZ DELGADO (1972), p. 71; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 349; (1993), p. 132, lám. 208.

26. Visión de San Francisco en la Porciúncula

Madrid, Museo del Prado

L. 206 x 146

Hacia 1670-1680

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 251, nº 303, lám. 348; CURTIS (1883), nº 286; MAYER (1923), p. 101, nº 291; PÉREZ DELGADO (1972), p. 82.





27. Fray Francisco y la cocina de los ángeles

París, Museo del Louvre

L. 180 x 450

1646

Firmado y fechado: la firma está prácticamente perdida pero, según Ponz decía: "B moeus Stphs de Murillo anno 1646"

Emplazamiento original: Claustro chiso de San Francisco

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 3-6, 15-17, nº 11, lám. 21-23; AYALA (1983), p. 36-38, lám. 21; (1991), p. 196; BROWN (1990), p. 160, lám. 227; CATÁLOGO (1982), p. 58; CURTIS (1883), nº 269; JUSTI (1904), p. 7; PÉREZ DELGADO (1972), pp. 48-49; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), pp. 349-350.



28. San José con el Niño

Bilbao, colección particular

óleo sobre lienzo

Hacia 1650-1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 261-261, nº 322, lám. 150-151

29. San José con el Niño

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 197 x 116

Hacia 1665-1668

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 59-60 y 65 n° 63, lám. 235; AYALA (1983), p. 54, lám. 45; (1991), p. 208; CURTIS (1883), n° 341; MORENO MENDOZA (1991), p. 188; PÉREZ DELGADO (1972), p. 88.



30. San José con el Niño

San Petersburgo, Museo del Ermitage

L. 73 x 52

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 262-263, n° 323, lám. 356; CURTIS (1883), n° 357; MAYER (1923), p. 183; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 137, lám. 250.

31. San José con el Niño

Sarasota, Museum

L. 95 x 81

Hacia 1670-1675

Copia de taller?

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 266-267, n° 328, lám. 403, 594-595; CURTIS (1883), n° 344; MAYER (1923), p. 185, n° 93.

32. San José con el Niño

Moscú, Museo Pusckin

L. 70 x 61

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 264, n° 325, lám. 404; CURTIS (1883), n° 352; MAYER (1923), p. 180.

33. San José con el Niño

Cádiz, Iglesia de Santa Catalina

L. 223 x 129

Hacia 1671

Emplazamiento original: Cádiz, Convento de los Capuchinos

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 93-97, nº 88, lám. 474; CEÁN (1800) II, p. 62; CURTIS (1883), nº 222; MAYER (1947), p. 325; MONTOTO (1923), p. 122; PÉREZ DELGADO (1972), pp. 221 y 223.



34. Los Niños de la concha

Madrid, Museo del Prado

L. 104 x 124

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 199, n° 216, lám. 411; AYALA (1983), p. 30, lám. 14; BROWN (1990), p. 178, lám. 267; CATÁLOGO (1982), p. 72; CEÁN (1800) II, p. 65; CURTIS (1883), n° 174; MADRAZO (1872), n° 866; MAYER (1923), n° 93, p. 291; (1936), p. 46; PÉREZ DELGADO (1972), p. 166; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 359; (1993), p. 137, lám. 264.

35. San Juan Bautista niño

Madrid, Museo del Prado

L. 121 x 99

Hacia 1670-1680

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 272, n° 337, lám. 399; AYALA (1983), p. 51, lám. 42; (1991), p. 206; CATÁLOGO (1982), p. 72; CURTIS (1883), n° 318; MAYER (1923), n° 91, p. 291; (1936), p. 46; PÉREZ DELGADO (1972), p. 109; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 359; (1993), p. 137, lám. 264.



36. San Juan Bautista niño

Kettering, Boughton House, Duque de Buccleugh

L. 141,5 x 107

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 269, nº 334, lám. 351; CATÁLOGO (1982), p. 217, nº 59; CURTIS (1883), nº 336; GAYA NUÑO (1978), nº 107.

37. San Juan muestra a Jesús

Chicago, The Art Institute of Chicago

L. 269 x 183

Hacia 1655

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San Leandro

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 19-22, nº 14, lám. 110-111; CATÁLOGO (1982), p. 149, nº 22; CURTIS (1883), nº 177; GAYA NUÑO (1978), nº 41.

38. Bautismo de Cristo

Berlín, Staaliche Museen

L. 233 x 160

Hacia 1655

Firmado: "Murillo"

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San Leandro

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 22, nº 15, lám. 112-114; CATÁLOGO (1982), p. 151, nº 23; CURTIS (1883), nº 176; GAYA NUÑO (1978), nº 39; STIRLING (1848), p. 1429.

39. San Juan y los fariseos

Cambridge, Fitzwillian Museum

L. 261 x 179

Hacia 1655

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de San Leandro

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 23, nº 16, lám. 115-116; CATÁLOGO (1982), p. 153, nº 24; CURTIS (1883), nº 334; GAYA NUÑO (1978), nº 38; MAYER (1923), p. 220; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 133, lám. 222.



40. San Rodrigo

Dresde, Staaliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie

L. 205 x 123

Hacia 1646-1655

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 290-291, n° 369, lám. 105; CATÁLOGO (1982), p. 135, n° 15; CURTIS (1883), n° 386; GAYA NUÑO (1978), n° 54; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844) I, p. 254; JUSTI (1904), p. 33; MAYER (1923), p. 22, n° 289; PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 132, lám. 210.



41. Santa Rosa de Lima

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

L. 145 x 95

Hacia 1670

Firmado: "Bart^{meus} Murillo f." (posiblemente apócrifa). De la boca del Niño parte el letrero: " ROSA CORDIS MEI TU MIHI SPOSA ESTO"

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 291-292, n° 370, lám. 412; CAMÓN AZNAR (1972), p. 124; CATÁLOGO (1982), p. 239, n° 70; CURTIS (1883), n° 391; GÁLLEGO (1991), p. 195; GAYA NUÑO (1978), n° 309; MAYER (1936), p. 44; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 358.



42. Santa Rosa de Lima

Madrid, Museo Lázaro Galdiano

L. 166 x 109

Hacia 1670-1680

Copia de taller

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 292-293, n° 371, lám. 413; CAMÓN AZNAR (1972), p. 81.

43. Santa Rosa de Lima

París, colección particular

L. 90 x 73

Hacia 1670-1680

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 293, n° 371, lám. 414.

44. La Virgen y el Niño con Santa Rosalía de Palermo

Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

L. 190 x 147

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 293-294, n° 373, lám. 355; CATÁLOGO (1982), p. 243, n° 72; CURTIS (1883), n° 114; GAYA NUÑO (1978), n° 73; MAYER (1930), p. 208, n° 289; PITA y BOROBIA (1992), p. 591, n° 296.



45. Santas Justa y Rufina

Sevilla, Museo de Bellas Artes

L. 200 x 176

Hacia 1665-1666

Emplazamiento original: Sevilla, Convento de los Capuchinos

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 65-66, n° 64, lám. 236-237; AYALA (1983), lám. 44; CATÁLOGO (1982), p. 191, n° 41; CEÁN (1800), p. 61; CURTIS (1883), n° 125; GAYA NUÑO (1978), n° 114; GESTOSO (1912), n° 81; GONZÁLEZ DE LEÓN (1844), II, p. 261; HERNÁNDEZ DÍAZ (1967), n° 197; JUSTI (1904), p. 33; MAYER (1923), lám. 138; MONTOTO (1923), p. 79; PÉREZ DELGADO (1972), p. 85.

46. Santa Justa

Dallas, Meadows Museum

L. 93 x 64

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 276-277, n° 346, lám. 143; AYALA (1983), p. 47, lám. 38; CATÁLOGO (1982), p. 163, n° 29; CURTIS (1883), n° 359; GAYA NUÑO (1978), n° 278; JUSTI (1904), p. 23; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 357; (1993), p. 133, lám. 219.

47. Santa Rufina

Dallas, Meadows Museum

L. 93 x 64

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 276-278, n° 347, lám. 144; AYALA (1983), p. 47, lám. VI; (1991), p. 203; CATÁLOGO (1982), p. 165, n° 30; CURTIS (1883), n° 359; GAYA NUÑO (1978), n° 278; JUSTI (1904), p. 23; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 357; (1993), p. 133, lám. 221.

48. Gloria de ángeles niños.

Woburn Abbey, The Trustees of the Bedford Estates

L. 190 x 246,5

Hacia 1675

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 107-108, n° 102, lám. 376; CATÁLOGO (1982), p. 247, n° 74; CURTIS (1883), n° 234; GAYA NUÑO (1978), n° 218; JUSTI (1904); MAYER (1923), p. 291; MONTOTO (1923), p. 107; PALOMINO (1947), p. 1033; STIRLING (1848) III, p. 416.



PINTURA NO RELIGIOSA**49. Muchacha con flores y frutas**

Moscú, Museo Pushkin

L. 74 x 60

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 305-306, n° 394, lám. 436; CURTIS (1883), n° 427; MAYER (1923), p. 210; MUÑOZ (1942), lám. 19.

50. Muchacha con flores

Londres, Dulwich College

L. 119 x 96

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 306, n° 395, lám. 448; AYALA (1983), lám. XV; CATÁLOGO (1982), p. 237, n° 69; CURTIS (1883), n° 426; GAYA NUÑO (1978), n° 169; MAYER (1923), p. 216; PÉREZ DELGADO (1972), p. 177; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), pp. 360-362; SORIA (1959), p. 276.



51. Niños comiendo uva y melón

Munich, Alte Pinacotek

L. 146 x 104

Hacia 1645-1646 (Angulo) 1650-1655 (Ayala)

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 301-302, n° 387, lám. 430-431; AYALA (1983), pp. 67-68, lám. 64; (1991), p. 216; CURTIS (1883), n° 437; MAYER (1923), p. 207; PÉREZ DELGADO (1972), p. 167; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 360.



52. Niños comiendo de una tartera

Minuch, Bayerisch Staatgemäldeammlugen

L. 123 x 102

Hacia 1665-16675

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 302, n° 388, lám. 440; AYALA (1983), p. 71, lám. 68; CATÁLOGO (1982), p. 229, n° 65; CURTIS (1883), n° 436; JUSTI (1904), p. 18; MAYER (1923), p. 218; MUÑOZ (1943); PÉREZ DELGADO (1972), p. 172; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 361.



53. Niños jugando a los dados

Munich, Alte Pinacotek

L. 140 X 108

Hacia 1665-1675

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 303, n° 389, lám. 442; AYALA (1983), p. 72, lám. XIV; (1991), p. 219; BROWN (1990), p. 178, lám. 266; CATÁLOGO (1982), p. 231, n° 66; CURTIS (1883), n° 453; GAYA NUÑO (1978), n° 238; MAYER (1923), p. 217; PÉREZ DELGADO (1972), p. 171; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 360.



54. Niños jugando a los dados

Viena, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

L. 148 X 114

Hacia 1670-1680

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 305, n° 393, lám. 446; CURTIS (1883), n° 441; MAYER (1923), pp. 221, 293.

55. Invitación al juego de la pelota

Londres, The Governors of Dulwich Picture Gallery

L. 160 x 104

Hacia 1670

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 299-300, n° 382, lám. 444; CATÁLOGO (1982), p. 233, n° 67; CURTIS (1883), n° 435; GAYA NUÑO (1978), n° 167; JUSTI (1904), p. 16; MAYER (1923), p. 212; MUÑOZ (1942), lám. 21.

56. La pequeña vendedora de fruta

Munich, Alte Pinacotek

L. 144 x 113

Hacia 1665-1675

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 310-311, n° 402, lám. 443, 470; AYALA (1983), p. 71, lám. 67; BROWN (1990), p. 176; CURTIS (1883), n° 443; MAYER (1923), p. 216; PÉREZ DELGADO (1972), p. 173; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 360; STIRLING (1891) IV, 1636.



57. Vendimiadora

Sevilla, colección particular

L. 83,5 x 63

Atribución dudosa

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 558, n° 2680, lám. 624, CEÁN (1800) II, p. 64; CURTIS (1883), n° 434; JUSTI (1904), p. 18 (la atribuye a Murillo).

58. Vinatero

Córdoba, Museo

L. 83,5 X 63

Atribución dudosa

Pareja del anterior

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), pp. 343-544, n° 2535, lám. 625; CEÁN (1800) II, p. 64; CURTIS (1883), n° 423.

59. Don Antonio Hurtado de Salcedo

Vitoria, colección particular

L. 256 x 204

Hacia 1660

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 318, n° 410, lám. 461; CATÁLOGO (1982), p. 175, n° 34; GAYA NUÑO (1978), n° 60; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), p. 360; (1993), lám. 276.

60. Doña Isabel Malcampo

Glasgow, Stirling-Maxwell collection

L. 82,5 x 72

Copia. El original estuvo fechado en 1674

Emplazamiento original: Sevilla, colección de Nicolás de Omazur

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 319, n° 411, lám. 641; AYALA (1991), p. 222; BROWN (1990), p. 176; CATÁLOGO (1982), p. 224.

61. Paisaje

Madrid, Museo del Prado

L. 95 x 123

Obra de discípulo

Bibliografía: ANGULO IÑÍGUEZ (1981), p. 600, n° 3027; CURTIS (1883), n° 404; PÉREZ DELGADO (1972), p. 195; SORIA (1959), p. 388 (la atribuye a Iriarte)

JUAN DE ARELLANO (1614 - 1676)**1. Cesto de flores**

Asturias, colección Masaveu

L. 54 x 67

Hacia 1666-1676

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1988), p. 83, nº 25



Especies representadas:

1. Tulipán
Tulipa sp.
2. Lirio español
Iris xiphium L.
3. Narciso
Narcissus tazetta L.
4. Ciclamen
Cyclamen persicum L.
5. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
6. Rosa blanca
Rosa x alba
7. Anémona
Anemone coronaria L.
8. Clavel
Dianthus caryophyllum L.
9. Capuchina
Tropaeolum majus L.
10. Capuchina azul
Tropaeolum azureum L.
11. Hierba cupido
Catananche caerulea L.
12. Hierba cupido (amarilla)
Catananche lutea L.

2. Cesto de flores

Asturias, colección Masaveu

L. 54 x 67

Hacia 1666-1676

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1988), p. 83, nº 26.



Especies representadas:

1. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
2. Capuchina
Tropaeolum majus L.
3. Capuchina azul
Tropaeolum azureum L.
4. Eléboro negro
Helleborus niger L.
5. Aguiluña
Aquilegia vulgaris L.
6. Primavera
Primula x pubescens Jacq.
7. Anémona
Anemone coronaria L.
8. Tulipán
Tulipa sp.
9. Narciso
Narcissus tazetta L.

3. Cesto de flores

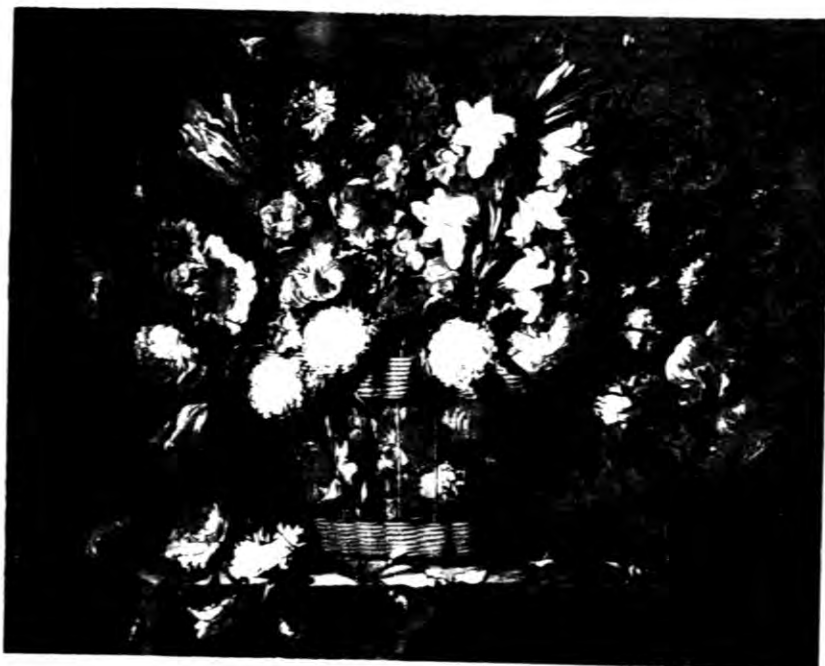
Madrid, Museo del Prado

L. 84 x 105

Hacia 1665-1670

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: CATÁLOGO (1972), nº 3138; JORDAN y CHERRY (1995), p. 136, nº 51; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 121, nº 87; (1987), p. 134 y 138, lám. 131; (1988), p. 83, nº 25; SALAS (1978), p. 9.



Especies representadas:

1. Azucena
Lilium candidum L.
2. Capuchina
Tropaeolum majus L.
3. Bola de nieve
Viburnum opulus L.
4. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
5. Rosa blanca
Rosa x alba
6. Anémona
Anemone coronaria L.
7. Tulipán
Tulipa sp.
8. Arañuela
Nigella damascena L.
9. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
10. Hierba cupido
Catananche caerulea L.

4. Cesto de flores

Madrid, Museo del Prado

L. 84 x 105

Hacia 1665-1670

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: AYALA (1991), p. 244; CATÁLOGO (1972), n° 3139; GUTIÉRREZ ALONSO (1986), p. 98, lám. 5; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 121, n° 88; SALAS (1978), p. 9.



Especies representadas:

1. Anémona
Anemone coronaria L.
2. Azucena
Lilium candidum L.
3. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
4. Rosa blanca
Rosa x alba
5. Tulipán
Tulipa sp.
6. Narciso
Narcissus tazetta L.
7. Narciso trompón
Narcissus pseudonarcissus L.
8. Rosa castellana
Rosa gallica L.
9. Aguiluña
Aquilegia vulgaris L.
10. Clavel
Dianthus caryophyllum L.
11. Cerezo
Prunus avium L.
12. Bella de día
Convolvulus tricolor L.
13. Jacinto
Hyacinthus orientalis L.

5. Cesto de flores

Forth Worth, Kimbell Art Museum

L. 84 x 105

Hacia 1665-1670

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: BROWN (1990), pp. 186 y 292, lám. 280

6. Cesto de flores

Madrid, Academia de San Fernando

L. 57 x 67

Bibliografía: CATÁLOGO (1965), nº 1188 (Legado Guitarte,1978)

7. Cesto de flores

Madrid, Academia de San Fernando

L. 57 x 67

Bibliografía: CATÁLOGO (1965), nº 1189 (Legado Guitarte,1978)

8. Florero

Londres, colección particular

óleo sobre lienzo

1665

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/ 1665"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), nº 44; CAVESTANY (1936-1940), nº 48; DUQUE OLIART (1986), p. 275, lám. 7; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 98.

9. Florero

Londres, colección particular

óleo sobre lienzo

1665

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/ 1665"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), nº 43; CAVESTANY (1936-1940), nº 49; DUQUE
OLIART (1987), p. 275, lám. 6; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 98.

10. Florero

Asturias, colección Masaveu

L. 71 x 58

Hacia 1650-1660

Firmado al fondo, a la izquierda: "Juan de Arellano"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1988), p. 81, nº 23; JORDAN y CHERRY (1995), p. 134.



Especies representadas:

1. Azucena

Lilium candidum L.

2. Rosa de cien hojas

Rosa x centifolia L.

3. Rosa castellana

Rosa gallica L.

4. Tulipán

Tulipa sp.

5. Narciso trompón

Narcissus pseudonarcissus L.

6. Jacinto

Hyacinthus orientalis L.

11. Florero

Asturias, colección Masaveu

L. 71 x 58

Hacia 1650-1660

Firmado sobre el pedestal, a la derecha: "Juan de Arellano"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1988), p. 81, nº 24; JORDAN y CHERRY (1995), pp. 133-134, lám. 107.



Especies representadas:

1. Lirio

Iris germanica L.

2. Malvavisco

Malva alcea L.

3. Anémona

Anemone coronaria L.

4. Tulipán

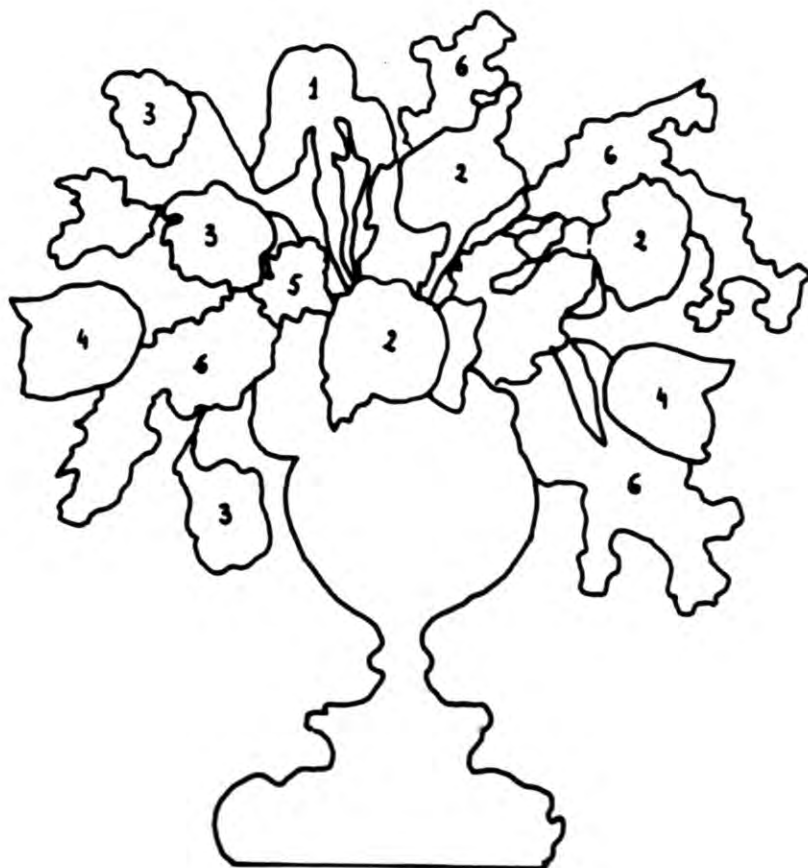
Tulipa sp.

5. Campanilla

Campanula glomerata L.

6. Espuela de caballero

Consolida ambigua (L.) P. W. Ball



12. Florero

Madrid, Museo del Prado

L. 60 x 45

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: AYALA (1991), p. 244; BERGSTRÖM (1970), p. 63, lám. 45; CAMÓN AZNAR (1977), p. 214, lám. 179; CATÁLOGO (1972), n° 597; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 122, n° 90; SALAS (1978), p. 9.

13. Florero

Madrid, Museo del Prado

L. 60 x 105

Firmado: "Juan de Arellano"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), p. 63; CAMÓN AZNAR (1977), p. 214; CATÁLOGO (1972), n° 596; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 122, n° 91.

14. Florero

Madrid, colección particular

L. 83 x 63

1668

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/ 1668"

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 120; n° 86.

15. Florero

Madrid, Museo del Prado

óleo sobre lienzo

Hacia 1665-1670

Bibliografía: CATÁLOGO (1972), n° 593.

16. Florero

Madrid, Museo del Prado

óleo sobre lienzo

Hacia 1665-1670

Bibliografía: CATÁLOGO (1972), n° 592.

17. Florero

Madrid, Museo del Prado

óleo sobre lienzo

Hacia 1665-1670

Bibliografía: CATÁLOGO (1972), nº 595

18. Florero con pájaros y frutas

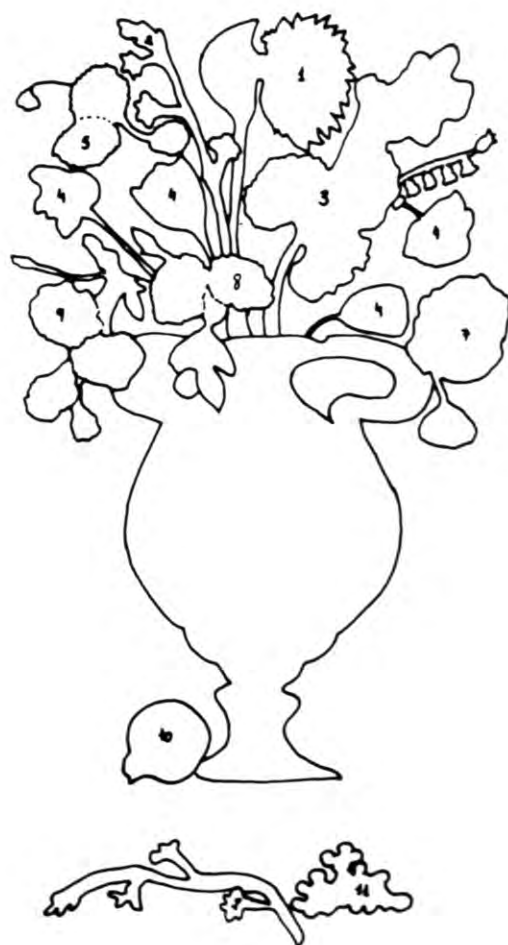
Madrid, colección particular

óleo sobre lienzo

1647

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/ 1647"

Bibliografía: JORDAN y CHERRY (1995), p. 131, lám. 105



Especies representadas:

1. Girasol
Helianthus annuus L.
2. Nardo
Polianthes tuberosa L.
3. Malva real
Althea rosea (L.) Cav.
4. Tulipán
Tulipa sp.
5. Arañuela
Nigella damascena L.
6. Jacinto
Hyacinthus orientalis L.
7. Adormidera
Papaver somniferum L.
8. Rosa blanca
Rosa x alba
9. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
10. Granada
Punica granatum L.
11. Cerezas
Prunus avium L.

19. Florero con frutas

Asturias, colección Masaveu

L. 98,5 x 63

Hacia 1665-1670

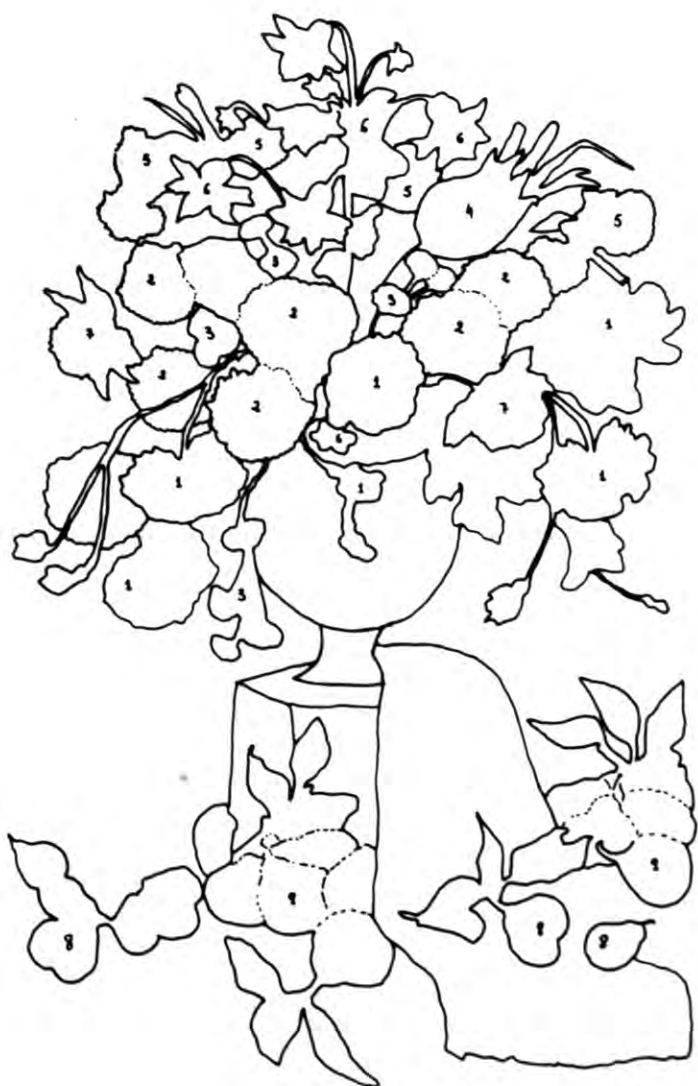
Firmado en el plinto a la izquierda: "Juan de Arellano"

Bibliografía: *JORDAN (1992), nº 37; JORDAN y CHERRY (1995), p. 135, nº 50; MADOZ (1848), p. 350.*



Especies representadas:

1. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
2. Bola de nieve
Viburnum opulus L.
3. Ranúnculo
Ranunculus acris L.
4. Tulipán
Tulipa sp.
5. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
6. Aguileña
Aquilegia vulgaris L.
7. Anémona
Anemone coronaria L.
8. Ciruela
Prunus domestica L.
9. Pera
Pyrus communis L.



20. Floreros ante el espejo

La Coruña, Museo Municipal

L. 126 x 106

Hacia 1665

Firmado: "Juan de Arellano f."

Bibliografía: DÍAZ PADRÓN (1981), nº 61; DUQUE OLIART (1986), p. 279, nº 14; JORDAN y CHERRY (1995), p. 134, lám. 108; PÉREZ SÁNCHEZ (1976), nº 3; (1983), p. 120; nº 85; (1987), p. 129-138; (1992), p. 338; YOUNG (1976), p. 212, lám. 24.



21. Flores en un jardín

Madrid, colección particular

L. 63,5 x 89

Restos de firma: "... Arellano..."

Bibliografía: PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 122, nº 89.

22. Guirnalda con flores y cartela con paisaje

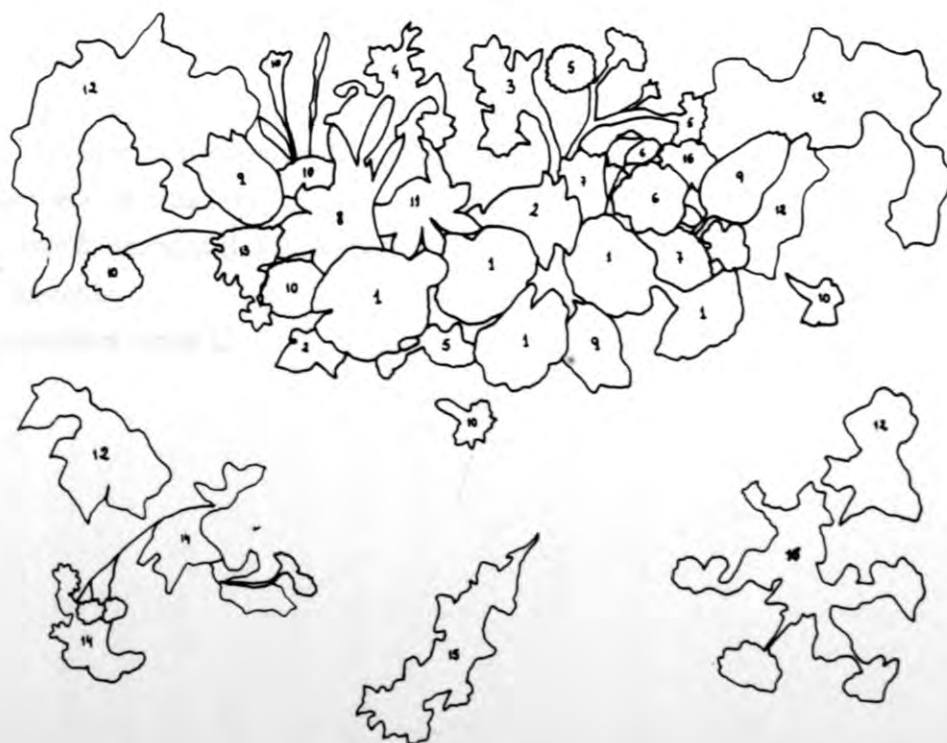
Madrid, Museo del Prado

L. 58 x 73

1652

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/1652"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), p. 62; CATÁLOGO (1972), n° 2507; CAVESTANY (1936-1940), p. 82; DUQUE OLIART (1986), p. 273, n° 3; JORDAN y CHERRY (1995), pp. 131-133, n° 49; LAFUENTE FERRARI (1969), p. 290; ORIHUELA (1994), pp. 76-77, n° 22; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 119, n° 83; (1987), p. 130.



Especies representadas:

1. Malvavisco
Malva alcea L.
2. Narciso trompón
Narcissus pseudonarcissus L.
3. Narciso
Narcissus tazetta L.
4. Borraja
Borago officinalis L.
5. Aciano
Centaurea cyanus L.
6. Rosa blanca
Rosa x alba
7. Arañuela
Nigella damascena L.
8. Azucena
Lilium candidum L.
9. Tulipán
Tulipa sp.
10. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
11. Anémona
Anemone coronaria L.
12. Hiedra
Hedera helix L.
13. Campanilla
Campanula glomerata L.
14. Matricaria
Chrysanthemum parthenium (L.) Schultz Bip.
15. Espuela de caballero
Consolida ambigua (L.) P. W. Ball
16. Capuchia
Tropaeolum majus L.

23. Guirnalda con flores y cartela con paisaje

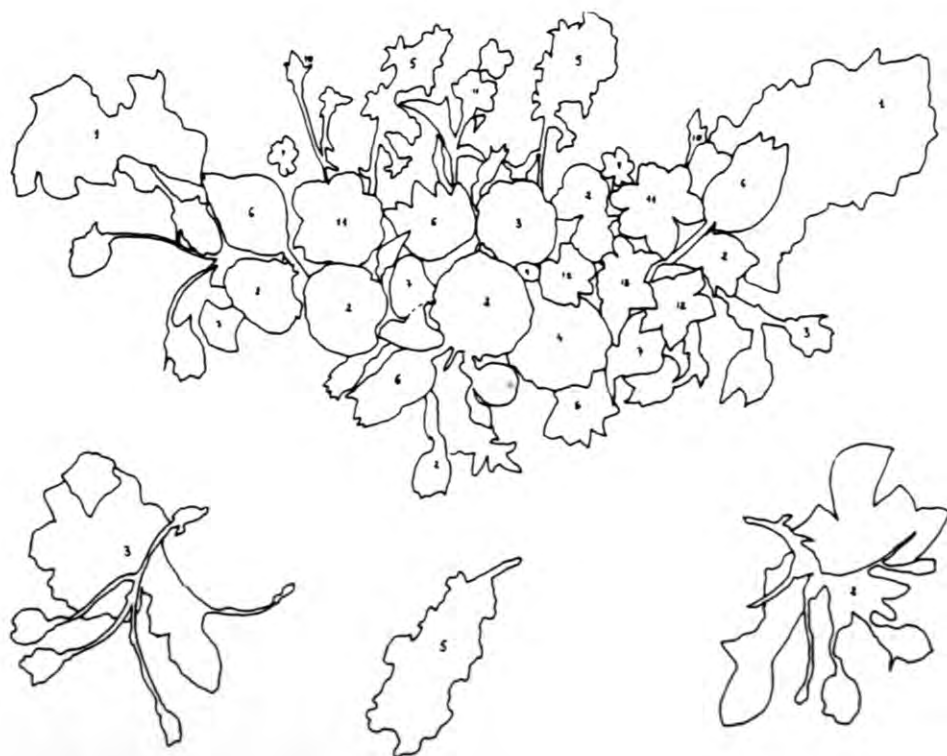
Madrid, Museo del Prado

L. 58 x 73

1652

Firmado y fechado: "Juan de Arellano/1652"

Bibliografía: BERGSTRÖM (1970), p. 62; CATÁLOGO (1972), n° 2508; CAVESTANY (1936-1940), p. 82; DUQUE OLIAART (1986), p. 273, n° 4; JORDAN y CHERRY (1995), pp. 131-133; ORIHUELA (1994), pp. 76-77; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 119, n° 84.



Especies representadas:

1. Hiedra

Hedera helix L.

2. Rosa de cien hojas

Rosa x centifolia L.

3. Rosa blanca

Rosa x alba

4. Rosa gallica

Rosa gallica L. cv. *Violacea*

5. Jacinto

Hyacinthus orientalis L.

6. Tulipán

Tulipa sp.

7. Bella de día

Convolvulus tricolor L.

8. Pensamiento

Viola tricolor L.

9. Ranúnculo

Ranunculus acris L.

10. Rosa de los capuchinos

Rosa foetida L.

11. Rosa rubiginosa

Rosa rubiginosa L. *alba*

12. Anémona

Anemone coronaria L.

13. Narciso

Narcissus poeticus L. *plenus*

24. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad

Valencia, colección particular

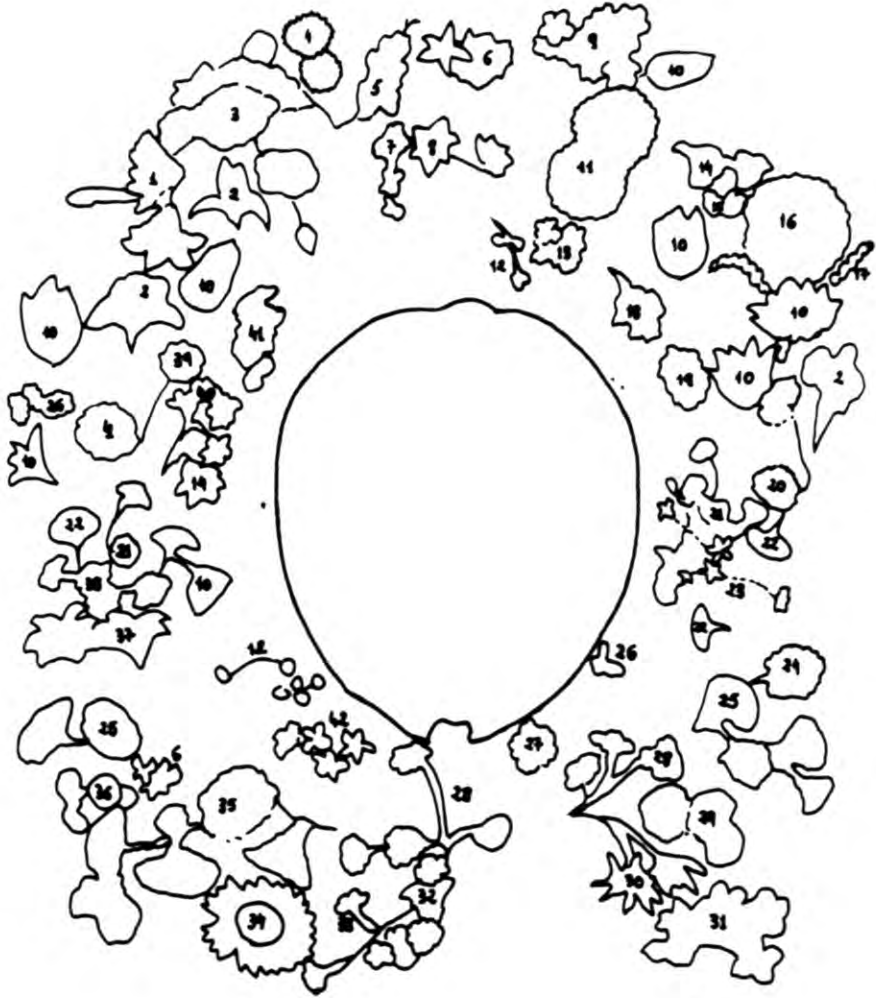
L. 146 x 124

1646

Firmado y fechado: "J. De Arellano faciebat aestatis suae 32, 1646" (en el ángulo inferior izquierdo) "Fco Camilo ft. 1646" (en el medallón).

Bibliografía: DUQUE OLIVART (1986), p. 279, lám. 13; JORDAN y CHERRY (1995), p. 131, lám. 104; PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 118, n° 82; (1992), p. 337; SERRERA (1982), p. 22, n° 10; VALDIVIESO (1979), pp. 479-482.





Especies representadas:

1. Azucena
Lilium candidum L.
2. Lirio
Iris sp.
3. Rosa de cien hojas
Rosa x centifolia L.
4. Arañuela
Nigella damascena L.
5. Retama
Spartium junceum L.
6. Aciano
Centaurea cyanus L.
7. Juliana
Hesperis matronalis L.
8. Anémona
Anemone coronaria L.
9. Campanilla
Campanula sp.
10. Tulipán
Tulipa sp.
11. Bola de nieve
Viburnum opulus L.
12. Ranúnculo
Ranunculus acris L.
13. Alhelf amarillo
Cheiranthus cheiri L.
14. Narciso de otoño
Narcissus incomparabilis Mill.
15. Hepática
Hepatica nobilis Mill.
16. Adormidera
Papaver somniferum L.
17. Lirio de los valles
Convallaria majalis L.
18. Jacinto
Hyacinthus orientalis L.
19. Anémona
Anemone coronaria L.
20. Narciso
Narcissus poeticus L.
21. Clavel
Dianthus caryophyllus L.
22. Bella de día
Convolvulus tricolor L.
23. Jasmín
Jasminum officinale L.
24. Primavera
Primula x pubescens Jacq.
25. Malvavisco
Malva alcea L.
26. Matricaria
Crysanthemum parthenium (L.) Schultz Bip
27. Nomeolvides
Myosotis arvensis L.
28. Damasquina
Tagetes patula L.
29. Clavelón de Indias
Tagetes erecta L.
30. Pancraccio
Pancratium maritimum L.
31. Rosa
Rosa sp.
32. Capuchina
Tropaeolum majus L.
33. Nardo
Polianthes tuberosa L.
34. Girasol
Helianthus annuus L.

35. Malva real

Althea rosea (L.) Cav.

36. Caléndula o maravilla

Calendula officinalis L.

37. Azucena roja

Lilium bulbiferum L.

38. Rosa blanca

Rosa x alba

39. Matricaria ?

Crysanthemum sp.

40. Narciso

Narcissus tazetta L.

41. Primavera

Primula sp.

42. Saxifraga

Saxifraga umbrosa L.

2. 2. OTRAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

Como hemos adelantado en la introducción, las fuentes iconográficas complementarias son, en primer lugar, grabados y acuarelas de obras científicas de los siglos XVI y XVII, empleados con el fin de facilitar la identificación de las especies analizadas en las pinturas. En segundo, grabados y otras obras artísticas de distintos países que pudieron ser utilizadas o influir en los pintores españoles del Barroco. Debido a su dispersión, éstos se irán indicando en el curso de la exposición. Aquellos, por el contrario, corresponden a las siguientes obras:

- Códice Pomar LÓPEZ PIÑERO, J. M.
El Atlas de Historia Natural donado por Felipe II a Jaime Honorato Pomar. Edición facsímil y estudio introductorio, 2 vols. Valencia, Vicent García Editores, 1990.
- Clusius CLUSIUS, C.
Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Historia..., Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini, 1576.
- Dioscórides-Laguna LAGUNA, A.
Pedacio Dioscórides Anarzabeo acerca de la materia medica medicinal y de los venenos mortíferos, Anvers, en casa de Juan Latio, 1555.
 - Ed. consultada: Edición crítica de César E. Dubler, Barcelona, Tip. Emporium, 1955.
- Fuchs-Jarava JARAVA, J.
Historia de yervas, y plantas, de Leonardo Fuchsio Aleman, docto varon en Medicina, con los nombres Griegos, Latinos, y Españoles. Traduzidos nuevamente en Español con sus virtudes y propiedades, y el uso dellas, y juntamente con sus figuras pintadas al vivo, En Anvers, En la Gallina Gorda, por los herederos de Arnaldo Byrcman, 1557.
- Hernández HERNÁNDEZ, O.C.
Historia Natural de Nueva España, México, Universidad Nacional de México [vols. II y III de *Obras completas*], 1959.

- Mattioli MATTIOLI, P. A.
Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis Anazarbei de materia medica..., Venetiis, ex Officia Valgrisiana, 1565.
- Nieremberg NIEREMBERG, J. E.
Historia naturae, maxime peregrinae..., Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1635.

Conviene anotar un hecho de interés relacionado con los grabados y acuarelas de estas obras científicas de los siglos XVI y XVII: algunas de las especies botánicas representadas en los cuadros estudiados no aparecen en ellos, a pesar de estar descritas en sus textos. En consecuencia, dichas representaciones pictóricas constituyen las más tempranas imágenes de tales especies conocidas hasta el momento.

3. IDENTIFICACIÓN Y REPERTORIO DE LAS PLANTAS QUE APARECEN EN LAS FUENTES PICTÓRICAS ESTUDIADAS

En este repertorio, las plantas identificadas en los cuadros estudiados han sido ordenadas alfabéticamente por el término botánico, principalmente con el fin de agrupar las distintas especies de un mismo género. En cada caso, se incluyen las abreviaturas siguientes:

Na: Nombres vulgares actuales más frecuentes

Ne: Nombres vulgares de la época ordenados por orden alfabético, indicando entre paréntesis, las fuentes en los que aparecen.

Obras: Cuadros en los que se representa la especie, ordenados cronológicamente por autores. Entre corchetes se indica la inicial del autor y el número que se les ha dado en la relación de fuentes pictóricas (apartado 2.1.). Se señalan con un asterisco las obras reproducidas en la presente memoria.

Al final de este repertorio se incluye un índice de los nombres vulgares actuales.

1. *Adonis vernalis* L.

Na: adonis vernal, ojo de perdiz, ranúnculo primaveral.

Ne: consiligine o eléboro falso (Mattioli).

Obras:

HIEPES. Florero [H. 18] *

2. *Allium cepa* L.

Na: cebolla.

Ne: cebolla (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Núñez, Ramírez).

Obras:

MURILLO. Niños comiendo de una tartera [M. 52] *

Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27] *

3. *Allium sativum* L.

Na: ajo.

Ne: ajo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Jarava, Laguna, Núñez).

Obras:

MURILLO. Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27] *

4. *Althea rosea* (L.) Cav. (= *Alcea rosea* L.)

Na: malva real, malvaloca, malva rosea, malva de las Indias, malva de la reina, malva del príncipe o de la princesa, malva isabela, cañamera real.

Ne: malbas de las Indias (Ríos).

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florero [H. 14] *

Florero [H. 15] *

Florero [H. 16]

ARELLANO. Florero con pájaros y frutas [A. 18] *

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24] *

5. *Amaranthus caudatus* L.

Na: amaranto, moco de pavo.

Ne: amaranto (Hernández-Plinio).

Obras:

ARELLANO. Floreros ante el espejo [A. 20] *

6. *Amaranthus tricolor* L.

Na: papagayo, capa de rey, guacamayo.

Ne: papagayos (Ríos).

Obras :

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florero [H. 15] *

Florero [H. 16]

ARELLANO. Florero [A. 17]

7. *Anemone coronaria* L.

Na: anémona, coronaria, anémona de Caen.

Ne: anemone (D. Autoridades, Hernández-Plinio), anemone semejante al papaver real (Laguna).

Obras :

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]

ARELLANO. Cesto de flores. [A. 1] *

Cesto de flores. [A. 2] *

Cesto de flores. [A. 3] *

Cesto de flores. [A. 4] *

Cesto de flores. [A. 5]

Cesto de flores. [A. 6]

Cesto de flores. [A. 7]

Florero [A. 8]

Florero [A. 9]

Florero [A. 10] *

Florero [A. 11] *

Florero [A. 12]

Florero [A. 13]

Florero [A. 14]

Florero [A. 15]

Florero [A. 16]

Florero [A. 17]

Florero con frutas [A. 19]*

Floreros ante el espejo [A. 20] *

Flores en un jardín [A. 21]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22] *

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23] *

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24] *

8. *Anemone nemorosa* L.

Na: nemorosa, anémona de los bosques, amapola silvestre.

Ne: ---

Obras:

HIEPES. Florero [H. 18]*

9. *Anemone palmata* L.

Na: hierba centella.

Ne: ---

Obras:

HIEPES. Florero [H. 17]*

10. *Aquilegia vulgaris* L.

Na: aguileña, pajarilla, farolillos de San Antonio, manto real, aguileña, guileña, palomilla, palominera, pelícanos, capa de rey, clérigos o frailes boca abajo.

Ne: aguileya común (Jarava), guileñas (Ríos), pajarillas (Ríos).

Obras:

ARELLANO. Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 4]*

Florero [A. 12]

Florero con frutas [A. 19]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

11. *Asparragus officinalis* L.

Na: esparraguera, espárrago.

Ne: esparrago (Covarruvias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Jarava, Laguna, Núñez).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]

Bodegón de flores, frutas y verduras [S. 9]

12. *Aster tripolium* L.(=*Tripolium vulgare* L.)

Na: aster.

Ne: ---

Obras:

ZURBARÁN. Virgen niña rezando [Z. 13]*

13. *Borago officinalis* L.

Na: borraja.

Ne: borraja (Herrera, Jarava, Laguna, Núñez), borraja (Covarrubias, D. Autoridades), lengua de buey (Jarava).

Obras:

ARELLANO. Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

14. *Bouvardia longiflora* L.

Na: buvardia.

Ne: tlacoxóchitl o vara florida (Hernández-Nueva España).

Obras:

MURILLO. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia [M. 7]*

15. *Brassica oleracea* L. (= *Brassica sylvestris* (L.) Mill.)

Na: col silvestre, berza.

Ne: berça (Covarrubias, Núñez), berza (D. Autoridades, Herrera), col (Covarrubias, Herrera, Laguna), repollo (Covarrubias, Jarava), verça (Jarava, Laguna, Núñez).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de hortaliza y frutas [S. 2]*

Bodegón [S. 3]*

Bodegón con piezas de caza [S. 6]*

Bodegón [S. 7]

MURILLO. San Diego en áxtasis [M. 24]

16. *Buxus sempervirens* L.

Na: boj, bujo, boje.

Ne: box (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Jarava, Ríos).

Obras:

MURILLO. San José con el Niño [M. 29]*

17. *Calendula officinalis* L.

Na: maravilla, caléndula, caldo, flor de todos los meses, maravillas mejicanas o mejicanas, maravillas tudescas o tudescas, flamenquilla, flamencuela, mercadela, reinita, flor de muerto, rosa de muertos, flor de difunto.

Ne: calendula (Hernández-Plinio), calendula o flor de todos los meses (Jarava), coronas de rey (Ríos), maravillas (Ríos).

Obras :

ZURBARÁN. Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Virgen del Rosario [Z. 28]

Coronación de San José [Z. 56]*

Santa Casilda [Z. 67]

Santa Isabel de Portugal [Z. 71]*

HIEPES. Florero [H. 15]*

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

MURILLO. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia [M. 7]*

La educación de la Virgen [M. 13]*

San Rodrigo [M. 40]*

18. *Campanula glomerata* L.

Na: campanilla.

Ne: campanilla yerva (Jarava, Laguna).

Obras :

ARELLANO. Florero [A. 11]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

19. *Capparis spinosa* L.

Na: alcaparro, alcaparra.

Ne: alcaparra (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna, Núñez).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

20. *Capsicum annuum* L.

Na: pimiento.

Ne: chilli (Hernández-Nueva España), pimienta de las Indias (Jarava, Laguna, Núñez), pimiento (Covarrubias, D. Autoridades, Ríos), siliquastro (Jarava, Laguna).

Obras :

MURILLO. Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27]*

21. *Catananche caerulea* L.

Na: hierba cupido, cervellina, sargantana.

Ne: ---

Obras:

- ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*
 Cesto de flores [A. 3]*
 Cesto de flores [A. 5]
 Cesto de flores [A. 6]
 Cesto de flores [A. 7]
 Floreros ante el espejo [A. 20]*

22. *Catananche lutea* L. (= *Piptocephalum carpholepis* Schltz Bip.)

Na: hierba cupido ?

Ne: ---

Obras:

- ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

23. *Centaurea cyanus* L.

Na: aciano, azulejo, cianus, aldiza, ojeras, lindita, liebreçilla, botoncillo, baleo cabezudo, escobilla, clavel de San Juan.

Ne: aciano (Ríos), cyanus (Hernández-Plinio), cyaneo (Laguna), cyanus silvestris (Jarava), cyanus verus (Pomar), escobilla (Covarrubias, Ríos), estrellamar (Ríos).

Obras:

- ARELLANO. Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

24. *Cheiranthus cheiri* L. (= *Cheiranthus senoneri* Heldr. et Sart.)

Na: alhelí amarillo.

Ne: alelí (Covarrubias), alelí amarillo (Ríos), alhelí (Covarrubias, D. Autoridades), alhelí amarillo (D. Autoridades, Jarava, Laguna)

Obras:

- ZURBARÁN. Sagrada Familia [Z. 8]*
 Presentación de la Virgen [Z. 15]*
 Virgen de la Merced y dos mercedarios [Z. 26]
 Virgen de la Misericordia o de las Cuevas [Z. 27]*
 Coronación de San José [Z. 56]*
 Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*
 Santa Isabel de Portugal [Z. 71]*

HIEPES. Florista [H. 19]*

ARELLANO. Florero [A. 17]

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

25. *Chelidonium majus* L.

Na: celidonia mayor, hierba golondrinera, hierba verruguera, celidueña, cerigüeña, cirigüeña, hirundinaria, hierba de las golondrinas.

Ne: celidonia (Covarrubias, D. Autoridades, Jarava), celidonia mayor (Laguna), chelidonia (Hernández-Plinio), ¿elala? (Ríos)

Obras:

MURILLO. Los Niños de la Concha [M. 34]

San Juan Bautista niño [M. 35]*

San Juan Bautista niño [M. 36]

Niños comiendo de una tartera [M. 52]*

Niños jugando a los dados [M. 53]*

Pequeña vendedora de fruta [M. 56]*

26. *Chrysanthemum parthenium* (L.) Schultz Bip. (= *Chrysanthemum parthenium* (L.) Bernh., *Leucanthemum parthenium* (L.) Gren. et Godron., *Pyrethum parthenium* (L.) Sm.)

Na: matricaria, marganza, magarzueta, amargaza, gamarza, botón de plata, arrugas, camomila de los huertos.

Ne: amargaza (Jarava), matricaria (D. Autoridades, Laguna).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

HIEPES. Florista [H. 19]*

Virgen de los Desamparados [H. 21]*

ARELLANO. Florero [A. 8]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

27. *Citrullus vulgaris* Schr. (= *Colocynthis citrullus* (L.) O. Kuntze, *C. lanatus* (Thunb) Mansf.)

Na: sandía.

Ne: albudeca (Covarrubias), badea (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna, Núñez), bathecha (Ríos), bathea o anguria de los bárbaros (Ríos), pepino (Jarava), pepón de Galeno (Núñez).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 10]*

28. *Citrus aurantium* L. (= *Citrus amara* auct.)

Na: naranjo amargo, naranja.

Ne: naranjo o naranjas (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna), naranja agria (Núñez), naranja amarga (Ríos).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

Santa Cena [S. 14]*

Virgen de anillo [S. 28]*

Virgen con el Niño [S. 29]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 1]*

Sagrada Familia [Z. 8]*

HIEPES. Bodegón [H. 1]*

Florero [H. 14]*

Florero [H. 16]

Florista [H. 19]*

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Niños comiendo de una tartera [M. 52]*

29. *Citrus limon* L. (= *Citrus limonum* Risso)

Na: limonero, limón.

Ne: limón (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna, Ríos), limón ácido (Núñez)

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves, hortalizas y frutas [S. 1]*

Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

Bodegón [S. 7]

Bodegón [S. 10]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 1]*

MURILLO. Niños jugando a los dados [M. 53]*

Vinatero [M. 58]

30. *Citrus medica* L.

Na: cidro, poncilero, toronjo, cidrera, cidral, limón poncil o poncil.

Ne: cidra (Covarrubias, Laguna, Núñez, Ríos), cidra o especie de limón Hisp. (Pomar), *citria malus* (Pomar), cidro (Hernández-Plinio, Herrera), *malus medica* (Laguna, Pomar).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

HIEPES. Bodegón [H. 1]*

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Muchacha con flores y frutos [M. 49]

Niños jugando a los dados [M. 53]*

31. *Consolida ambigua* (L.) P. W. Ball et Heywood (= *Delphinium ajacis* auct.)

Na: espuela de caballero, consuela real.

Ne: espuela de cavallero (Covarrubias, Ríos), espuela de caballero (D. Autoridades).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 14]*

Florista [H. 19]*

ARELLANO. Florero [A. 9]

Florero [A. 11]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

32. *Convallaria majalis* L.

Na: muguete, convalaria, lirio convalio, lirio de los valles.

Ne: *lilium canvalium* (Ríos), *lirio convallium* (Laguna), lirio silvestre (Jarava).

Obras :

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

33. *Convolvulus siculus* L.

Na: correhuela azul.

Ne: campanilla (D. Autoridades)

Obras :

ZURBARÁN. Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Coronación de San José [Z. 56]*

34. *Convolvulus tricolor* L.

Na: bella de día, dondiego de día, maravilla.

Ne: maravilla (Covarrubias, D. Autoridades).

Obras :

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros. [H. 6]

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

ARELLANO. Cesto de flores [A. 4]*

Florero [A. 14]

Florero [A. 16]

Florero [A. 17]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

35. *Corylus avellana* L.

Na: avellana, ablano.

Ne: avellana o avellano (Covarrubias, D. Autoridades).

Obras:

MURILLO. Niños jugando a los dados [M. 54]

36. *Cucumis melo* L. (= *Cucumis dudaim* L., *Melo sativus* auct., *Melo dudaim* (L.) Sag.)

Na: melón.

Ne: melón (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Jarava, Laguna, Núñez).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 3]*

Bodegón con piezas de caza [S. 6]*

Bodegón [S. 7]

Bodegón [S. 10]*

ZURBARÁN. Bodegón. [Z. 2]*

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Cesta de membrillos [H. 10]

MURILLO. Niños comiendo uva y melón [M. 51]*

37. *Cucumis sativus* L.

Na: pepino.

Ne: cogombro (Herrera, Jarava, Laguna), cohombro (Covarrubias, D. Autoridades, Núñez), pepino (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera) .

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 3]*

Bodegón con piezas de caza [S. 6]*

Bodegón [S. 10]*

38. *Cupressus sempervirens* L. (= *Cupressus fastigiata* DC.)

Na: ciprés común.

Ne: ciprés (Covarrubias, Herrera, Ríos), cypres (Laguna, D. Autoridades).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Oración en el huerto [S. 15]

Huída a Egipto [S. 19]*

Inmaculada [S. 25]*

San Juan Bautista [S. 36]

ZURBARÁN. Jesús Niño bendiciendo [Z. 5]

Inmaculada [Z. 29]

Inmaculada [Z. 30]

Inmaculada [Z. 32]

Inmaculada con dos clérigos jóvenes [Z. 33]*

Inmaculada [Z. 34]*

San Antonio Abad [Z. 36]

San Antonio Abad [Z. 37]*

39. *Cyclamen persicum* L.

Na: ciclamen.

Ne: ciclamen (Hernández-Plinio), cyclamino (Laguna).

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

40. *Cydonia vulgaris* Pers. (= *Pyrus cydonia* L. , *Cydonia oblonga* Mill.)

Na: membrillero, membrillo.

Ne: chrisomela (Núñez), estrutio de Teofrasto y Plinio (Núñez), membrillo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Núñez, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 3]

Bodegón con piezas de caza [S. 6]*

Bodegón [S. 10]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 2]*

Bodegón de membrillos [Z. 3]

Fray Gonzálo de Illescas [Z. 76]*

HIEPES. Bodegón con dos fruteros [H. 2]

Bodegón con parra [H. 3]*

Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Cesta de membrillos [H. 10]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Niños comiendo de una tartera [M. 52]*

La pequeña vendedora de fruta [M. 56]*

41. *Cynara cardunculus* L.

Na: cardo comestible, cardo de arrecife, alcaucil silvestre.

Ne: cardo (Covarrubias), cardo arrocife que se come (Jarava), cardo de comer (D. Autoridades, Laguna, Núñez), cardo de comer, que en algunas parte llaman arrecifes (Herrera). .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves, hortalizas y frutas [S. 1]*

Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

Bodegón del cardo [S. 4]

Bodegón con cardo y francolín [S. 5]

Bodegón [S. 7]

Virgen con el Niño [S. 29]*

42. *Cynara scolymus* L.

Na: alcachofa, alcarchofa, alcaulera, alcaucil, alcací, morrillera.

Ne: arcachofa (Núñez), alcarchofa (Covarrubias, D. Autoridades, Jarava, Laguna, Núñez).

Obras :

HIEPES. Bodegón con frutas y alcachofas [H. 8]

43. *Daucus carota* L. (*Daucus maritimus* Lam., *D. maximus* Desf., *D. mauritanicus* L., *D. sativus* (Hoffm.) Roehl., *D. gummifer* All., *D. bocconei* Guss., *D. rupestris* Guss., *D. polyganus* Gouan.)

Na: zanahoria.

Ne: çanahoria (Covarrubias, Jarava, Laguna, Núñez), zanahoria (D. Autoridades) .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves hortalizas y frutas [S. 1]*

Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

Bodegón del cardo [S. 4]

Bodegón [S. 7]

44. *Dianthus caryophyllus* L.

Na: clavel, clavellina.

Ne: betónica coronaria (Jarava, Laguna), clavel (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna, Ríos) .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]

Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]

ZURBARÁN. Niño de la espina [Z. 6]*

Virgen niña dormida [Z. 12]

Presentación de la Virgen [Z. 15]*

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florero [H. 13]

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Florista [H. 19]*

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Anunciación [M. 9]

Gloria de ángeles niños [M. 48]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 3]*

Cesto de flores [A. 4]*

Cesto de flores [A. 5]

Cesto de flores [A. 6]

Cesto de flores [A. 7]

Florero [A. 9]

Florero [A. 14]

Florero [A. 15]

Florero [A. 16]

Florero [A. 17]

Florero con frutas [A. 19]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

45. *Fagus sylvatica* L.

Na: haya común.

Ne: haya (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Cristo y la Samaritana [S. 13]

Descanso en la huída a Egipto [S. 20]*

San Pedro y San Pablo [S. 39]*

46. *Ficus carica* L.

Na: higuera, higo.

Ne: higuera, higo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Jarava, Laguna, Núñez, Ríos).

Obras :

ZURBARÁN. Hércules vence a Gerión [Z. 77]

HIEPES. Bodegón de higos [H. 4]

47. *Fritillaria imperialis* L.

Na: fritillaria, corona imperial.

Ne: ---

Obras :

HIEPES. Florero [H. 17]*

48. *Glacium flavum* Crantz. (= *Glacium luteum* Scop.)

Na: glaucio, adormidera marina, amapola de playa o marítima, amapola loca o amarilla.

Ne: dormideras que tienen forma de cuernos (Jarava), glaucio (D. Autoridades), papaver cornudo (Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 14]*

49. *Hedera helix* L.

Na: hiedra, yedra, hedera, hera, hereira, heradeira.

Ne: hiedra (D. Autoridades), iedra (Covarrubias), yedra (Hernández-Plinio, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. San Pedro y San Pablo [S. 39]*

ZURBARÁN. Estigmatización de San Francisco [Z. 49]

San Francisco de Asís [Z. 51]

San Juan Bautista [Z. 57]

San Juan Bautista en el desierto [Z. 58]

Hércules lucha contra el león de Nemea [Z. 78]

MURILLO. Virgen con el Niño [M. 18]

Niños jugando a los dados [M. 53]*

ARELLANO. Florero [A. 17]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

50. *Helianthus annuus* L.

Na: girasol, flor de sol, corona real, sol de las Indias, copa de Júpiter, tornasol, mirasol.

Ne: chimalacatl peruano o flor del sol (Hernández-Nueva España), copa de Júpiter (Fragoso), corona real (Fragoso), flor del sol (Fragoso, Ríos), gigantas (Ríos), gigantea (Fragoso), gyrasol (D. Autoridades), rosa de Jericó (Fragoso), sol de las Indias (Fragoso), trompeta de amor (Fragoso), yerba del sol (Monardes) .

Obras :

HIEPES. Florero. Colección del Marqués de Villapesadilla (Cádiz)¹.

ARELLANO. Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

51. *Helichrysum stoechas* (L.) Moench.

Na: perpetua, siempreviva, amaranto amarillo, inmortal, manzanilla bastarda, manzanilla de pastor.

Ne: amaranto (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna), elichrysum (Laguna, Pomar), guirnalda (Laguna, D. Autoridades), manzanilla bastarda (Covarrubias, Laguna), helichrysos (Hernández-Plinio), perpetua (D. Autoridades), stecas sitrina de las boticas (Pomar) .

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

52. *Helleborus niger* L.

Na: eléboro negro, rosa de Navidad o de nieve.

Ne: eleboro (Covarrubias, D. Autoridades), eleboro negro (Hernández-Plinio, Jarava), heleboro (Covarrubias), melampodio (Hernández-Plinio), verantro

¹ Según afirma PEMÁN (1944), p. 183, en el florero destacan "unos hermosos girasoles". Supone que este cuadro es pareja de la Pintura Inanimada [H. 15] .

negro (Laguna), verdegambre negro (Laguna), yerba de ballesteros (D. Autoridades, Jarava, Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 18]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 2]*

53. *Hepatica nobilis* Mill. (= *Hepatica triloba* Chaix., *Anemone hepatica* L.)

Na: hepática, hierba del hígado, hierba de la Trinidad.

Ne: violeta, especie sin olor (Jarava).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 18]*

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

54. *Hesperis matronalis* L.

Na: juliana.

Ne: alheli blanco que traça Dioscorides (Jarava).

Obras :

ZURBARÁN. Virgen de la Misericordia o de las Cuevas [Z. 27]*

Santa Lucía [Z. 73]

MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

55. *Hyacinthus orientalis* L.

Na: jacinto común.

Ne: hyacinthus (Laguna), *jacinti species* (Pomar), jacinto (Covarrubias, Hernández-Plinio, Laguna), jacintos orientales (Ríos), jacinthos (D. Autoridades).

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores. [A. 4]*

Florero [A. 8]

Florero [A. 10]*

Florero [A. 16]

Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

56. *Iris germanica* L.

Na: lirio, lirio pascual, lirio cárdeno, lirio morado, lirio azul.

Ne: lirio (Covarrubias), lirio cardeno (D. Autoridades, Jarava, Laguna), liricos morados (Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de flores, frutas y verduras [S. 9]

Bautismo de Cristo [S. 11]*

Inmaculada [S. 25]*

Inmaculada [S. 26]

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florista [H. 19]*

ARELLANO. Florero [A. 7]

Florero [A. 9]

Florero [A. 11]*

Florero [A. 14]

Florero [A. 15]

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

57. *Iris sibirica* L.

Na: lirio.

Ne: ---

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores [A. 7]

Flores en un jardín [A. 21]

58. *Iris xiphium* L. (= *Iris taitii* Forster)

Na: lirio español, lirio azul o bulboso.

Ne: liricos azules (Ríos), liricos amarillos (Ríos).

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Florero [A. 13]

Florero [A. 16]

59. *Jasminum officinale* L.

Na: jazmín.

Ne: jazmin (Covarrubias, D. Autoridades), jazmines comunes (Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Virgen del anillo [S. 28]*

San Hugo recibiendo a San Bruno y sus discípulos [S. 32]*

Desposorios místicos de Santa Catalina [S. 41]*

ZURBARÁN. Virgen de la Misericordia o de las cuevas [Z. 27]*

San Bruno en éxtasis [Z. 43]

Santa Lucía [Z. 73]

HIEPES. Florero [H. 15]*

MURILLO. Las Dos Trinidades [M. 8]

La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]

San José con el Niño [M. 29]*

San José con el Niño [M. 30]

San Rodrigo [M. 40]*

Muchacha con flores y frutas [M. 49]

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

60. *Juglans regia* L.

Na: nogal.

Ne: negal (Jarava), nogal (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna, Ríos), nuez (Núñez).

Obras :

ZURBARÁN. Batalla de Jerez [Z. 74]

MURILLO. Huída a Egipto [M. 5]

61. *Lactuca scariola* L. (= *Lactuca serriola* L.)

Na: escarola.

Ne: endivia (Herrera), endivia doméstica de invierno (Núñez), escariola (Jarava), escarola (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Núñez), lechuga romana, (Herrera), scariola (Laguna), .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegónde hortalizas y frutas [S. 2]*

Bodegón [S. 7]

62. *Lagenaria siceraria* Standl.

Na: calabaza vinatera.

Ne: calabaza (Covarrubias, Núñez), calabaza grande (Jarava), calabaza luenga (Jarava, Laguna), calabaza grande (Laguna), calabaza (D. Autoridades).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Huída a Egipto [S. 19]*

ZURBARÁN. David [Z. 75]

MURILLO. Descanso en la huída a Egipto [M. 6]

Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27]*

63. *Laurus nobilis* L.

Na: laurel.

Ne: laurel (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Huída a Egipto [S. 19]*

ZURBARÁN. Martirio de Santiago [Z. 63]

MURILLO. San Rodrigo [M. 40]*

Don Antonio Hurtado de Salcedo [M. 59]

64. *Lilium bulbiferum* L.

Na: azucena roja.

Ne: lirio de color carmesí (Jarava).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de flores, frutas y verduras [S. 9]

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

65. *Lilium candidum* L.

Na: azucena, lirio blanco, lirio de San Antonio.

Ne: açucena (Covarrubias, Jarava, Laguna, Ríos), azucena (D. Autoridades), flor blanca del lirio real (Covarrubias, D. Autoridades) .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]

Bautismo de Cristo [S. 11]*

Anunciación [S. 22]

Anunciación [S. 23]*

Inmaculada [S. 25]*

Inmaculada [S. 26]

San José [S. 38]

- ZURBARÁN. Niño de la espina [Z. 6]*
 El hogar de Nazaret [Z. 9]
 Virgen Niña [Z. 11]
 Virgen Niña dormida [Z. 12]
 Virgen Niña rezando [Z. 13]*
 Anunciación [Z. 16]
 Anunciación [Z. 17]*
 Virgen de la Anunciación [Z. 18]
 Inmaculada con dos clérigos [Z. 33]*
 Inmaculada [Z. 34]*
 San Antonio de Padua [Z. 38]
 San Antonio de Padua [Z. 39]*
 Visión de San Antonio de Padua [Z. 40]
 San Antonio de Padua [Z. 41]
 Santo Domingo [Z. 47]
 Santo Domingo en Soriano [Z. 48]
- HIEPES. Bodegón con panal, frutas y florero [H. 9]
 Florero [H. 16]
 Florero [H. 17]*
 Virgen de los Desamparados [H. 21]*
 Virgen de los Desamparados [H. 22]
- MURILLO. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia [M. 7]*
 Anunciación [M. 10]
 Anunciación [M. 11]*
 Inmaculada de el Escorial [M. 14]*
 Purísima de los capuchinos [M. 15]
 Inmaculada de Aranjuez [M. 16]
 Visión de San Antonio de Padua [M. 19]
 San Antonio de Padua con el Niño [M. 20]
 San Antonio de Padua con el Niño [M. 21]*
 San Antonio de Padua con el Niño [M. 22]
 Aparición de la Virgen a San Bernardo [M. 23]
 La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]
- ARELLANO. Cesto de flores [A. 3]*
 Cesto de flores [A. 4]*
 Florero [A. 9]
 Florero [A. 10]*
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

66. *Linum campanulatum* L.

Na: lino.

Ne: lino (Herrera, Covarrubias, D. Autoridades, Laguna)

Obras:

ZURBARÁN. Niño de la espina [Z. 6]*

67. *Linum narbonense* L.

Na: lino azul, lino bravo o de Narbona.

Ne: lino (Herrera, Covarrubias, D. Autoridades, Laguna)

Obras:

ZURBARÁN. Niño de la espina [Z. 6]*

68. *Lycopersicon esculentum* Mill.

Na: tomate, tomatera.

Ne: pomate (Ríos), tomate (Acosta, D. Autoridades), xitomame (Hernández-Nueva España).

Obras:

MURILLO. Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27]*

69. *Malva alcea* L. (= *Althaea officinalis* L.)

Na: malvavisco salvaje o silvestre.

Ne: malva silvestre (Jarava), malvavisco (D. Autoridades, Jarava, Laguna).

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

ARELLANO. Florero [A. 11]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

70. *Malva sylvestris* L. (= *Malva ambigua* Guss., *Malva mauritana* L.)

Na: malva común.

Ne: malva (D. Autoridades, Hernández-Plinio), malva silvestre más alta y mayor (Jarava), malva sin cultivarla que crece muy alta (Laguna).

Obras:

MURILLO. Niños comiendo de una tartera [M. 52]*

Invitación al juego de la pelota [M. 55]

La pequeña vendedora de fruta [M. 56]*

71. *Matthiola incana* (L.) R. Br.

Na: alhelí, alhelí encarnado, alhelí blanco, alhelí cuarenteno.

Ne: aleli blanco (Ríos), aleli silvestre morado (Ríos), alheli blanco (D. Autoridades, Jarava, Laguna), alheli de color carmesi (Jarava), alheli morado (D. Autoridades, Jarava, Laguna), alheli purpureo (D. Autoridades, Laguna).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

ZURBARÁN. Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*

HIEPES. Florero [H. 17]*

MURILLO. Desposorios de la Virgen [M. 12]

San José con el Niño [M. 32]

Gloria de ángeles niños [M. 48]*

Muchacha con flores y frutas [M. 49]

ARELLANO. Florero [A. 17]

72. *Matthiola tricuspidata* (L.) R. Br.

Na: alhelí

Ne: ---

Obras:

ZURBARÁN. San Bruno en éxtasis [Z. 43]

Coronación de San José [Z. 56]*

MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*

73. *Mespilus germanica* L.

Na: níspero, nispola.

Ne: nespilo (Núñez), niespero (Covarrubias), nispero (Covarrubias, Acosta).

Obras:

HIEPES. Bodegón con parra [H. 3]*

74. *Mirabilis jalapa* L.

Na: dondiego de noche, bella de noche, donjuán de noche, maravilla de noche.

Ne: segundo atzóyatl (Hernández-Nueva España), maravillas (Ríos), mexicanas (Ríos), tudescas (Ríos), tlaquilin (Hernández-Nueva España).

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio y flores [H. 6]

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

75. *Musa sapientum* L.

Na: plátano, banano.

Ne: musa (Plinio-Hernández), musa, arbol de Indias (Pomar), plantano (Acosta), plátano de las Indias (Acosta), plátano, segundo quauhxiloti (Hernández-Nueva España).

Obras:

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 2]*

76. *Myosotis arvensis* L. (= *Myosotis inetermedia* Link)

Na: nomeolvides, miosotis.

Ne: oreja de ratón, yerva myosotis (Covarrubias, Laguna).

Obras:

ARELLANO. Guirnalda con alegoría de la vanidad [A. 24]*

77. *Myrtus communis* L.

Na: mirto, arrayán, murta.

Ne: arrayan (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna, Ríos), mirto (Ríos), murta (Ríos), myrto (D. Autoridades), .

Obras:

HIEPES. Florero [H. 11]

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

78. *Narcissus cyclamineus* D C.

Na: narciso.

Ne: ---

Obras:

HIEPES. Florero [H. 18]*

79. *Narcissus incomparabilis* Mill.

Na: narciso de otoño.

Ne: ---

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 7]

Florero [A. 14]

Florero [A. 15]
 Florero [A. 16]
 Floreros ante el espejo [A. 20]*
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

80. *Narcissus poeticus* L.

Na: narciso.

Ne: narciso de coronilla de doblón (Ríos).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 17]*

ARELLANO. Florero [A. 17]

Flores en un jardín [A. 21]

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

81. *Narcissus poeticus* L. *plenus*

Na: narciso.

Ne: narciso de coronilla de doblón (Ríos).

Obras :

ARELLANO. Florero [A. 15]

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

82. *Narcissus pseudonarcissus* L. (= *Narcissus major* Curtis, *Narcissus moschatus* L., *Narcissus pallidiflorus* Pugsley, *Narcissus confusus* Pugsley, *Narcissus hispanicus* Gouan)

Na: narciso trompón, tragapán, tropón de los prados, narciso de los prados, narciso de lechuguilla, narciso de campanilla.

Ne: narciso de lechuguilla (Ríos).

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores [A. 4]*

Cesto de flores [A. 5]

Florero [A. 10]*

Florero [A. 15]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

83. *Narcissus tazetta* L. (= *Narcissus aureus* Loisel.)

Na: narciso de manojo, nadaletas.

Ne: inclitinas o ynclitinas (Ríos).

Obras :

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 4]*

Cesto de flores [A. 7]

Florero [A. 17]

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

84. *Nigella damascena* L.

Na: arañuela, araña, ajenuz de jardín, neguilla de Damasco.

Ne: agenuz (Covarrubias, D. Autoridades), axenuz (Covarrubias, Jarava, Laguna), neguilla (Covarrubias, D. Autoridades, Jarava, Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 3]*

Cesto de flores [A. 5]

Floreros con pájaros y frutas [A. 18]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

85. *Ocimum basilicum* L.

Na: albahaca, alhábega, albahaca mayor o moruna.

Ne: albahaca (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Jarava, Laguna, Núñez), basilicon mayor (Nuñez), ócimo (Hernández-Plinio).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

86. *Olea europaea* L.

Na: olivo, acebuche, aceituno.

Ne: azeytuna (Núñez), oliva u olivo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Ríos).

Obras :

- SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 12]*
 Oración en el huerto [S. 15]
 Cristo con la Cruz a cuestas [S. 16]
 Resurrección de Cristo [S. 17]
 Descanso en la huída a Egipto [S. 20]*
 Virgen de las angustias [S. 27]
 San Bruno [S. 30]
- ZURBARÁN. Cena de Emaús [Z. 7]
 Virgen del Rosario con el Niño [Z. 19]*
 Inmaculada [Z. 34]*
- MURILLO. Inmaculada de El Escorial [M. 14]*
 Purísima de los capuchinos [M. 15]
 Inmaculada de Aranjuez [M. 16]

87. *Paeonia officinalis* L.(=*Paeonia foemina* Gars., *Paeonia humilis* Retz.)

Na: peonía, peronía, rosa de monte, rosa albardera, rosa de sarna, rosa de rejalgar, rosa de Santa María, rosa de Santa Clara, peonía de Santa Rosa, hierba casta, saltaojos, flor de la maldita.

Ne: peonia (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras :

- HIEPES. Florero [H. 15]*
 Florero [H. 18]*
- ARELLANO. Cesto de flores [A. 6]
 Cesto de flores [A. 7]
 Florero [A. 8]
 Florero [A. 9]
 Florero [A. 15]
 Florero [A. 16]
 Florero con frutas [A. 19]*
 Floreros ante el espejo [A. 20]*

88. *Pancratium maritimum* L.

Na: nardo marino, pancracio, amormío, azucena de mar, nebulosa, azucena de la Virgen, narciso de mar, nardo coronado, corona del rey marítima.

Ne: amormio (Ríos) escila (Laguna), *hemerocalis valentina* (Clusius), pancracio (Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

89. *Papaver rhoeas* L.

Na: amapola, ababol, amapol, rosello.

Ne: amapola (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Jarava, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

90. *Papaver somniferum* L.

Na: adormidera, dormidera.

Ne: adormidera (Covarrubias, D. Autoridades), dormidera (D. Autoridades, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 14]*

Florero [H. 17]*

Florista [H. 19]*

ARELLANO. Florero [A. 8]

Florero [A. 9]

Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

91. *Passiflora caerulea* L.

Na: pasionaria, flor de la Pasión.

Ne: granadilla (D. Autoridades, Hernández-Nueva España, Monardes), pasionaria (D. Autoridades).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

92. *Phoenix dactilifera* L.

Na: palmera común o datilera, palma, palma mayor, palmero común.

Ne: dátil (Núñez), palma (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna), palmera (D. Autoridades, Hernández-Plinio).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Huída a Egipto [S. 19]*

Descanso en la huída a Egipto [S. 20]*

Descanso en la huída a Egipto [S. 21]

Asunción de la Virgen [S. 24]

Inmaculada [S. 25]*

ZURBARÁN. Inmaculada [Z. 29]

Inmaculada [Z. 31]

Inmaculada [Z. 32]

Inmaculada con dos clérigos jóvenes [Z. 33]*

Inmaculada [Z. 34]*

Inmaculada [Z. 35]

Martirio de Santiago [Z. 63]

Monja jerónima mártir [Z. 64]

Santa Apolonia [Z. 65]*

Santa Catalina [Z. 68]

Santa Justa [Z. 72]

MURILLO. Inmaculada de El Escorial [M. 14]*

Purísima de los capuchinos [M. 15]

Inmaculada de Aranjuez [M. 16]

San Diego en éxtasis [M. 24]

San Rodrigo [M. 40]*

La Virgen con el Niño y Santa Rosalía de Palermo [M. 44]*

Las Santas Justa y Rufina [M. 45]

Santa Justa [M. 46]

Santa Rufina [M. 47]

93. *Pinus sylvestris* L.

Na: pino silvestre, pino albar, pino blanquillo, pino de Valsaín, pino royo.

Ne: pino (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Ríos).

Obras :

MURILLO. Abraham y los tres ángeles [M. 1]

Jacob bendecido por Isaac [M. 2]

Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel [M. 4]*

94. *Polianthes tuberosa* L.

Na: nardo, tuberosa, jacinto oriental.

Ne: azucenas de Indias (Hernández- Nueva España), omixóchitl o flor de hueso (Hernández- Nueva España).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

ARELLANO. Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad[A. 24]*

95. *Polygonum hidropiper* L.

Na: pimienta acuática, persicaria picante o no manchada.

Ne: pimienta aquatica (Laguna), pimienta de agua (Jarava).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 12]*

Descanso en la huída a Egipto [S. 20]*

San Pedro y San Pablo [S. 39]*

96. *Populus alba* L.

Na: álamo blanco, álamo común, chopo blanco.

Ne: álamo (Covarrubias), álamo blanco (D. Autoridades, Herrera, Laguna, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 12]*

Descanso en la Huída a Egipto [S. 20]*

Virgen de la angustias [S. 27]

San Bruno en los montes de Calabria [S. 31]

San Juan Bautista [S. 36]

ZURBARÁN. San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás [Z. 42]

Hércules y el toro de Creta [Z. 79]*

97. *Populus tremula* L.

Na: álamo temblón, chopo temblón.

Ne: álamo lybico (D. Autoridades, Hernández-Plinio), álamo alpino (D. Autoridades) .

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Inmaculada [S. 25]*

San Juan Evangelista en Patmos [S. 37]

98. *Primula x pubescens* Jacq.

Na: primavera.

Ne: --

Obras:

ARELLANO. Cesto de flores [A. 2]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

99. *Primula veris* L. (= *Primula officinalis* (L.) Hill., *Primula suaveolens* Bertol.)

Na: primavera, primavera de olor, vellowita, vellowita de oro, gayadas, verbásculo, gordolobillo, hierba de San Pablo, hierba de San Pedro, hierba de la parálisis.

Ne: bellorita (Jarava), gayadas (Ríos), primula veris (Jarava), vellowita (Covarrubias, D. Autoridades), yerba de San Pedro (Covarrubias, Ríos).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

MURILLO. Gloria de ángeles niños [M. 48]*

100. *Prunus amygdalus* Stokes (= *Prunus dulcis* (Mill.), D. A. Webb., *Amygdalus dulcis* Mill., *Amygdalus communis* L.)

Na: almendra, almendro, almendrero, almendral.

Ne: almendra o almendro (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Núñez, Ríos).

Obras:

MURILLO. San José con el Niño [M. 28]

San José con el Niño [M. 31]

San José con el Niño [M. 33]*

101. *Prunus armeniaca* L. (= *Armeniaca vulgaris* Lam.)

Na: albaricoque, albaricoquero.

Ne: albarcoque (Herrera), albaricoque (D. Autoridades, Laguna), alberchigo (Herrera, Ríos), alberiquoque (Ríos), alvarcoque (Covarrubias, Núñez), ¿prisco? (Ríos).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]

HIEPES. Bodegón con frutas y alcachofas [H. 8]

Bodegón con panal, frutas y flores [H. 9]

Florista [H. 19]*

102. *Prunus avium* L. (= *Cerasus avium* (L.) Moench)

Na: cereza, cerezo, cerezo de monte, cerezo silvestre o de aves, guindo zorrero, maroviña, guereciga.

Ne: cereza o cerezo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Núñez, Ríos), cereço (Jarava), serasus sylvestris species. Hisp. Una especie de cerezo silvestre (Pomar).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]

Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]

Descanso en la huída a Egipto [S. 21]

ZURBARÁN. Jesús Niño bendiciendo [Z. 5]

Virgen con el Niño y San Juan [Z. 21]*

HIEPES. Bodegón de frutas y alcachofas [H. 8]

Bodegón con panal, frutas y flores [H. 9]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

ARELLANO. Cesto de flores [A. 4]*

Florero [A. 8]

Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

103. *Prunus domestica* L.

Na: ciruela, ciruelo.

Ne: ciruela o ciruelo (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Jarava, Laguna, Núñez, Ríos).

Obras:

ZURBARÁN. La familia de la Virgen [Z. 14]*

HIEPES. Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Cesta de membrillos [H. 10]

ARELLANO. Florero con frutas [A. 19]*

104. *Prunus persica* (L.) Batsch. (= *Persica vulgaris* Mill.)

Na: melocotón, melocotonero.

Ne: abridero (Ríos), durazno (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herera, Jarava, Laguna, Núñez, Ríos), melocotón (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Núñez, Ríos), peladilla (Ríos), prisco (Hernández-Plinio, Herrera, Núñez) .

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 7]

Virgen con el Niño [S. 29]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 2]*

Cesto de fruta [Z. 4] ?

La familia de la Virgen [Z. 14]* ?

Virgen con el Niño [Z. 23]*?

Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans [Z. 62] ?

Santa Dorotea [Z. 70] ?

HIEPES. Bodegón con dos fruteros [H. 2]

105. *Punica granatum* L.

Na: granada, granado.

Ne: granada o granado (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera, Laguna, Ríos), granada dulce (Núñez).

Obras :

HIEPES. Bodegón con dos fruteros [H. 2]

Bodegón con parra [H. 3]*

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

ARELLANO. Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

106. *Pyrus communis* L.

Na: pera, peral.

Ne: pera o peral (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Laguna, Núñez, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 7]

Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]

Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 2]*

El hogar de Nazareth [Z. 9]

Virgen con el Niño [Z. 23]* ?

Virgen con el Niño y San Juan [Z. 24]

HIEPES. Bodegón con dos fruteros [H. 2]

Bodegón con parra [H. 3]*

Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Bodegón con frutas y alcachofas [H. 8]

Bodegón con panal, frutas y florero [H. 9]

MURILLO. Muchacha con flores y frutas [M. 49]

ARELLANO. Florero con frutas [A. 19]*

107. *Pyrus malus* L. (= *Malus communis* Poir., *Malus domestica* Borkh)

Na: manzana, manzano, manzanal, manzanera.

Ne: maņana (Covarrubias, Núñez), manzana o manzano (D. Autoridades, Herrera, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves, hortalizas y frutas [S. 1]*

Santa Familia. María como nueva Eva [S. 18]*

Descanso en la huída a Egipto [S. 20]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 2]*

Cesta de frutas [Z. 4] ?

Jesús Niño bendiciendo [Z. 5]

Sagrada Familia [Z. 8]*

Regreso de la Sagrada Familia a Jerusalén [Z. 10]

La familia de la Virgen [Z. 14]* ?

Virgen con el Niño y San Juan [Z. 20]

Virgen con el Niño y San Juan [Z. 21]*

Virgen con el Niño dormido [Z. 22]

Virgen con el Niño [Z. 23]* ?

Virgen con el Niño y San Juan [Z. 24]

Inmaculada [Z. 35]

Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans [Z. 62] ?

Santa Dorotea [Z. 70] ?

HIEPES. Bodegón con dos frutereros [H. 2]

Bodegón con parra [H. 3]*

Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Bodegón de frutas y alcachofas [H. 8]

MURILLO. Virgen de la manzana [M. 17]

Muchacha con flores y frutas [M. 49]

108. *Quercus ilex* L.

Na: encina, chaparra, carrasca, marrasca, charrasco, sardón, mataparda.

Ne: encina (Covarrubias, D. Autoridades), encino (Ríos), enzina (Covarrubias, Herrera, Jarava, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 12]*

Oración en el huerto [S. 15]

San Bruno [S. 30]

San Hugo señalando a San Bruno ... [S. 33]*

Construcción del primitivo templo de la Cartuja [S. 34]

Aparición de San Pedro a los discípulos... [S. 35]

San Juan Bautista [S. 36]

Martirio de cartujos [S. 40]

ZURBARÁN. San Francisco arrodillado [Z. 50]

San Lorenzo [Z. 59]

San Lorenzo [Z. 60]*

Hércules y el toro de Creta [Z. 79]*

MURILLO. Abraham y los tres ángeles [M. 1]

109. *Quercus robur* L. (= *Quercus pedunculata* Ehrh., *Quercus estremadurensis* O. Schw., *Quercus brutia* Ten.)

Na: roble albar, roble carballo.

Ne: roble (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Virgen de las angustias o Piedad [S. 27]

San Hugo señalando a San Bruno ... [S. 33]*

Construcción del primitivo templo de la Cartuja [S. 34]

Aparición de San Pedro a los discípulos ... [S. 35]

San Juan Evagelista en Patmos [S. 37]

ZURBARÁN. San Antonio Abad [Z. 36]

San Antonio Abad [Z. 37]*

Visión de San Juan Bautista [Z. 57]

MURILLO. Jacob pone las varas al ganado de Labán [M. 3]*

Los Niños de la concha [M. 34]

110. *Quercus suber* L.

Na: alcornoque .

Ne: alcornoque (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna).

Obras :

MURILLO. Labán busca los ídolos [M. 4]*

Bautismo de Cristo [M. 38]

111. *Ranunculus acris* L.

Na: ranúnculo, botón de oro, botoncillo.

Ne: anemones species (Pomar), ranunculos (D. Autoridades, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras :

ARELLANO. Florero con frutas [A. 19]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

112. *Raphanus sativus* L.

Na: rábano.

Ne: rabano (Covarrubias, D. Autoridades), ravano (Jarava, Núñez), ravano domestico (Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves, hortalizas y frutas [S. 1]*

Bodegón [S. 7]

Santa Cena [S. 14]*

ZURBARÁN. Cena de Emaús [Z. 7]

MURILLO. San Diego en éxtasis [M. 24]

113. *Rosa x alba* L.

Na: rosal blanco .

Ne: rosal blanco (Herrera, Laguna, Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]

ZURBARÁN. Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Virgen de la Merced y dos mercedarios [Z. 26]

Virgen del Rosario [Z. 28]

San Bruno en éxtasis [Z. 43]

San Diego de Alcalá [Z. 45]

Coronación de San José [Z. 56]*

La porciúncula [Z. 52]

- Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*
 Santa Lucía [Z. 73]
- HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]
 Florero [H. 14]*
- MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*
 La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]
 Visión de San Francisco en la Porciúncula [M. 26]*
 San Rodrigo [M. 40]*
 La Virgen y el Niño con Santa Rosalía de Palermo [M. 44]*
 Muchacha con flores y frutas [M. 49]
 Muchacha con flores [M. 50]*
- ARELLANO. Cesto de flores. [A. 1]*
 Cesto de flores. [A. 3]*
 Cesto de flores. [A. 4]*
 Cesto de flores. [A. 5]
 Florero [A. 6]
 Florero [A. 8]
 Florero [A. 12]
 Florero [A. 17]
 Florero con pájaros y frutas [A. 18]*
 Floreros ante el espejo [A. 20]*
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

114. *Rosa borboniana* L. (= *Rosa damascena* x *Rosa chinensis*)

Na: rosa borboniana.

Ne: —

Obras :

- ZURBARÁN. Virgen Niña rezando [Z. 13]*
 Virgen de la Merced [Z. 25]
 San Diego de Alcalá [Z. 44] ?
 San Diego de Alcalá [Z. 46]*
 La Porciúncula [Z. 53]*
 Santa Apolonia [Z. 65]*
 Santa Casilda [Z. 66]
 Santa Dorotea [Z. 70] ?

115. *Rosa canina* L.

Na: rosal silvestre, zarzaperruna, zarzarosa, escaramujo, agavanzo, rosal montés, campesino o bravo, rosal perruno, rosal de culebra.

Ne: escaramujo (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna), çarça perruna (Covarrubias), rosa silvestre (Hernández-Plinio, Laguna), zarzaperruna (D. Autoridades, Hernández-Plinio, Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 12]

Florero [H. 14]*

Florero [H. 16]

Florero [H. 17]*

Florista [H. 19]*

MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*

Gloria de ángles niños [M. 48]*

116. *Rosa x centifolia* L.

Na: rosal de cien hojas, rosal de Provenza, rosal romano.

Ne: rosa encarnada (Laguna).

Obras :

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 3]*

Cesto de flores [A. 4]*

Cesto de flores [A. 5]

Cesto de flores [A. 6]

Cesto de flores [A. 7]

Florero [A. 8]

Florero [A. 10]*

Florero [A. 11]*

Florero [A. 13]

Florero [A. 14]

Florero [A. 15]

Florero [A. 16]

Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

Florero con frutas [A. 19]*

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Flores en un jardín [A. 21]

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

117. *Rosa damascena* Mill.

Na: rosa damascena o damasquina, rosal de Alejandría.

Ne: rosa damascena (Laguna), rosa damasquina (Ríos), rosa de Alejandría (Ríos).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Inmaculada [S. 25]*

ZURBARÁN. Bodegón [Z. 1]*

Niño de la espina [Z. 6]*

Sagrada Familia [Z. 8]*

El hogar de Nazareth [Z. 9]

Virgen niña [Z. 11]

Virgen niña dormida [Z. 12]

La familia de la Virgen [Z. 14]*

Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Virgen de la Anunciación [Z. 18]

Virgen de la Merced y dos mercedarios [Z. 26]

Virgen de la Misericordia o de las Cuevas [Z. 27]*

Virgen del Rosario [Z. 28]

Inmaculada con dos clérigos jóvenes [Z. 33]*

Inmaculada [Z. 34]*

San Bruno en éxtasis [Z. 43]

San Diego de Alcalá [Z. 45]

La Porciúncula [Z. 52]

Coronación de San José [Z. 56]*

Curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans [Z. 62]

Santa Casilda [Z. 67]

Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*

Santa Dorotea [Z. 70]

Santa Isabel de Portugal [Z. 71]*

Santa Lucía [Z. 73]

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Bodegón con panal, frutas y flores [H. 9]*

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

MURILLO. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia [M. 7]*

Gloria de ángeles niños [M. 48]*

Doña Isabel Malcampo [M. 60]

118. *Rosa foetida* J. Herrm.

Na: rosa de los capuchinos.

Ne: mosqueta (Laguna), mosqueta amarilla (Ríos).

Obras :

MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*

La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]

ARELLANO. Guirnalda de flores y cartela con paisaje [A. 23]*

119. *Rosa gallica* L.

Na: rosal castellano, rosal de la Galia.

Ne: rosal castellano (Ríos), rosa roja ? (Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de flores, frutas y verduras [S. 9]

ZURBARÁN. Sagrada familia [Z. 8]*

HIEPES. Florista [H. 19]*

MURILLO. La educación de la Virgen [M. 13]*

Inmaculada de El Escorial [M. 14]*

Purísima de los capuchinos [M. 15]

Inmaculada de Aranjuez [M. 16]

La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]

Visión de San Francisco en la Porciúncula [M. 26]*

San Rodrigo [M. 40]* ?

Santa Rosa de Lima [M. 41]*

Santa Rosa de Lima [M. 42]

Santa Rosa de Lima [M. 43]

Muchacha con flores [M. 50]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 4]*

Florero [A. 10]*

120. *Rosa gallica* L. cv. *Tuscany*

Na: variedad de rosal castellano.

Ne: rosal castellano (Ríos), rosa roja ? (Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 14]*

121. *Rosa gallica* L. cv. *Violacea*

Na: variedad de rosal castellano.

Ne: rosal castellano (Ríos), rosa roja ? (Laguna).

Obras :

ARELLANO. Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

122. *Rosa rubiginosa* L. *alba*

Na: variedad de rosa rubiginosa

Ne: ---

Obras :

HIEPES. Florero [H. 17]*

ARELLANO. Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*

123. *Rosa rubiginosa* L. *duplex*

Na: variedad de rosa rubiginosa.

Ne: ---

Obras :

HIEPES. Florero [H. 18]*

124. *Rubus fruticosus* L.

Na: zarza, zarzamora .

Ne: çarça (Covarrubias, Jarava, Laguna), zarza (D. Autoridades).

Obras :

ZURBARÁN. Inmaculada [Z. 34]*

125. *Ruscus aculeatus* L.

Na: rusco, brusco, arrayán silvestre, arrayán morisco, gilbarbera, albernera, bucharrera, zaquenú, escobina, capios, sardonilla, verdence .

Ne: brusco (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna), rusco (D. Autoridades, Laguna).

Obras :

HIEPES. Florero [H. 15]*

126. *Ruta graveolens* L.

Na: ruda.

Ne: ruda (Covarrubias, D. Autoridades, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras :

MURILLO. Virgen con el Niño [M. 18]

127. *Salix alba* L.

Na: sauce blanco, sauce, salce.

Ne: sauce (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera), sauce blanco (Jarava), sauz (Covarrubias, Ríos), sauz de corteza amarilla (D. Autoridades, Laguna)

Obras :

ZURBARÁN. Inmaculada [Z. 30]

Inmaculada [Z. 31]

Inmaculada [Z. 32]

128. *Salix fragilis* L.

Na: sauce, mimbrera.

Ne: mimbrera (Herrera), sauce (D. Autoridades), sauce, otro género (Jarava), sauz de subtilissimos mimbres (D. Autoridades, Laguna).

Obras :

ZURBARÁN. Inmaculada [Z. 30]

129. *Saxifraga umbrosa* L.

Na: saxifraga, salsifragia.

Ne: saxifraga o saxigrafia (D. Autoridades, Laguna), saxigrafua (Covarrubias), .

Obras :

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

130. *Scorzonera hispanica* L. (= *Scorzonera stricta* Hornem.)

Na: escorzonera, churrimana, salsifrí negro, salsifrí de España.

Ne: escorzonera (Covarrubias, D. Autoridades), escuerçonera (Monardes).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón de aves, hortalizas y frutas [S. 1]*

Bodegón de hortalizas y frutas [S. 2]*

Bodegón del cardo [S. 4]

Bodegón [S. 7]

131. *Sechuim edule* Sw.

Na: chayote.

Ne: chayotli o planta que da frutos semejante a erizos (Hernández-Nueva España).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con piezas de caza [S. 6]*

132. *Sinapis arvensis* L. (= *Sinapis orientalis* L., *Sinapis schkuhriana* Reich.)

Na: mostaza silvestre.

Ne: mostaza (Herrera, Laguna).

Obras :

ZURBARÁN. Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Virgen de la Merced y dos mercedarios [Z. 26]

Virgen de la Misericordia o de las Cuevas [Z. 27]*

Santa Lucía [Z. 73]

133. *Solanum melongena* L.

Na: berenjena.

Ne: berengena (Covarrubias, D. Autoridades, Herrera), melongena de los árabes (Núñez), melongia (Núñez), verenjena (Jarava, Laguna) .

Obras :

MURILLO. Fray Francisco y la cocina de los ángeles [M. 27]*

134. *Spartium junceum* L.

Na: retama común, retama de color, retama macho, retama de los jardines, gayomba, canarios.

Ne: ginesta (Covarrubias), hiniesta (D. Autoridades, Laguna), inihesta (Jarava), retama (Covarrubias, D. Autoridades, Ríos).

Obras :

HIEPES. Florista [H. 19]* ?

ARELLANO. Florero [A. 9]

Floreros ante el espejo [A. 20]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

135. *Syringa vulgaris* L.

Na: lila.

Ne: segunda especie de siringa (Pomar), seringa (Ríos).

Obras :

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florero [H. 15]*

136. *Tagetes erecta* L.

Na: clavelón de la India, flor de muerto.

Ne: cempoalxóchitl o flores de veinte hojas (Hernández-Nueva España), clavel de la India (D. Autoridades, Jarava, Laguna), clavel de las Indias grandes (Ríos), clavelón (D. Autoridades).

Obras :

ZURBARÁN. Sagrada familia [Z. 8]*

Presentación de la Virgen [Z. 15]*

Virgen del Rosario [Z. 28]

Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*

Santa Lucía [Z. 73]

HIEPES. Bodegón con parra [H. 3]*

Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Las dos Trinidades o la Sagrada Familia [M. 7]*

La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo [M. 25]

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

137. *Tagetes patula* L.

Na: clavel de moro, damasquina.

Ne: clavel de Indias (Acosta), clavel de las Indias menores (Ríos).

Obras :

HIEPES. Jardín con frutas, flores y una fuente [H. 20]

ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

138. *Trifolium pratense* L. (= *Trifolium sativum* (Sturm) Crome., *Trifolium borysthenicum* Gruner)

Na: trébol violeta, trébol rojo, trébol de los prados o pratense, trébol encarnado, trébol común, trébol de la luna o de la media luna, hierba de las cataratas.

Ne: trebol (Covarrubias, D. Autoridades), trebol de los prados colorado (Jarava), trebol pratense con flores púrpureas (Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

139. *Tropaeolum azureum* L.

Na: capuchina

Ne: ---

Obras:

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 6]

140. *Tropaeolum majus* L.

Na: capuchina, mastuerzo o mastranzo de las Indias, marañuela, pelón, pelonchili, espuela de galán, flor de la sangre, llagas de Cristo o de San Francisco.

Ne: flor de sangre (Monardes), mastranto (Covarrubias), mastranzo (D. Autoridades), mastuerzo de las Indias (Ríos), mastuerzo peruano (Hernández-Nueva España).

Obras:

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 3]*

Cesto de flores [A. 6]

Florero [A. 16]*

Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*

Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

141. *Tulipa* sp.

Na: tulipán.

Ne: tulipa (Clusius, Pomar), tulipán (D. Autoridades).

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]

Bodegón con escritorio, frutas y flores [H. 7]*

Florero [H. 14]*

Florero [H. 15]*

Florero [H. 16]

Florero [H. 17]*

Florero [H. 18]*

MURILLO. Gloria de ángeles niños [M. 48]*

ARELLANO. Cesto de flores [A. 1]*

Cesto de flores [A. 2]*

Cesto de flores [A. 3]*

Cesto de flores [A. 4]*
 Cesto de flores [A. 5]
 Cesto de flores [A. 6]
 Cesto de flores [A. 7]
 Florero [A. 8]
 Florero [A. 9]
 Florero [A. 10]*
 Florero [A. 11]*
 Florero [A. 12]
 Florero [A. 13]
 Florero [A. 14]
 Florero [A. 15]
 Florero [A. 16]
 Florero [A. 17]
 Florero con pájaros y fruras [A. 18]*
 Florero con frutas [A. 19]*
 Floreros ante el espejo [A. 20]*
 Flores en un jardín [A. 21]
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 22]*
 Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*

142. *Typha latifolia* L.

Na: espadaña, anea, enea, bohordo, paja real.

Ne: espadaña (Covarrubias, D. Autoridades, Jarava, Laguna).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Bautismo de Cristo [S. 11]*

Bautismo de Cristo [S. 12]*

143. *Ulmus minor* Mill. (= *Ulmus carpinifolia* G. Suck., *Ulmus campestris* auct. non L., *Ulmus foliacea* ss Hay., *Ulmus glabra* Mill. non Hud.)

Na: olmo común, olmo negrillo, álamo negrillo.

Ne: álamo negro (Ríos), olmo (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Jarava, Laguna, Ríos).

Obras:

SÁNCHEZ COTÁN. Cristo y la samaritana [S. 13]

San Bruno en los montes de Calabria [S. 31]

ZURBARÁN. Estigmatización de San Francisco [Z. 49] ?
 El Beato Henry Suso [Z. 54]*
 San Hugo en el refectorio de cartujos [Z. 55]
 San Luis Beltrán [Z. 61]*
 Hércules lucha contra el león de Nemea [Z. 78]

MURILLO. San Juan muestra a Jesús [M. 37] ?
 San Juan y los fariseos [M. 39]*
 Paisaje [M. 61]

144. *Ulmus procera* Salisb.

Na: olmo negrillo, olmo campestre, olmo inglés.

Ne: --

Obras:

MURILLO. Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel [M. 4]*
 San Juan muestra a Jesús [M. 37]

145. *Urtica dioica* L.

Na: ortiga, ortiga mayor.

Ne: hortiga (Covarrubias, Laguna, Nuñez), ortiga (D. Autoridades, Jarava).

Obras:

HIEPES. Florero [H. 15]*

146. *Veronica officinalis* L.

Na: verónica, verónica macho, verónica común, verónica oficial, té de Europa, triarca.

Ne: veronica (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna).

Obras:

ZURBARÁN. Presentación de la Virgen [Z. 15]*
 Entierro de Santa Catalina [Z. 69]*
 Santa Lucía [Z. 73]

ARELLANO. Florero con pájaros y frutas [A. 18]*

147. *Viburnum opulus* L.

Na: bola de nieve, mundillos, rodela, rosa de Gueldres.

Ne: geldre (Ríos).

Obras:

HIEPES. Bodegón con escritorio y floreros [H. 6]
 Florero [H. 14]*

- ARELLANO. Cesto de flores [A. 3]*
 Cesto de flores [A. 6]
 Florero [A. 15]
 Florero con frutas [A. 19]*
 Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*
148. *Vicia faba* L. (= *Faba bona* Med., *Faba vulgaris* Moench.)
Na: haba.
Ne: haba (D. Autoridades, Herrera), hava (Covarrubias, Jarava, Laguna, Núñez).
Obras:
 SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón con cenacho de cerezas [S. 8]
 Bodegón con flores, frutas y verduras [S. 9]
 HIEPES. Bodegón con frutas y alcachofas [H. 8]*
149. *Vinca minor* L.
Na: Vincapervinca, brusela, hierba doncella.
Ne: brusela (Ríos), clemátide (D. Autoridades, Laguna), clematis (Jarava), vincapervinca (Jarava, Laguna), yerba donzella (Ríos).
Obras:
 ARELLANO. Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad [A. 24]*
150. *Viola tricolor* L.
Na: pensamiento, trinitaria, flor de la Trinidad, suegras y nueras.
Ne: pensieles (Ríos), pensier (Covarrubias), suspiro (D. Autoridades), trinitaria (D. Autoridades).
Obras:
 ARELLANO. Guirnalda con flores y cartela con paisaje [A. 23]*
151. *Vitex agnus-castus* L.
Na: sauzgatillo, saecegatillo, sargatillo, pimienta loco, gatillo casto, agnocasto, añocasto, zerobo, pimientillo, pimienta silvestre, arbolito de la pimienta.
Ne: agnocasto (Covarrubias, D. Autoridades, Laguna, Ríos), pimienta (Ríos), sazgatillo (D. Autoridades, Hernández-Plinio).
Obras:
 HIEPES. Florero [H. 15]*

152. *Vitis vinifera* L.

Na: uva, vid, vidueño.

Ne: parras (Ríos), passas (Núñez), vid o uva (Covarrubias, D. Autoridades, Hernández-Plinio, Herrera, Jarava, Laguna).

Obras :

SÁNCHEZ COTÁN. Bodegón [S. 7]

HIEPES. Bodegón con parra [H. 3]*

Bodegón de uvas [H. 5]

Jardín con frutos, flores y una fuente [H. 20]

MURILLO. Niños comiendo uva y melón [M. 51]*

La pequeña vendedora de fruta [M. 56]*

Vendimiadora [M. 57]

ÍNDICE DE NOMBRES VULGARES

Aciano	23	Ciprés	38
Adonis vernal	1	Ciruelo	103
Adormidera	90	Clavel	44
Agnocasto	151	Clavel de moro	137
Aguileña	10	Clavelón de la India	136
Ajo	3	Col	15
Alamo blanco	96	Corona imperial	47
Alamo temblón	97	Coronaria	7
Albahaca	85	Correhuela azul	33
Albaricoquero	101	Damasquina	137
Alcachofa	42	Dondiego de día	34
Alcaparra	19	Dondiego de noche	74
Alcornoque	110	Eléboro negro	52
Alhelí	71, 72	Encina	108
Alhelí amarillo	24	Escaramujo	115
Almendro	100	Escarola	61
Amapola	89	Escorzonera	130
Amapola de playa	47	Espadaña	142
Amaranto	5, 6, 51	Esparraguera	11
Amormío	88	Espuela de caballero	31
Anémona	7, 8, 9	Farolillos de San Antonio	10
Arañuela	84	Flor de la sangre	140
Arrayán	77	Flor de muerto	136
Aster	12	Fritilaria	47
Avellano	35	Girasol	50
Azucena	65	Glaucio	48
Azucena roja	64	Granado	105
Azucena de mar	84	Haba	148
Berenjena	133	Haya	45
Berza	15	Hepática	53
Boj	16	Hiedra	49
Bola de nieve	147	Hierba casta	87
Borraja	13	Hierba centella	9
Botón de oro	111	Hierba cupido	21, 22
Buardia	14	Hierba doncella	149
Calabaza vinatera	62	Hierba golondrinera	25
Caléndula	17	Hierba de la Trinidad	53, 150
Campanilla	18, 33, 34	Hierba de San Pedro	99
Capuchina	139, 140	Higuera	46
Cardo comestible	41	Jacinto	55
Cebolla	2	Jacinto oriental	94
Celidonia mayor	25	Jazmín	59
Cerezo	102	Juliana	54
Chayote	131	Laurel	63
Ciclamen	39	Lila	135
Cidro	30	Limonero	29

Lino	66	Pensamiento	150
Lino azul	67	Peonía	87
Lirio	56, 57, 58	Pepino	37
Lirio español	58	Peral	106
Lirio de los valles	32	Perpetua	51
Llagas de Cristo	140	Pino	93
Malva común	70	Pimienta de agua	95
Malva real	4	Pimiento	20
Malvavisco salvaje	69	Pimiento loco	151
Manzanilla bastarda	51	Plátano	75
Manzano	107	Primavera	98
Maravilla	17, 34	Primavera de olor	99
Matricaria	26	Rábano	112
Melocotonero	104	Ranúnculo	111
Melón	36	Ranúnculo primaveral	1
Membrillero	40	Retama	134
Mimbrera	128	Roble	109
Miosotis	76	Rosal blanco	113
Mirto	77	Rosal borboniano	114
Moco de pavo	5	Rosal castellano	119, 120, 121
Mostaza silvestre	132	Rosal damasceno	117
Mundillos	147	Rosal de los capuchinos	118
Naranja	28	Rosal de cien hojas	116
Narciso	78-83	Rosa rubiginosa	122, 123
Narciso de manojo	83	Rosal silvestre	115
Narciso de otoño	79	Ruda	126
Narciso trompón	82	Rusco	125
Nardo	94	Salsifí negro	130
Nardo marino	88	Sandía	27
Neguilla de Damasco	84	Sauce	127
Nemorosa	8	Sauzgatillo	151
Níspola	73	Saxifraga	129
Níspero	73	Tomatera	68
Nogal	60	Trébol	138
Nomeolvides	76	Trinitaria	150
Ojo de perdiz	1	Tuberosa	94
Olivo	86	Tulipán	141
Olmo	143	Uva	152
Olmo campestre	144	Vellorita	99
Oreja de ratón	76	Verónica	146
Ortiga	145	Vid	152
Pajarilla	10	Vincapervinca	149
Palmera	92	Yedra	49
Panocracio	88	Zanahoria	43
Papagayo	6	Zarza	124
Pasionaria	91		

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte

**El mundo vegetal en la pintura española del siglo XVII.
Aproximación a su estudio.**

Tomo II

Tesis de Licenciatura presentada por:
MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA
Codirigida por: Dr. Santiago Sebastián
López y Dr. Rafael Gil Salinas
Valencia, 1995.

El uso de las plantas en las pinturas de la época precolombina es un tema que requiere un estudio más detenido, ya que en ellas se reflejan las creencias y el simbolismo de las culturas que las crearon. Este análisis se centrará en las plantas más comunes que aparecen en las pinturas de las culturas precolombinas, como el maíz, el cacao, el algodón y el tabaco, y se explorará su significado cultural y religioso.

4. ANÁLISIS DE LAS PRINCIPALES PLANTAS QUE APARECEN EN LAS FUENTES PICTÓRICAS ESTUDIADAS

El elevado número de especies representadas en las obras analizadas ha hecho necesaria una selección de las mismas. Se ha procurado que las plantas elegidas fueran las más importantes, tanto cuantitativa como cualitativamente. La repetida presencia de una flor, un fruto o un árbol determinado en una escena determinada aumenta las posibilidades de que un pintor la representase con una connotación simbólica específica, como sucede, por ejemplo, con las azucenas en las representaciones de la Anunciación. No obstante, también se han escogido especies representadas con menos frecuencia, con el fin de mostrar otros aspectos de interés, entre los que se encuentran la incorporación de las plantas americanas en la pintura española, la pervivencia de las tradiciones simbólicas antiguas y medievales, y las influencias de otros pintores europeos.

Las plantas se han ordenado alfabéticamente por su nombre vulgar actual más frecuente y van precedidas por un grabado o acuarela procedente de las obras científicas de los siglos XVI y XVII anteriormente citadas. Por supuesto, no figuran grabados ni acuarelas de las especies botánicas representadas en los cuadros estudiados que no aparecen en ellos, a pesar de estar descritas en sus textos, y que son, como ya se ha dicho, las más tempranas imágenes de las mismas conocidas hasta el momento.

En cada planta, se incluye el término botánico correspondiente a su taxon, generalmente la especie, aunque en algunas se anota únicamente el género y, en el caso de las rosas, híbridos y cultivares. Se indica también su número en el repertorio, con el fin de localizar fácilmente toda la información sobre la planta.

El análisis intenta, en la medida de lo posible, reconstruir la trayectoria histórica de cada especie desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, especialmente desde el punto de vista de su utilización simbólica.

1. Aciano (*Centaurea cyanus* L.) [23]

El nombre genérico de esta planta *Centaurea*, se debe a Quirón, el más célebre, juicioso y sabio de los centauros. Según el relato de Plinio, cuando el centauro fue herido accidentalmente por una de las saetas envenenadas de Heracles, se curó cubriendo su herida con esta planta, por lo que se le atribuyó su descubrimiento y se le dio su nombre: "Chirón se dice haber sido curado con la centaurea, cayéndole sobre el pie la saeta de Heracles, cuando teniéndole por huésped, estuviese mirando sus armas, por lo cual la llaman algunos chironia"¹.

Durante la Edad Media, la centaura fue tenida en gran estima y autores como San Isidoro, siguieron atribuyendo su descubrimiento al legendario centauro. Esta idea se mantuvo todavía en la España de los siglos XVI y XVII. Laguna, en sus comentarios a la obra de Dioscórides, la recomendaba, como aquél, para limpiar y cicatrizar heridas y llagas y explicaba su nombre "porque fue hallado de Chiron", como hizo Covarrubias a principios del siglo XVII². Sin embargo, estos autores no se referían al aciano, cuyas virtudes medicinales no fueron conocidas en la Antigüedad, sino a la *Centaurea centauroides* L. o centaura mayor³.

En su reciente estudio, Pickles ha querido ver también en el nombre de la especie, *cyanus*, un origen clásico. Según esta autora, una leyenda romana contaba que un joven ofrecía todos los días ramos de aciano a Flora, a la que veneraba especialmente. Un día el joven fue encontrado muerto y la diosa de las flores lo convirtió en un aciano en honor a su amor⁴. No obstante, parece mucho más probable que, por crecer entre los campos de trigo, el aciano estuviera relacionado con Ceres. Así parecen probarlo algunas representaciones romanas de la diosa con ramos de estas flores junto a las tradicionales espigas y amapolas. En este caso, el aciano, como la flor que acompaña a la siega, era una señal de cosecha abundante y próspera⁵. Por estas connotaciones positivas y, especialmente, por su relación con el trigo, el aciano pasó a ser uno de los atributos de Cristo en el simbolismo cristiano⁶.

La presencia de esta flor en los campos de trigo siguió siendo una de las características más destacadas por los escritores del siglo XVI. Gracias a los

¹ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXI, 2. El episodio de la herida de Quirón se une a la masacre de los centauros por Heracles, pero existen importantes variantes en cuanto a la víctima y a las circunstancias. Muchas de ellas se recogen en GRIMAL (1991), pp. 462-463.

² LAGUNA (1555), III, 6. COVARRUBIAS (1611), p. 405.

³ FONT QUER (1980), p. 853. Para la correcta identificación de la centáurea de Plinio ver la nota de ANDRÉ en PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), vol. XXV, p. 118.

⁴ PICKLES (1994), p. 27. Esta autora no cita ninguna fuente. Es posible que se trate de un relato muy posterior pues GUBERNATIS (1878-1882), p. 43, cita una historia muy similar de origen bizantino.

⁵ KUSCAR (1986), p. 67.

⁶ LEVI D'ANCONA (1977), p. 113.

testimonios de Jarava y Mattioli sabemos que las aldeanas hacían guirnaldas y coronas con estas flores durante el verano, costumbre que estaba muy difundida por toda Europa⁷. Al parecer, esta tradición se remontaba a varios siglos atrás, pues a ella hace referencia la canción de Francesco Saccheti escrita en el siglo XIV: "Andando pensativas por un bosquecillo/ van unas mujeres cogiendo flores./ Coge ésta, va diciendo./ Aquí, aquí ¿Qué es, qué es?/ Es el aciano". Es posible que todas estas alusiones estén relacionadas con el antiguo uso que las muchachas jóvenes hacían de esta flor como señal de que estaban disponibles para el matrimonio⁸.

Por otra parte, la medicina popular ha mantenido la creencia de que esta flor, de un azul vivo, es especialmente indicada para desinflamar los ojos enrojecidos. A ello parece aludir el nombre popular de "ojeras" y de *casse-lunette*, porque se creía que aclaraba la vista de tal manera que los que la utilizaban a menudo podían prescindir de los anteojos. Font Quer ha destacado que el color de esta flor señalaba la función de la planta, según la teoría de las signaturas, pues el azul propio de los ojos sanos se contraponía con el rojo encendido de los ojos inflamados⁹.

Es interesante considerar que esta teoría del signo o de las señales existe desde tiempos remotos y aparece difundida por todo el mundo. Puede sintetizarse diciendo que todo vegetal está marcado por la naturaleza y es bueno para aquello que nos significa por su forma, color, su manera de vivir o los sitios donde se cría. La forma de las plantas pueden tener parecido con los órganos del cuerpo humano a cuya curación se destinan, como la pulmonaria o la nuez que, por su similitud con el cráneo, se utilizó para las afecciones de cabeza. También pueden parecerse a los animales nocivos cuyos efectos neutralizan, como sucede con la viborera (*Echium vulgare* L.) o el escorpioide (*Coronilla scorpioides* Koch). Este pensamiento se manifiesta todavía en la actualidad entre gentes que razonan por su cuenta no coaccionadas por la ciencia.

En el encabezamiento de su libro, Andrés Laguna explicaba: "El inventor de la Medicina fue sólo Dios Inmortal; como cierto, va fundado en razones, pues parece cosa imposible que un hombrecillo bozal y formado de un poco de lodo, el cual apenas ve lo que tiene delante, pudiera de si mismo comprender tantos y tan

⁷ JARAVA (1557), p. 242. MATTIOLI (1544), III, 132.

⁸ Así al menos se explica en un poema de Lorenzo el Magnífico recogido por LEVI D'ANCONA (1983), p. 76. Este es uno de los argumentos que la autora utiliza para justificar la presencia del aciano en la *Primavera* de Botticelli, como una de las plantas relacionadas con Venus y el amor.

⁹ FONT QUER (1980), p. 853. Parece que su aplicación como remedio oftalmológico comenzó en el siglo XVI. Entre los testimonios más tempranos se encuentra el de JARAVA (1557), p. 242, que dice: "Los Médicos modernos dicen, y con razón, que en esta hierba hay una virtud, por la cual puede ser provechosa a los ojos inflamados".

sublimes misterios cuantos contiene en sí el arte medicinal si el que le dio la vida no se los declara". El secreto de la teoría de las signaturas está, por tanto, en descubrir las señales que Dios puso en las plantas para enseñar al hombre los remedios contra las enfermedades¹⁰.

El color azul del aciano también lo convirtió en un símbolo del cielo. Como flor del Paraíso fue representado en la pintura italiana del Renacimiento y del Barroco, especialmente en escenas de la Ascensión y Resurrección de Cristo y en la Asunción y Coronación de la Virgen. También solía representarse entre las flores de las coronas de los ángeles, como sucede en la *Madonna y el Niño entronizados con Santos y ángeles* de Sano di Pietro, de la Pinacoteca Nacional de Siena¹¹. Una de las fuentes que se citan para este simbolismo es un fragmento del Purgatorio de la *Divina Comedia* en el que Dante describe a los ancianos del Apocalipsis coronados de aciano. El comentario de Cristóforo Landino a este pasaje especifica que esta flor era también un símbolo de la fe¹².

La utilización del aciano como símbolo religioso no quedó reducida a la pintura italiana, como demuestra la presencia de esta flor en las obras de Brueghel o de Seghers, quien, como ha señalado Schneider, intentó recuperar la simbología religiosa de las flores¹³. También fue una especie representada en la pintura española del siglo XVII. En el *Bodegón de flores y frutas* de Juan de Espinosa, actualmente en el Museo del Louvre, la presencia de pájaros, de racimos de uva y la disposición de esta flor junto a rosas y narcisos en una caracola, todos ellos símbolos bien conocidos en la época, hacen pensar en una posible lectura religiosa o moral¹⁴. Es posible que Arellano tuviera en cuenta todas estas connotaciones cuando incluyó el aciano en sus composiciones [A. 22]* y [A. 24]*.

¹⁰ FONT QUER (1980), pp. 176 y XXIII de la introducción.

¹¹ LEVI D'ANCONA (1977), p. 114. CATALDI (1986), p. 60.

¹² LEVI D'ANCONA (1983), p. 76-77.

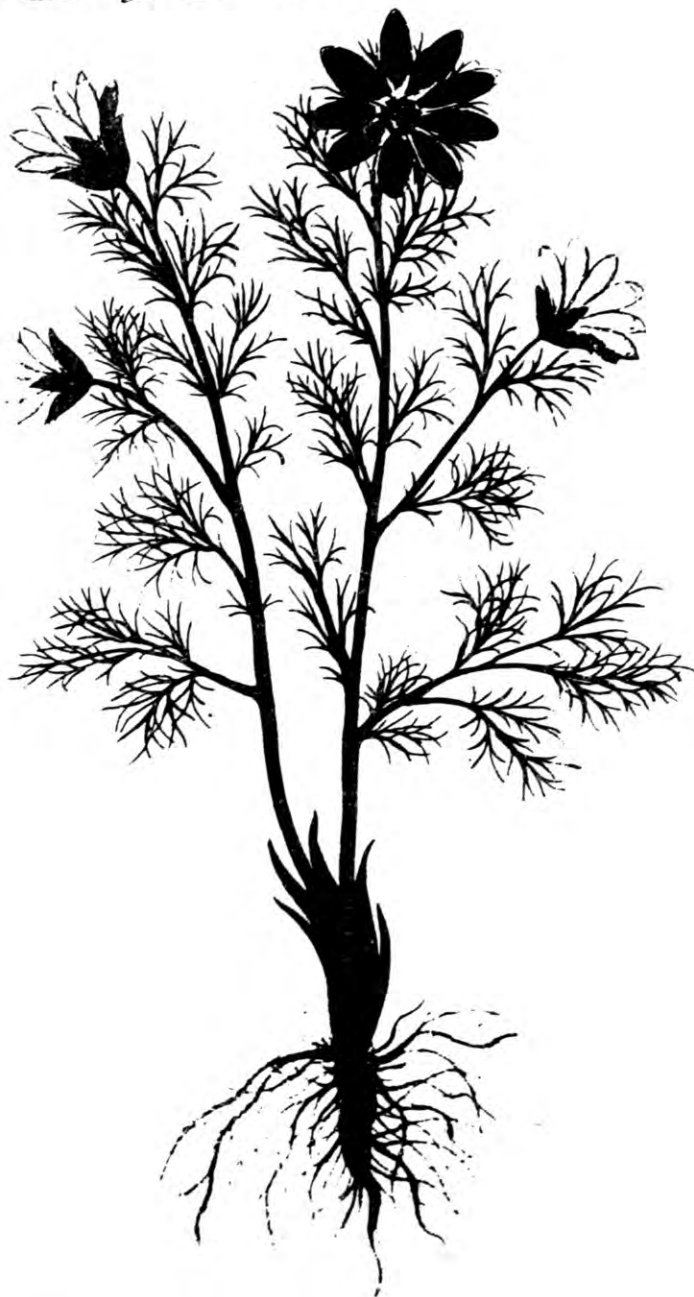
¹³ SCHNEIDER (1992), p. 151. Además de aparecer en otras obras del momento, SEGAL (1990), p. 181, ha identificado en aciano entre las cien especies y variedades de flores que componen la corona floral con la *Sagrada Familia* de Brueghel y Rubens (nº 29), así como en la *Santa Catalina con corona de flores* de Daniel Seghers (nº 44), pp. 202-203.

¹⁴ La obra se reproduce en el catálogo de PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 59, fig. 32. Sobre la interpretación simbólica de estos elementos ver SEGAL (1988), pp. 77-92.

2. Adonis vernal

Códice Pomar (ca. 1590), 315

Confilionis species.



2. Adonis vernal (*Adonis vernalis* L.) [1]

El nombre de esta planta está tomado de un conocido personaje mitológico convertido en flor. Según la leyenda narrada por Ovidio¹⁵, Adonis era un hermoso joven amado por Afrodita. Un día, mientras estaba cazando, fue mortalmente herido por Ares, el amante celoso de la diosa convertido en jabalí. De su sangre nació una planta de flores rojas que se convirtió en un símbolo del dolor y de la muerte.

Sin embargo, esta flor mitológica, al menos hasta el siglo XVIII, no fue identificada con la especie que nos ocupa sino con la anémona, como veremos más adelante. Este hecho se comprende fácilmente si se considera cuándo fue conocida esta planta y qué nombre se le dio en la época. El adonis vernal es una planta típica de las estepas del sur de Rusia y Hungría que desconocieron los grandes farmacólogos de la Antigüedad. Hieronymus Bock la descubrió en Alemania en 1544, y la publicó con el nombre de eléboro de Hipócrates. Asimismo, Mattioli trató de ella, pero la consideró un falso eléboro, dándole el nombre de consiligne o eléboro falso¹⁶, como presumiblemente se la seguiría conociendo en el siglo XVII.

La difusión y los usos de la planta en la España de la época no son fáciles de determinar. Parece que la medicina popular europea nunca se valió de ella, utilizándose sólo con fines medicinales a partir de la segunda mitad del siglo XIX¹⁷. Por el contrario, su utilización como flor ornamental, aunque no muy frecuente, ya puede comprobarse a principios del siglo XVII, como demuestra su presencia en los floreros de Johanes Goedaert y Jan Brueghel, entre otros¹⁸.

Su presencia en escenas religiosas es excepcional. Según Levi D'Ancona¹⁹, el adonis vernal se representa en la *Madonna* de Signorelli, bajo el pie izquierdo del Niño Jesús, entre el llantén y el ajenjo. Sin embargo, no ofrece ninguna razón simbólica que justifique su representación. Afirmar que esta planta posee una connotación funeraria por su relación con el mito de Adonis²⁰ en la pintura de los siglos XVI y XVII, no tiene sentido desde el momento en que se considera el nombre con el que se la conocía en la época. Como consiligne o eléboro falso debió pintarla Hiepes en su florero [H. 18]*, junto al eléboro negro (*Helleborus niger* L.), a pesar de ser una especie poco habitual en la Valencia del siglo XVII.

¹⁵ OVIDIO (1589), X, 1447-1457.

¹⁶ FONT QUER (1980), p. 234.

¹⁷ STARY (1993), pp. 24-25. Se trata además de una planta tóxica que debe utilizarse con sumo cuidado.

¹⁸ SEGAL (1990), pp. 199, 204-206.

¹⁹ LEVI D'ANCONA (1977), p. 37.

²⁰ Así lo afirma, por ejemplo, CATALDI (1986), p. 57.

3. La adormidera y la amapola

Laguna (1555), IV, 66. *Papaver somniferum* L.

Laguna (1555), IV, 65. *Papaver rhoeas* L.

PAPAVER ERRATICVM.



PAPAVER PITHITIS.



3. Adormidera (*Papaver somniferum* L.) [88] y amapola (*Papaver rhoeas* L.) [87]

Durante los siglos XVI y XVII, el término *papaver* fue utilizado con un sentido muy amplio. Dioscórides, en la edición de Andrés Laguna, le dedica tres capítulos en los que se describen plantas de actual género *Papaver*, pero también otras del *Glacium*, *Silene*, etc. En sus comentarios sobre la adormidera, Covarrubias explica: "Dioscórides hace mención de muchas especies de adormideras, la errática, que comunmente llamamos amapola, [...] y la doméstica, una negra y otra blanca; todas son medicinales y contienen en sí muchas virtudes"²¹. De esta forma se explica que la adormidera y la amapola participaran, muchas veces, de las mismas connotaciones simbólicas y, al mismo tiempo, se pone de manifiesto las dificultades que supone identificar una u otra especie en las fuentes de la época²².

La amapola es originaria del Mediterráneo oriental y parece que se extendió y naturalizó por el resto de países mediterráneos y europeos a partir de las exportaciones de cereales que comenzaron hace unos ocho mil años con la expansión de la nascente cultura neolítica. Es una de las plantas medicinales y comestibles más antiguas, cuyos usos se han mantenido vivos a lo largo de los siglos. Los antiguos egipcios ya utilizaron los pétalos y las cápsulas como medicina y comían sus hojas tiernas como verdura, de la misma forma que harían después los griegos y romanos. Su uso culinario se mantuvo en la España del siglo XVII, como informa Covarrubias: "arráncancalos de entre los sembrados, cómelos por ensalada con vinagre la gente del campo"²³. Por su estrecha relación con la adormidera y los cereales, la amapola fue muy importante para los pueblos y culturas mediterráneas antiguas, que la invistieron de un rico simbolismo²⁴.

El origen de la adormidera no se conoce con seguridad, aunque parece tratarse de una creación del hombre obtenida por selección a partir de una adormidera silvestre (*Papaver setigerum*), autóctona de la cuenca mediterránea. Actualmente, se emplea en la industria farmacéutica para extraer opio de ella y numerosos alcaloides, como la morfina. También es apreciada como planta ornamental, sobre todo las formas de flores dobles, y se cultiva por el aceite que se obtiene de sus semillas, empleado en diversos usos industriales y culinarios²⁵.

²¹ LAGUNA (1555), IV, 66-68. COVARRUBIAS (1611), p. 44.

²² LEVI D'ANCONA (1982), pp. 90-91, atribuye a la adormidera significados simbólicos que parecen corresponder a la amapola. Realmente, la distinción resulta muy difícil cuando se utiliza únicamente el término *papavere*, como sucede, por ejemplo, en la obra de Piero Valeriano a la que alude esta autora.

²³ COVARRUBIAS (1611), p. 109.

²⁴ PELLICER (1991), pp. 220-224.

²⁵ FONT QUER (1980), p. 240.

Se han encontrado cápsulas de adormidera en viviendas lacustres prehistóricas, de modo que su cultivo se remontaría, por lo menos, a dos mil años antes de nuestra era. Las semillas de adormidera se mencionan en el *Papiro Ebers* egipcio del 1.500 a. C., aproximadamente, y en las excavaciones llevadas a cabo en Heradion, Creta, se ha encontrado una imagen adornada con cabezuelas de esta planta, mostrando incisiones que revelan que se extraía opio de ellas, exactamente del mismo modo a como se hace en la actualidad²⁶.

Los antiguos griegos consagraron la adormidera y la amapola a Démeter, Ceres en la mitología romana. En los sagrados ritos de la diosa, se ofrecían semillas de adormidera para asegurar la prosperidad de los campos y se creía que la presencia de amapolas en los sembrados era esencial para conseguir una buena cosecha. La iconografía griega antigua solía representar a Démeter con un manojo de espigas de trigo y amapolas o con un tocado de adormideras²⁷. El relato mitológico de mayor trascendencia posterior que relaciona a la diosa con estas plantas es el que narra el rapto de su hija Perséfone. Según la leyenda, la joven estaba en el campo recogiendo flores cuando, de pronto, la tierra se abrió y Hades, dios del mundo subterráneo, se la llevó para desposarla. Démeter, que ignoraba el destino de su hija, se puso a recorrer el mundo entero en su búsqueda y prohibió a la tierra que produjese frutos hasta encontrarla. Ante esta amenaza, Zeus intervino y ordenó que Perséfone pasase la mitad del año con Hades y la otra mitad con su madre. Por esta razón, la tierra duerme durante la ausencia de Perséfone y despierta, a su regreso, con la llegada de la primavera. Según las versiones posteriores del relato, Démeter tuvo como atributo la adormidera porque comió hojas de esta planta para lograr dormir y olvidar así su dolor y desesperación tras el rapto de su hija²⁸. Graves ha señalado que las flores que, según Ovidio, recogía Perséfone en el momento de su rapto, eran adormideras debido a sus cualidades soporíferas y a su color escarlata, que promete la resurrección después de la muerte²⁹.

Por su relación con la diosa de la Tierra, su presencia en los campos de trigo y la gran cantidad de semillas que encierra su cápsula, la adormidera se convirtió en

²⁶ RICHARDSON (1987), p. 27.

²⁷ Según LEVI D'ANCONA (1977), p. 321, se suponía que Démeter había sido la primera en descubrir la adormidera en la isla de Mecóna, por lo que los griegos llamaron Mekon, μεκον, a esta planta. Sin embargo, GRIMAL (1991), p. 132, afirma que la diosa transformó en adormidera al ateniense Mecón, al que amaba, por lo que la planta tomó su nombre. Este último autor cita como fuente los comentarios de Servio a Virgilio, *Georgicas*, I, 212.

²⁸ El mito de Démeter y Perséfone es contado en las *Metamorfosis*, de Ovidio, V, 768-790. Según la versión recogida por RICHARDSON (1987), p. 29, fue Somnus, dios del sueño, quien hizo brotar adormideras alrededor de los pies de la diosa que, al probar el narcótico, cayó al suelo y durmió entre las plantas. Según KUSCAR (1986), p. 65, fue Júpiter el que le dio a beber jugo de amapola para calmarla.

²⁹ GRAVES (1989), vol. I, p. 115.

un símbolo de la fecundidad, de renacimiento y renovación³⁰. La emblemática renacentista se sirvió de la gran cantidad de semillas de la adormidera así como del orden con que están distribuídas, para proponerla también como símbolo de la ciudad. En la España del siglo XVII, estuvieron presentes todas estas connotaciones, como muestran las palabras de Covarrubias: "Por la mucha simiente que tiene también fue símbolo de la fecundidad y por la ordenanza con que están distribuídos sus granos, significa la ciudad o república"³¹.

Por su alusión a la fecundidad, Valeriano propuso las adormideras o las amapolas como atributo de Venus. Alciato las relacionó igualmente con la diosa, pues afirmó que las flores que brotaron de la sangre de Adonis, "que cada año con la primavera le recordaban a su amante", eran amapolas³². Es posible que esta asociación estuviera relacionada con el nombre de la flor. Según los testimonios de la época, la amapola se llamó *papaver erraticum* o *reas*, porque sus flores se despegan con facilidad y vuelan por el aire, como la "flor del viento" del relato mitológico³³.

Las amapolas también se relacionaron con el amor porque sus pétalos se usaban en los "pronósticos amorosos", a los que se recurría para comprobar la sinceridad de los amantes. Por esta razón, Ripa las situó como atributo de su personificación alegórica del Juicio o indicio del amor, explicando que "lleva la cabeza coronada de amapolas, símbolo o indicio del Amor, según lo entendían los antiguos; los cuales, echando las suertes, predecían las cosas por venir. Así, si querían averiguar si el amante era en su amor correspondido, tomaban las hojas de una florida amapola y las ponían en un puño; luego, golpeando con fuerza en la palma de la diestra sobre dichas hojas, según el estrépito que hicieran como efecto del golpe, juzgaban la fuerza del Amor por ellos anhelado"³⁴.

La simbología religiosa tomó la imagen de las adormideras o las amapolas entre los trigales como una alusión a la Eucaristía, en la que el trigo representaba el cuerpo de Cristo y las flores, su sangre. Varias obras del Renacimiento italiano, como la *Crucifixión* de Perugino o la *Madonna con el Niño* de Carlo Crivelli,

³⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 605: "Ante las puertas del antro, adormideras fecundas florecen". Cf. LEVI D'ANCONA (1977), p. 321.

³¹ COVARRUBIAS (1611) p. 44, que hace referencia a uno de los emblemas de los *Pythagorae simbola*, de Giraldi, p. 468, en los que se propone a la adormidera como símbolo de la ciudad. Para los significados de esta planta en la emblemática ver GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 30-39.

³² VALERIANO (1556), LIV, 8, pp. 418-419. ALCIATO (1531), emblema 77, p. 113. Parece que la relación de esta planta con Venus también tenía un origen clásico pues, en su *Descripción de Grecia*, Pausanias ya había hablado de una imagen de la diosa que llevaba en una mano una manzana y en la otra una adormidera.

³³ LAGUNA (1555), IV, 65; COVARRUBIAS (1611), p. 109.

³⁴ RIPA (1593) vol. II, p. 7. Este autor también colocó amapolas en su personificación del Suceso favorable: "por el sueño y la quietud [que provocan] a través de las cuales se descubren y aumentan en ocasiones los sucesos más prósperos". vol. II, p. 331.

conservadas en la National Gallery de Washington y Londres, respectivamente, utilizaron la adormidera como símbolo de la Pasión de Cristo. Al parecer, una antigua tradición cristiana, basada en la forma de cruz de su peristilo y en su color, mantenía que había sido la sangre de Cristo durante su Pasión la que había manchado de rojo la flor³⁵. Es muy posible que la amapola representada en el *Bautismo de Cristo* de Sánchez Cotán [S. 11]*, conserve estas connotaciones religiosas.

Sin embargo, la significación principal que se le dio a la adormidera durante los siglos XVI y XVII fue su alusión al sueño y a conceptos estrechamente relacionados, como la noche, la ignorancia, el olvido y la muerte.

Desde la Antigüedad, la adormidera fue un elemento constante en las representaciones de *Hypnos*, el Sueño, *Thanatos*, la Muerte y *Nyx*, la Noche. Estos tres conceptos aparecen desde entonces unidos pues, ya en la mitología clásica, el Sueño era un dios alegórico hijo de la Noche y hermano de la Muerte³⁶. Los poetas latinos insistieron en estas relaciones, como muestran los versos de Ovidio: "Entretanto, ceñida con adormidera su apacible frente/ viene la noche y consigo arrastra los negros sueños". Virgilio, además de aludir a los poderes somníferos de la adormidera, mencionó que se empleaba en los ritos funerarios³⁷. Ripa se sirvió de la autoridad de estos poetas para situar en manos de su alegoría de la Noche un ramo de adormideras y con un sentido muy próximo, las utilizó como atributos de sus representaciones del Sueño, del Olvido, y de la Ignorancia. Este autor explicó que la personificación alegórica de la Ignorancia lleva adormideras porque "simbolizan el miserable sueño que atenaza la mente de los ignorantes"³⁸. La emblemática también utilizó las adormideras como atributos del sueño. En su colección de emblemas horacianos, Vaenius mostró una alegorización del sueño con una corona de cabezas de adormideras que, con el mote *Varia senectae bona*, aludía a las ventajas de la senectud³⁹.

La literatura española de la época recogió esta relación, como muestran los versos de Pedro Espinosa: "Maldicientes arroyos por estrechos/ pasos murmuran, entre juncias y ovas,/ donde a los dioses del profundo sueño/ cubre la

³⁵ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 321-323. Según RICHARDSON (1987), p. 30, también se creía que había sido jugo de adormidera la "hiel" que, mezclada con vinagre, le ofrecieron los soldados romanos a Jesucristo en el Gólgota.

³⁶ GUBERNATIS (1878-1882), pp. 283-284.

³⁷ Ovidio, *Fasti*, IV, 661. Virgilio, *Eneida*, IV, 486: "Derramando húmeda miel y soporífera adormidera".

³⁸ RIPA (1593), vol. I, 494-495; vol. II, pp. 331-332; vol. II, 150-157; vol. I, 503. Es interesante destacar la influencia y pervivencia que tuvo en España la obra de Ripa. En el siglo XVIII, Palomino (1715-1724), vol. II, p. 328, siguió coronando a la Ignorancia con adormideras.

³⁹ VAENIUS (1607), emblema 91, según la interpretación de Sebastián López, p. 86.

adormidera y el beleño", o de José Pellicer: "Cuando Morfeo, cargado de adormideras y pomos de mandrágora, ejerce su poder en los mortales"⁴⁰.

La asociación de la adormidera con la muerte también se ilustró en la historia atribuida al rey etrusco-romano Tarquino, frecuentemente evocada por los escritores de la Antigüedad⁴¹ y utilizada posteriormente como base de emblemas y alegorías. El hijo de Tarquino, conforme a un astuto plan, había conseguido el favor de los habitantes de Gabies, entonces en guerra con Roma. Simulando estar en desacuerdo con el gobierno tiránico de su padre, envió al rey un mensajero para recoger sus órdenes. Tarquino se limitó a cortar delante de éste las cabezas sobresalientes de las adormideras de su jardín, significando con este gesto que debía asesinar a los principales habitantes de Gabies⁴².

La relación de la adormidera con la muerte también se explica por el uso que, ya en la antigua Grecia, se le dio como veneno. Según Teofrasto: "Trasias de Mantinea descubrió [...] una droga de tal eficacia que era capaz de hacer que el desenlace fatal fuera fácil e indoloro. Empleaba los jugos de la cicuta, de la adormidera y de otras hierbas por el estilo en las dosis necesarias para obtener una conveniente y pequeña cantidad [...] No hay nada capaz de neutralizar este veneno"⁴³.

Cuando Laguna trata las propiedades medicinales de la adormidera ya advierte que: "Dada una onza de su simiente a un hombre de complexión delicada, le hará dormir *in aeternum*", pues "el Opio, enemigo del cuerpo humano, es un veneno sabroso, [...] Por donde, no debemos administrarle, sino cuando son los dolores tan inclementes que a ningún otro beneficio obedecen, y de tal suerte debilitan las fuerzas, que ponen la vida en la balanza"⁴⁴. A esta misma propiedad parecen referirse los versos de Antonio Enríquez Gómez: "¡Oh quién supiera (aún por

⁴⁰ Pedro Espinosa (1578-1650), *Fábula del Genil*. En BLECUA (1988), p. 166. José Pellicer, *Traducción de Argenis*. Citado por del DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1737), vol. I, p. 92.

⁴¹ TITO LIVIO, *Ab Urbe Condita*, I, 54; VALERIANO MAXIMO, *Factorum et dictorum memorabilium*, VII, 4, 2. A esta historia también alude Plinio: PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XIX, 53, 169.

⁴² RIPA (1593), vol. II, pp. 248-249, en su alegoría de la Razón de Estado, utilizó flores de adormidera caídas por el suelo porque "significan que quien se sirve de la razón de Estado nunca deja que destaquen aquellos que podrían molestarlo, actuando a semejanza de la tácita respuesta ofrecida por Tarquino". PARADÍN (1551), *Devises Heroïques, par M. Claude Paradin, Chanoine de Beauieu*, Lyon, par Iean de Tournes et Guil Gazeau, p. 154; CAMERARIUS (1590), I, emblema 76, pp. 152-153, con mote "*Aequari paret alta minor*". Según GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 36-37, esta misma anécdota volvió a repetirse en la Edad Media con Ramiro II de Aragón, que antes de hacer decapitar a los grandes del Reino, pidió consejo al abad de su antiguo convento, quien se dirigió al huerto y comenzó a cortar en silencio las cabezas de las plantas.

⁴³ TEOFRASTO (1988), IX, 16,8. VIRGILIO, *Georgicas*, I, 78; IV, 545.

⁴⁴ LAGUNA (1555), IV, 66.

camino injusto)/ dónde la hierba de olvidar se cría, / para morir tal vez con algún gusto"⁴⁵.

Esta desvalorización del mundo y de la vida humana fue uno de los grandes temas del desengaño barroco. Los poetas y dramaturgos de la época repiten que la vida es un sueño, que el mundo es un panorama de apariencias engañosas. La comparación de la vida con un sueño, muy frecuente también en la literatura ascética, se relaciona con el tema de la apariencia y la realidad, de la inconsistencia de la vida. "Sueño, o mejor aún sueño de sombra - porque no es dueño de cosa verdadera, sino de cosa vana- es la existencia terrena del hombre", afirma Fray Luis de Granada, siguiendo a los pesimistas de la Antigüedad y anunciando a Calderón⁴⁶. Fue, precisamente, una mezcla de adormidera, beleño y opio lo que provocó el sueño de Segismundo⁴⁷.

Según Segal, la presencia de la adormidera en los floreros del siglo XVII pudo tener significados contradictorios, como ocurre frecuentemente con los simbolismo. Pudo aludir al sueño, al olvido y a la muerte, relacionándose así con la idea de la vanidad del mundo. Pero también pudo conservar sus connotaciones religiosas o bien aludir a la vigilancia y la memoria. Como a explicado este autor: "la asociación de la adormidera con la vigilancia está estrechamente conectada con el hecho de que los atributos *in malo* son de advertencia, y como tal aparecen en emblemas y empresas con las palabras "*Per non dormire*"⁴⁸. Sin embargo, parece que, en general, la adormidera fue considerada una planta nocturna y, por lo tanto, la antítesis del girasol, teniendo en cuenta que el contraste entre el día y la noche implicaba bondad y maldad⁴⁹. Por todo ello, la intención simbólica de esta flor resulta bastante evidente en obras como el *Florero con pájaros y frutas* [A. 18]* o la *Guirnalda de flores con alegoría de la vanidad* [A. 24]*, de Juan de Arellano.

⁴⁵ Antonio Enríquez Gómez (1602-1660), *Elegía*. BLECUA (1988), p. 338.

⁴⁶ LAÍN ENTRALGO (1988), p. 315.

⁴⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, jornada II, escena 1ª.

⁴⁸ SEGAL (1988), p. 116, que cita como fuente para este último simbolismo el emblema de Typotius (1601), p. 126.

⁴⁹ Según, SEGAL (1990), p. 221, esta oposición fue muy frecuente en los floreros holandeses del siglo XVII. En su estudio también cita como fuente los poemas alegóricos sobre el día y la noche, escritos en 1654 por Joos van der Vondel, cuyos atributos son el girasol y la adormidera.

4. Aguiluña o pajarilla

Jarava (1557), 55



4. Aguileña o pajarilla (*Aquilegia vulgaris* L.) [10]

El nombre botánico de esta planta *Aquilegia*, viene de la palabra latina *aquila*, águila, por la semejanza de las capuchas que componen la flor con el pico y las uñas de un águila o, según la explicación de Alberto Magno, porque la flor recuerda cuatro águilas agrupadas⁵⁰. En otros estudios, se mantiene que viene de la palabra *aquilina*, tal como lo escribieron Mattioli y otros autores antiguos, y, por tanto, de *aqualis*, jarro de agua, como referencia a la conformación en urna de la planta, aunque este error ya fue aclarado a finales del siglo pasado⁵¹. No obstante, el término común más frecuentemente utilizado para esta planta, al menos desde el siglo XII, fue el de columbina o pajarilla, como se seguiría conociendo cinco siglos después.

Existen varias razones que justifican el rico simbolismo religioso que la columbina adquirió a lo largo de la Edad Media. Como sucedió con otras plantas, sus hojas trilobuladas la convirtieron en símbolo de la Trinidad⁵². Pero la razón más conocida, deriva precisamente de su nombre columbina, literalmente "como una paloma", porque su flor parece estar construída por cinco palomas en vuelo. Debido a esta asociación, la aguileña se convirtió en un símbolo del Espíritu Santo, y con este sentido se representó frecuentemente en los cuadros religiosos de los grandes maestros⁵³.

Se precisó además, que siete aguileñas en el tallo o en un jarrón simbolizaban los siete dones del Espíritu Santo, según la cita de Isaías: "Sobre él reposará el espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de conocimiento y temor a Yavé"⁵⁴. En determinadas obras, estos dones están especialmente dirigidos a la Virgen María. Así sucede, por ejemplo, en la *Virgen con el Niño*, de Jörg Breu, uno de los principales representantes de la escuela suabia en los comienzos del Renacimiento y en la *Madonna con el Niño* del italiano Bernardino Luini⁵⁵. En ambos casos, las únicas flores representadas son las aguileñas. Como símbolo mariano fue también una planta habitual en las escenas de la *Presentación de la Virgen*, donde suele representarse al pie de los escalones del templo. De este modo aparece, por ejemplo, en la obra que sobre este tema realizó Franke van der Stockt, conservada en el Monasterio de El Escorial, o en la

⁵⁰ Alberto Magno, *Parva naturalia*, II, cap. VI. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 105.

⁵¹ VIACAVA (1986), p. 93. Para la aclaración del término, ver FONT QUER (1980), pp. 210-213.

⁵² SEGAL (1990), p. 19.

⁵³ LEVI D'ANCONA (1977), p. 105-108; SEGAL (1990), p. 19; HALL (1987), p. 88.

⁵⁴ *Isaías* 11, 2. HAIG (1913), p. 107, señaló que durante el Renacimiento, la Fe, la Esperanza y Caridad, fueron tenidas como virtudes teológicas y se añadieron a los cuatro virtudes exaltadas en los tiempos paganos, es decir, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza.

⁵⁵ La primera obra ha sido analizada por HAIG (1913), p. 107-108 y la segunda por LEVI D'ANCONA (1977), p. 106.

de Yáñez de la Almedina para las puertas del retablo mayor de la Catedral de Valencia.

Las numerosas virtudes medicinales atribuidas a esta planta durante la Edad Media y el Renacimiento, también explican su relación con la Virgen. Como es sabido, los sermones y la literatura edificante medievales, que comportaban ingeniosas construcciones alegóricas, ejemplificaron con predilección los preceptos morales relativos a las historia sagrada por medio de flores, no sólo porque satisfacían los ideales de belleza, sino también porque poseían una importante y eminente significación dentro de la medicina popular. "Salvación teológica" y "curación" medicinal fueron vistos en este tiempo como una unidad indivisible. De la aguileña se estimaba su poder para curar heridas y sus efectos paliativos durante las contracciones del parto, siendo por esto principalmente aplicada como medicamento ginecológico, lo cual la unía teológicamente a los contenidos marianos que rodeaban los aspectos de concepción y nacimiento⁵⁶.

Además, es posible encontrar textos medievales donde la aguileña se asocia a virtudes concretas de la Virgen, como un poema anónimo del siglo XII en el que identifica como la flor de la inocencia de María. Este aspecto parece que también tuvo su reflejo en el arte, especialmente en la pintura italiana del siglo XVI⁵⁷.

Aún se le dio otro simbolismo mariano a la aguileña durante la Edad Media. Según Panofsky, representó el dolor y la pena de la Virgen por la muerte de su hijo. Basó esta interpretación en el color de la flor y en la relación entre el nombre francés de la planta, *ancolie*, y la palabra melancolía, *mélancholie*. Citó como fuente el diccionario decimonónico de la antigua lengua francesa de Jean Baptiste de la Curne⁵⁸. La relación entre *ancolie* y *mélancholie*, ya había sido sugerida por Martín, que reconoció un ramo de aguileñas en una escena de la muerte de Margarita de Boussu. Todo ello hace suponer a Levi D'Ancona que la aguileña pudiera haber tenido también en el Renacimiento una connotación funeraria⁵⁹.

⁵⁶ SCHNEIDER (1992), p. 135. Esta misma idea se depende del estudio sobre el empleo de las plantas medicinales en la Edad Media de COGLIATI ARANO (1976). Por su parte, FONT QUER (1980), p. 210-211 añade que, aunque los grande simplicistas de la Antigüedad no trataron de esta especie, aparece ya en los escritos de Santa Hildegarda en el siglo XII, con los nombres de *agleia* y *acheleia*.

⁵⁷ El poema dice: "*Columbina per innocentiam, serpentina per sapientiam, serpentis nescia / Isthos flores virtutes germinae, / transplantavit in mente Virginis Filius hominis*". En la *Bibliotheca Veterum Patrum*, vol. XXIII, p. 168. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 105 que, además refiere un buen número de obras donde aparece la aguileña con este sentido.

⁵⁸ PANOFSKY (1953), p. 146, explicó de esta forma el significado de la flor al analizar la *Madonna en la Iglesia*, de Roger van der Weyden. En una nota, cita esta obra de La Curne Sainte-Pelaye (1875-1882) *Dictionnaire historique de l'ancien langage François*. París, vol. I, p. 434.

⁵⁹ MARTIN, H. (1910), *Les Heures de Boussu et leurs bordures symboliques*. *Gazette des Beaux Arts*, vol. 3, p. 132-133. LEVI D'ANCONA (1977), p. 105. Esta autora y Panofsky hacen referencia al artículo de FRITZ, R. (1952), *Aquilegia, die symbolische Bedeutung der Akelei*. *Wallraf-Richartz*, XIV, pp. 99-110, que ha querido ver en ella un símbolo de fertilidad, además de una

Se ha afirmado sin fundamento, que la aguileña dejó de usarse como símbolo cristiano después del siglo XVI. Los estudios recientes de Cataldi y Segal demuestran lo contrario. Del primero se desprende que el empleo simbólico de esta flor, aunque representada con menos frecuencia que en siglos anteriores, estuvo presente en la pintura religiosa italiana del siglo XVII. Segal ha llegado más lejos al proponer su posible connotación religiosa en los floreros holandeses del mismo siglo⁶⁰. Lo que sí parece cierto es que su prestigio como planta medicinal fue disminuyendo a partir del Renacimiento, hasta quedar reducida a planta ornamental⁶¹ y es posible que por esta razón perdiese algunas de sus connotaciones simbólicas.

No obstante, a lo largo del siglo XVII, la aguileña sirvió para ilustrar conceptos nuevos. Así, por ejemplo, pasó a convertirse en emblema de la locura y por esta razón Shakespeare, que estaba versado en el lenguaje de las flores la pone en manos de Ofelia en la famosa escena de su locura⁶². Parece oportuno recordar que este idioma floral estaba muy de moda en el siglo XVII y que, al pertenecer a la cultura de motes y empresas de este momento, participaba de su ambigüedad e imprecisión. En varias ocasiones Shakespeare alude en sus obras a un lenguaje de las flores que no era exclusivo de un reducido grupo de intelectuales, sino comprensible para todos los espectadores del teatro en Europa. Por ello, es necesario tener presente la polivalencia de la obra de arte. En floreros o cestos de flores como la de Arellano, la aguileña, como sucede con el resto de las flores, ha podido ser representada simplemente por su belleza y por sus relaciones de forma y color con las demás flores. Pero, por otra parte, puede haberla elegido por el oculto sentido que hace de ella un ideograma, un mensaje dirigido a quien lo sabe leer⁶³.

compleja relación de su nombre alemán con la kábala. Ambos autores ponen en duda estas interpretaciones por la ausencia de fuentes que las respalden.

⁶⁰ CATALDI (1986), pp. 45-79; SEGAL (1990), p. 173.

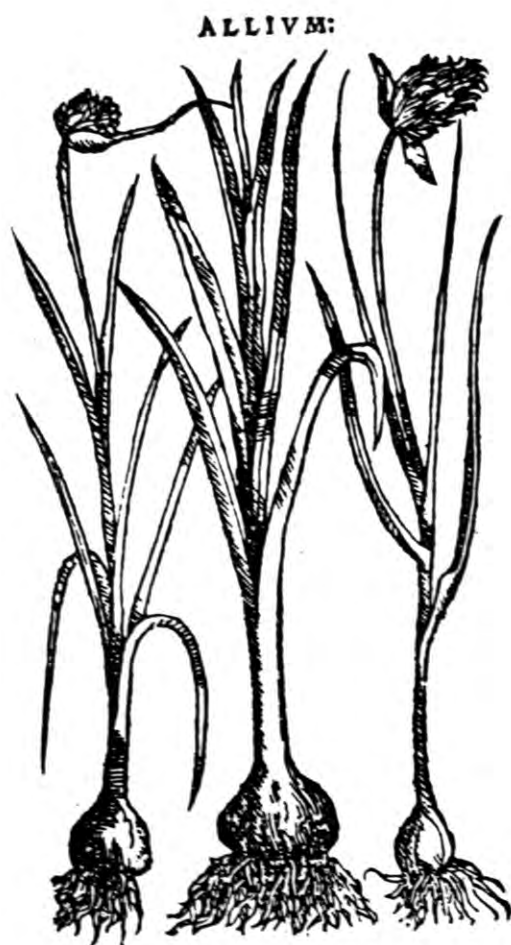
⁶¹ FONT QUER (1980), p. 210.

⁶² PICKLES (1994), pp. 24-25; SHAKESPEARE *Hamlet*, acto IV, escena 5ª.

⁶³ GÁLLEGO (1991), p. 199.

5. Ajo

Laguna (1555), II, 141



5. Ajo (*Allium sativum* L.) [3]

El cultivo del ajo, como el de la cebolla, se remonta a los primeros tiempos de la humanidad. Es originario de Asia, desde donde llegó al Próximo Oriente hace unos cuatro mil años. Los escritos de Herodoto nos informan que era ampliamente cultivado en Egipto y estimado no sólo como alimento, sino también por sus múltiples virtudes. Considerado como una planta sagrada, se pensaba además, que tenía todo tipo de propiedades mágicas⁶⁴. Los griegos y los romanos le atribuían un poder fortalecedor y lo incluían en la alimentación de los soldados. Se cuenta que Alejandro Magno se los daba a sus tropas porque creía que aumentaba su ardor marcial⁶⁵. El ajo fue uno de los alimentos más apreciados por los hebreos y en el Pentateuco, se recuerda que los judíos lamentaban la pérdida de las ollas de pescado, ajo y cebolla, que recibían en abundancia en Egipto⁶⁶. Los patricios romanos, sin embargo, lo despreciaban y alimentaban con él a sus esclavos pues era un alimento poco costoso.

La idea de que el ajo no era propia de gente cortesana perduró en el siglo XVII. Para justificarlo, Covarrubias se refiere al Epodo III de Horacio en el que el poeta lanza una desmedida maldición contra el ajo: "Si alguien con impía mano la garganta/ senil cortó de su padre,/ coma ajo, nocivo más que la cicuta"⁶⁷.

Sin embargo, las virtudes atribuidas al ajo desde la Antigüedad son casi innumerables. Dioscórides, por ejemplo, creía que era un remedio seguro contra todo tipo de veneno y mordedura de animal ponzoñoso y eficaz contra las llagas, la tiña y la sarna⁶⁸. Recogiendo esta tradición, el tratado atribuido a Macer Floridus del siglo XI, recomienda comer ajos en ayunas para protegerse de las mordeduras de los animales venenosos y preservarse de los maleficios⁶⁹. Fue en este momento, durante la Edad Media, cuando el ajo gozó de mayor reputación en la medicina popular pues se le consideraba un excelente remedio contra diversas epidemias y, especialmente, contra la peste⁷⁰.

⁶⁴ FONT QUER (1980), p. 889; KYBAL (1993), p. 28-29.

⁶⁵ SEYMOUR (1987), p. 58.

⁶⁶ *Números* 11, 5.

⁶⁷ HORACIO (1990), *Epodo*, III, 1-5; COVARRUBIAS (1611), p. 60. Este último autor cita igualmente a Virgilio que, en sus *Bucólicas*, afirma que el ajo es la perdiz y el capón de los segadores y todo su regalo.

⁶⁸ DIOSCÓRIDES-LAGUNA (1555), II, 141. Plinio manifestó también que las mordeduras venenosas de curan con aceite de ajo. PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XIX, 6.

⁶⁹ Aemilius Macer Floridus, *Libellus de Virtutibus Herbarum*. Citado por GUBERNATIS (1878-1882), p. 7. De su análisis se deduce además, que muchas de estas creencias seguían existiendo en buena parte de Europa hasta finales del siglo XIX.

⁷⁰ FONT QUER (1980), p. 888.

Prácticamente todos los usos y facultades atribuidos al ajo que acabamos de exponer están presentes en la vida cotidiana española del siglo XVII, como prueban los refranes recogidos por Covarrubias y el Diccionario de Autoridades⁷¹.

Para Covarrubias, el ajo y la cebolla fueron símbolos de la milicia "porque era la principal provisión que llevaban los soldados, y de ahí nació el proverbio *apud Suydam; neque allium neque fabas esitandas iis, qui tranquillum sibi vitae statum propesuere*, entendiendo por el ajo lo que pertenece a la guerra, y por las habas los negocios civiles y administración de justicia".

El refrán "Suspirar por los ajos y cebollas de Egipto" hace referencia al pasaje citado del Pentateuco y significa, según Covarrubias, "desear volver al vómito de la mala vida pasada, cerca de los antiguos". Otros refranes corresponden a las remotas creencias en las grandes facultades nutritivas del ajo que se entremezclan con la idea de que es el alimento propio de las gentes trabajadoras. Así, "Vino puro y ajo crudo, hacen andar al mozo seguro" se refiere a los jóvenes que trabajan en el campo, que teniendo este alimento en abundancia, cumplen con prontitud lo que se les encarga. De modo similar se interpreta el refrán "Ajo crudo y vino puro pasan el puerto seguro" o "Al que come bien el pan es pecado darle ajo", alusivo a los que son fuertes y robustos y están acostumbrados a comidas regulares y comunes, con quienes no vale la pena gastar cumplidos o manjares delicados. "Tieso como un ajo" hace referencia específicamente a los beneficios de este alimento sobre la salud, pues, como explica Covarrubias, se aplica a los que están sanos y fuertes "porque los que comen ajos han de ser recios de complexión y él los conserva en ella". Por el contrario, "Ser villano harto de ajos" servía de insulto dando a entender que el ofendido era una persona grosera y sin educación. Al igual que la cebolla, el ajo repite con insistencia, a lo que se refiere el dicho popular "Quien come ajos, rábanos y morcilla, en la boca lo tiene todo el día".

El ajo y sus propiedades también estuvieron presentes en la literatura de la época. El mal aliento que el ajo provoca se menciona, por ejemplo, en un poema de Alonso de Castillo dedicado a la boca de una dama⁷². También lo encontramos en la poesía de Quevedo. En su *Epístola satírica y censoria contra las costumbres de los castellanos*, dice "y con rojos pimientos, y ajos duros,/ tan bien como el señor, comió el esclavo"⁷³, alimentos que se representaron en varias pinturas de la época.

⁷¹ COVARRUBIAS (1611), pp. 60-61; DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), pp. 145-146.

⁷² "Sabeos aspira olores,/ tan perennes y continuos,/ que bastan a desmentir/ cuando ajos ha comido". *A la boca de una dama*. En BLECUA (1988), p. 228-229.

⁷³ *Epístola satírica y censoria contra las costumbres de los castellanos, escrita a Don Gaspar Guzmán, Conde de Olivares, en su valimiento*. En BLECUA (1989), p. 116-124.

El ajo y el pimiento aparecen, por ejemplo, en el primer plano de la obra de Velázquez *Cristo en casa de Marta*, de la National Gallery, de Londres, que ha sido interpretada en clave simbólica, así como en los bodegones de Pereda de mediados de siglo⁷⁴. Además, gracias a la relación de obras que aparecen en el testamento y el inventario del taller de Sánchez Cotán, realizado en Toledo antes de ingresar en la Cartuja, sabemos que pintó un lienzo con una taza de castañas y unos ajos y cebollas, aunque no se conserva⁷⁵.

⁷⁴ Sobre el posible significado de este bodegón en la pintura de Velázquez, ver el comentario que le dedica Julián Gállego en el CATÁLOGO (1990a), nº 2, pp. 62-67.

⁷⁵ Este inventario fue realizado entre el 10 y 13 de agosto de 1603. Fue publicado por CAVESTANY (1936-1940), pp. 134-138.

6. Albahaca

Laguna (1555), II, 130

OCIMVM MAGNYM.



OCIMVM PARVVM.



6. Albahaca (*Ocimum basilicum* L.) [83]

La albahaca es una planta originaria del Asia meridional, aunque desde hace muchos siglos se ha cultivado en los países mediterráneos por sus cualidades aromáticas, ornamentales, medicinales y culinarias. Parece que ya en el antiguo Egipto, se empleaba en las ofrendas a los dioses y que era un ingrediente fundamental en la elaboración de los bálsamos⁷⁶. Las descripciones de la planta y de sus propiedades que realizaron Teofrasto, Dioscórides o Plinio prueban que la albahaca fue también muy conocida y utilizada durante la Antigüedad clásica. Gubernatis ha señalado la existencia de varias tradiciones populares griegas y romanas en las que se le atribuían virtudes mágicas a esta planta, así como significaciones eróticas y funerarias, algunas de las cuales permanecieron vivas en muchos lugares de Italia hasta el siglo pasado⁷⁷.

Durante la Edad Media, la albahaca siguió figurando entre las principales plantas medicinales y culinarias y parece que conservó algunas de sus connotaciones amorosas. Así al menos lo indica Mendoza que cita un cuento del siglo XIV del sienés Gentile Sermini que refería como una dama retiraba la maceta de albahaca de su balcón para indicar a su amante que podía visitarla⁷⁸.

Sin embargo, fue a partir del siglo XVI cuando esta planta alcanzó su mayor popularidad y difusión, especialmente en los países mediterráneos. En este sentido, Mattioli destacó que "pocas son las casas, sobre todo en la ciudad, que no la tienen en las ventanas, en las azoteas y en los jardines durante el verano". Parece también que fue entonces cuando empezó a apreciarse, principalmente por su perfume y, por esta razón, Laguna se extrañó de que ninguno de los autores antiguos mencionaran "el suavísimo olor que derrama de sí la albahaca, siendo la principal gracia della"⁷⁹. Su nombre botánico, *Ocimum basilicum*, parece que se debe precisamente a su aroma, extremadamente agradable y penetrante, puesto que en griego *ozein* significa oler y *basileos*, rey. De este modo explicó Covarrubias en el siglo XVII su nombre latino de *basilicum*: "por ser su olor tan excelente que puede ser rey de los demás olores, o llevarse a los palacios de los reyes". Además, según este autor, albahaca es un nombre árabe que viene "del verbo *veheca*, que significa penetrar el cerebro con suave olor"⁸⁰.

⁷⁶ SCHNEIDER (1990), p. 20.

⁷⁷ TEOFRASTO (1988), VII, 2, 7; 5, 2. DIOSCÓRIDES-LAGUNA (1555), II, 130; PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XIX, 6; XX, 13. GUBERNATIS (1878-1882), pp. 35-38.

⁷⁸ MENDOZA (s.f.), p. 285.

⁷⁹ LAGUNA (1555), II, 130. Los autores antiguos a los que se refiere son Dioscórides, Plinio y Galeno.

⁸⁰ COVARRUBIAS (1611), p. 65. SEYMOUR (1987), p. 40 ha justificado este nombre porque parece que se utilizaba en los ungüentos reales y también porque era una de las principales hierbas aromáticas. Sin embargo, como ha explicado FONT QUER (1980), p. 713, el género de las albahacas se compone de un centenar de especies y es prácticamente imposible averiguar cuál fue

Esta característica fue la base de una empresa recogida por Picinelli que lleva por mote *Mentis nubila pellit* en la que la albahaca se utiliza como imagen de la infusión del Espíritu Santo en el alma⁸¹.

Sin embargo, el penetrante aroma de esta planta no siempre fue interpretado de manera tan positiva. Existía una creencia muy generalizada según la cual oler de forma abusiva la albahaca producía escorpiones en el cerebro y causaba la locura y la muerte⁸². Aunque siguió estando presente en la cultura popular durante mucho tiempo, varios autores del siglo XVII insistieron en la falsedad de esta creencia. Uno de ellos fue John Parkinson quien, en su tratado *Paradisi in Sole. Paradisus Terrestris*, afirmó que lejos de generar escorpiones, la albahaca tiene la propiedad de dar alegría y buen humor⁸³.

Durante los siglos XVI y XVII también se mantuvo viva la indicación dada por Plinio de que la albahaca sembrada con maldiciones crecía más hermosa y que la planta no "quiere ser tocada por el hierro", es decir, que no hay que cortarla nunca con un cuchillo, sino con los dedos, para que conserve su frescura y su fragancia, lo que fue también motivo de interpretaciones simbólicas⁸⁴. Picinelli, citando a Plinio como fuente, recogió una empresa que lleva por mote *A probis felicius*, en la que se refería al hombre apostólico que se fortalece a través de los insultos e injurias de los enemigos⁸⁵. Covarrubias utilizó la albahaca en uno de sus emblemas, *Tocada, pero no ahaxada*, para advertir que las mujeres deben ser bien tratadas por sus maridos. Según este autor: "los que escriben de la naturaleza de las plantas afirman, que el olor fuerte de la albahaca, que es el de aquella que deshacemos entre los dedos, llegándola a las narices engendra en el cerebro escorpiones [...] Es muy apropiada similitud, para significar la blandura y buen término con que debe ser tratada la mujer de su marido, porque irritándola, no se convierta en escorpión o víbora".

la especie de *ocimum* a la que los griegos llamaron *basilikon*, es decir, real o regia. Linneo llamó de esta forma a la albahaca de hojas grandes, llamada comunmente albahaca mayor o moruna, que es la especie que aquí se considera.

⁸¹ PICINELLI (1653), X, 5.

⁸² Esta creencia fue recogida, entre otros, por COVARRUBIAS (1611), p. 65, que cita el testimonio de Antonio Mizaldo y su obra *Mirabilum et notabilum*. También se refiere a ella TOURNEFORT (1719) *The Compleat Herbal, or the Botanical Institutions of Mr. Tournefort*, así como Diego de Torres (1727) *Castilla rústica*, p. 24, que cita, a su vez, el testimonio del médico Juan Holerio del siglo XVI.

⁸³ PARKINSON (1629), *Paradisi in Sole. Paradisus Terrestris*. Citado por SEYMOUR (1987), p. 40.

⁸⁴ Así lo recogen, por ejemplo, LAGUNA (1555), II, 130 y COVARRUBIAS (1611), p. 65. GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 53-57, ha recogido las distintas significaciones de la albahaca en la emblemática.

⁸⁵ PICINELLI (1653), X, 5.

En su *Tesoro de la lengua*, el mismo autor extiende este concepto a los vasallos y criados respecto a los señores, pues "los vasallos bien tratados dan buen olor, hablando honrosamente de sus señores, y maltratados se convierten en escorpiones"⁸⁶. Camerarius también utilizó la imagen de las hojas de albahaca, que acariciadas perfuman suavemente y oprimidas engendran escorpiones, para indicar que con la clemencia se consiguen más cosas que con la violencia⁸⁷.

Por todo ello, no es extraño que Hiepes representara la albahaca en sus floreros y jarrones como una de las plantas habituales en la Valencia del siglo XVII. Según ha señalado García Mahiques, la cerámica de Manises llegó incluso a difundir un aparatoso florero llamado "el alfabeguer" destinado a los ramos de esta planta. Aunque aún no ha sido publicada, Pérez Sánchez ha localizado una obra de Hiepes en una colección privada en la que se representa exclusivamente una maceta de albahaca⁸⁸.

⁸⁶ COVARRUBIAS (1610), I, emblema 53; (1611), p. 66.

⁸⁷ CAMERARIUS (1590), I, emblema 83.

⁸⁸ GARCÍA MAHÍQUES (1991), p. 54.

7. Alcaparra

Laguna (1555), II, 164

CAPPARIS.

7. Alcaparra (*Capparis spinosa* L.) [19]

El alcaparro es un arbusto de largas ramas trepadoras que crece, principalmente, en las rocas y muros de las zonas más cálidas del litoral mediterráneo. Los griegos fueron los primeros en cultivarla como planta ornamental, medicinal y culinaria, tal como harían después los romanos, que la utilizaron sobre todo como condimento⁸⁹, convirtiéndose desde entonces en un ingrediente típico de la cocina mediterránea. Sin embargo, parece que, en general, no fue una planta especialmente apreciada durante la Antigüedad.

Según Talegón, para los griegos fue tan poco estimada que utilizaron la imagen del alcaparro florido para simbolizar el desprecio. Este mismo autor recoge varias citas de escritores de la Antigüedad para ilustrar esta actitud como, por ejemplo, uno de los epigramas Marcial que dice: "Ya no te agrada el Barbo ni el Tordo,/ Pero devoras el rancio jamón/ Y el ave podrida, salpicada con cebollas y alcaparras"⁹⁰. El juicio de Plinio resulta igualmente despreciativo pues, prácticamente, se limita a resaltar sus propiedades negativas: "... son las de Arabia pestilenciales, las africanas dañosas a las encías y a la madre, y las marmáricas provocan hinchazones en todos los miembros. Causan las de Apulia vómito y aún perturban el estómago y el vientre"⁹¹. Dioscórides ya había advertido que las alcaparras eran perjudiciales para el estómago y, como posteriormente haría Galeno, avisó del peligro que supone comer sus brotes florales. Por otra parte, se creía que los cementerios eran el terreno predilecto de esta planta y que crecían especialmente junto a los sepulcros, idea que fue difundida por numerosos poetas griegos y romanos.

La tradición cristiana no modificó esta consideración negativa de la alcaparra. El único lugar de la Biblia donde se cita esta planta es el capítulo doce del *Eclesiastés* que aludía al principio y término de la vejez con todas sus incomodidades, molestias y padecimientos y, con ello, a las postrimerías del hombre. Siguiendo la explicación de San Jerónimo, el capítulo decía: "*Y acuérdate de tu Creador en los días de tu juventud, antes que vengan los días malos y que lleguen los años en los que tú dirás: "No encuentro placer en ellos"; antes que se oscurezca el sol y la luz, la luna y las estrellas y vuelvan las nubes después de la lluvias; cuando tiemblen los guardianes de la casa y se encorven los hombre fuertes y cesen de moler las mujeres, porque son demasiado pocas, y se oscurezcan las que miran por las ventanas, (según San Jerónimo se trata de una alusión al temblor de las manos, la caída de los dientes y pérdida de vista) y se*

⁸⁹KYBAL (1993), pp. 62-63.

⁹⁰TALEGÓN (1871), pp. 121-122.

⁹¹PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XIII, 23.

cierren las puertas a la calle, y se debilite el rumor del molino y se calle la voz del ave, y desaparezcan las canciones, (es decir, la inacción, la difícil pronunciación de las palabras por falta de dientes, el insomnio y el entorpecimiento del oído) cuando en las alturas haya temores y en los caminos angustias; y florezca el almendro y se haga pesada la langosta y no tenga efecto la alcaparra; porque el hombre se va a su morada de eternidad y las plañideras recorren la calle" (figura la postración más extrema y la aparición de las canas, la torpeza de los movimientos, falta de apetito y la proximidad de los honores fúnebres).

En este contexto, la alcaparra aparece como símbolo del apetito excesivo entendido sobre todo en relación con la lujuria. Parece que Avicena y Belón consideraron esta planta como un poderoso afrodisíaco y su nombre genérico, *Capparis*, llegó a explicarse como derivado de *capra* "cuyo macho de esta especie tiene harto desarrollado tan repugnante vicio"⁹².

Durante el siglo XVI, se intentó modificar esta visión negativa de la alcaparra y se demostró que los autores antiguos se equivocaron, ya que sus brotes florales no son en absoluto tóxicos y, en realidad, constituyen un excelente estimulante para el estómago. Sin embargo, la cultura popular mantuvo vivas las antiguas creencias, como prueba el refrán castellano: "Tras los requesones, come alcaparrones e irás en derecha a la sepultura"⁹³.

Los comentarios de Covarrubias ilustran claramente la pervivencia de las connotaciones funerarias de la alcaparra en la España del XVII, derivadas tanto de la literatura de la Antigüedad clásica como de los exégetas medievales. Esto se aprecia especialmente en su explicación de los versos de la *Paciencia Christiana* de fray Hernándo de Zárte que dicen: "Desbaratarse ha el alcapara, porque irá el hombre a la casa de la eternidad". Covarrubias no sólo cita el pasaje del *Eclesiastés* que alude a las postrimerías del hombre, sino que también alude a la antigua creencia de que "los sepulcros de los antiguos estaban en las posesiones del campo, y tantos pasos en derredor no se labraban; cuando se abría la sepultura arrancábase las yerbas que estaban nacidas sobre ella y entre las demás era la alcaparra, la cual se cría en lugares incultos, y entre paredes viejas y cantos; y así

⁹² TALEGÓN (1871), pp. 118-120. Este autor recoge los *Commentarius in Ecclesiastes*, de San Jerónimo al capítulo 12, versículos 1-7. En realidad, el término genérico viene de la palabra griega *Kapparis*.

⁹³ SCHNITZER (1985), p. 7. Entre los autores encargados de demostrar el error de los antiguos se encuentran NÚÑEZ (1586), III, pp. 236-237, y LAGUNA (1555) quien, en sus comentarios a la *Materia Médica* de Dioscórides (II, 164), afirmó: "... aunque Dioscórides las infama como cosa no conveniente al estómago -lo cual se debe entender de las crudas-, todavía no hay ninguno que no las coma ordinariamente para confortar el estómago y restituirle el apetito perdido". VALERIANO (1556), p. 379, también intentó modificar la visión negativa de la alcaparra: "Libremos a la alcaparra de lo mucho y variado que sobre ella han dicho tanto los comentaristas hebreos como latinos y griegos".

valdrá tanto como decir abrirse la sepultura, que por esta razón llaman a los viejos decrepitos capulares, o también si por alusión significase la alcaparra el almorrana -por cuanto que algunas tiene semejanzas a las alcaparras- enfermedad que suele acabar a los viejos, desangrándose por ellas, por no tener fuerza naturaleza para recuperarse"⁹⁴.

Sin embargo, la alcaparra también tuvo un simbolismo positivo durante el siglo XVII. Precisamente, por crecer entre ruinas y muros viejos, el contraste entre la belleza y verdor del alcaparro con la piedra antigua, lo convirtió en una imagen de la virtud y en un emblema del triunfo de la vida y de la hermosura sobre la penuria, la estrechez y la antigüedad. Estos significados fueron recogidos por Picinelli que con el mote *In arido viret*, lo comparó a la virtud que se mantiene verde y vigorosa frente a los rigores de la abstinencia y la mortificación. Del mismo modo, por crecer entre piedras, propuso al alcaparro como imagen del corazón heroico, de los Santos Mártires y de todos aquellos que abandonan las delicias de la ciudad para vivir solitarios en la cruda dureza del desierto⁹⁵.

Los usos dados a la alcaparra en España durante los siglos XVI y XVII siguieron siendo muy variados. Aunque su gran popularidad se debió a su tradicional empleo como condimento, también se cultivó por sus propiedades medicinales y como planta ornamental.

Por ser una especie típicamente mediterránea, es lógico que se represente en los floreros del valenciano Tomás Hiepes [H. 15]* o de su contemporáneo italiano Mario Nuzzi y que no aparezca en las obras del norte de Europa, al menos durante el siglo XVII. Tanto las connotaciones funerarias como la alusión a la virtud de la alcaparra que se han expuesto, podrían explicar su representación en los floreros si, como se ha señalado en otros casos, éstos tuvieran una significación alegórica relacionada con el tema de la vanidad.

⁹⁴ COVARRUBIAS (1611), pp. 73-74. La relación con la almorrana que establece indirectamente Covarrubias a partir de la expresión italiana *capari* "que es como si en castellano dijésemos: véngate la almorrana", se refiere nuevamente a la idea cristiana de pecado ligada a la lujuria que en este caso es explicada a partir de la literatura antigua. Utilizando un epigrama de Marcial explica que las almorranas no se consideraban una enfermedad natural sino que se atribuían "al vicio de donde procedieron".

⁹⁵ PICINELLI (1653), X, 9. Este simbolismo positivo que, en parte, mantiene en la actualidad ha sido recogido por PELLICER (1991), pp. 239-241.

8. La alcachofa y el cardo comestible

Laguna (1555), III, 14



8. La alcachofa (*Cynara scolymus* L.) [41] y el cardo comestible (*Cynara cardunculus* L.) [40]

El nombre genérico de estas dos especies, *Cynara*, procede de la raíz latina *cinus*, ceniza, y hace alusión al color gris verdoso de sus hojas. El cultivo y perfeccionamiento del cardo comestible y de la alcachofa tiene muchos siglos de antigüedad. En diversas representaciones del antiguo Egipto, aparecen con frecuencia unas plantas semejantes a las piñas que se han identificado como cabezas de alcahofas o de cardo. Aunque actualmente las alcachofas sólo se encuentran en forma cultivada, en general, se admite que es un producto desarrollado por el hombre a través de un largo cruce selectivo, a partir del cardo comestible⁹⁶.

Los griegos y los romanos las utilizaron como alimento y parece que ocuparon un lugar destacado en los menús de las fiestas⁹⁷. Sin embargo, aunque ambas especies están íntimamente relacionadas, no gozaron de la misma consideración. Los comentarios de Laguna y de Núñez de Oria, en los que se hace referencia a muchas fuentes de la Antigüedad clásica relativas a las propiedades de estas plantas, son claras en este sentido. Ambos insisten en que no deben ser confundidos "porque el cardo, así crudo como cocido, es muy útil no solamente al estómago, empero también al hígado, a la vejiga y a los riñones; y por el contrario las alcachofas se convierten luego en humor colérico, melancólico y perturban juntamente el ánimo, incitando bestialmente a la lujuria; por donde deben ponerse en la lista de las viandas optísimas a los novios"⁹⁸.

Las virtudes afrodisíacas atribuidas a las alcachofas también fueron recogidas en el *Dyetary* de Andrew Boorde de 1542 y estuvieron presentes en la cultura popular hasta el siglo XVIII⁹⁹. Quizá por esta razón, se representaron presidiendo las exuberantes frutas y hortalizas en la *Alegoría de la fertilidad u homenaje a Pomona* de Jacob Jordaens, del Museo Real de Bellas Artes de Bruselas y en la representación que del mismo tema hizo Juan van der Hamen en 1626¹⁰⁰.

⁹⁶ FONT QUER (1980), pp. 843-844. Según STARY (1994), pp. 90-91, el cultivo de la alcachofa no se conoció durante la Edad Media. Hasta el siglo XV, no apareció en Italia y un siglo después en Francia, desde donde se extendió a Europa central, aunque aquí se hiela con facilidad. Quizá ésta sea una de las razones por las que la alcachofa fue menos representada que el cardo en los bodegones de la época.

⁹⁷ MASEFIELD (1980), p. 164.

⁹⁸ LAGUNA (1555), III, 14; NÚÑEZ (1586), III, 17, pp. 216-217.

⁹⁹ SEYMOUR (1986), p. 14.

¹⁰⁰ Un año más tarde, Van der Hamen realizó un *Bodegón con alcachofas y floreros*, actualmente en una colección particular madrileña, pero no es posible asegurar que conserve la misma significación.

Frente a la consideración de los cardos como un alimento "familiar y sabroso, cuyas pencas solemos comer ordinariamente con sal y pimienta"¹⁰¹ que "dan buen olor de boca, y asientan mucho el estómago y la vianda"¹⁰², la alcachofa fue vista como alimento desabrido y de poca sustancia. Quevedo se refirió a esta hortaliza diciendo: "Doña Alcachofa, compuesta/ a imitación de las flacas:/ basquiñas y más basquiñas/ carne poca y muchas faldas"¹⁰³. Del mismo modo, Covarrubias explicó que, durante esta época, "a la gente que es de áspera condición y poco apacible, suele decirse que es alcachofa, por ser espinado"¹⁰⁴.

Precisamente por ser plantas espinosas, la alcachofa y el cardo se han considerado como símbolos de la Pasión de Cristo, aunque no existe ninguna fuente que justifique esta interpretación¹⁰⁵. La posible interpretación simbólica de estas hortalizas, y especialmente del cardo, en los bodegones españoles es actualmente una cuestión muy discutida.

Uno de los motivos más repetidos en los bodegones de Sánchez Cotán fue el cardo comestible, al que ya en sus años toledanos había dado una forma que ha quedado asociada a su firma. La presencia de frutas y hortalizas en las naturalezas muertas españolas y, en especial, la frecuente representación del cardo comestible, ha recibido multitud de interpretaciones.

En general, la sobriedad tonal con que Sánchez Cotán representa el cardo y la manera de disponerlo, en una rigurosa composición geométrica, ha sido considerada como una señal de "cierta transcendencia mística que traspasa su humilde misión culinaria"¹⁰⁶. Recogiendo interpretaciones anteriores, Schneider ha señalado que la presentación de estos objetos cotidianos se inspiraba en el pensamiento místico que giraba alrededor de Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz quienes opusieron al despilfarro de las cortes, la santidad de la vida sencilla y el ascetismo. Pero, además, ha relacionado los singulares rasgos estéticos de este tipo de composiciones con la empobrecida situación económica de la España del siglo XVII y con las enseñanzas platónicas. En su opinión, la escasez de víveres que se exponen las obras de Sánchez Cotán o de Van der Hamen, y especialmente la representación del cardo, al que considera "la comida de los pobres en España", "responde a la lamentable situación económica de España que no había sabido emplear productivamente las importaciones de metales preciosos traídos de las colonias americanas y que, además cargaba a las masa populares con

¹⁰¹ COVARRUBIAS (1611), p. 306.

¹⁰² ALONSO DE HERRERA (1513), IV, 14.

¹⁰³ BLECUA (1989), p. 240.

¹⁰⁴ COVARRUBIAS (1611), p. 74.

¹⁰⁵ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 377-381, donde se habla en general de las espinas y de su simbolismo.

¹⁰⁶ TORRES MARTÍN (1971), p. 27.

un insoportable yugo de tributos y de gravámenes"¹⁰⁷. Esta afirmación revela un grave desconocimiento del bodegón español, pues existen muchas obras de la época en las que se exponen gran cantidad de alimentos, no sólo como productos asociados a determinados meses o estaciones del año, como el *Bodegón con carne, frutas y verduras o alegoría del mes de Abril*, de Francisco Barrera, muy similares a las pinturas flamencas de la época, sino también en pintores muy próximos Sánchez Cotán, como la representación de *Vertumno y Pomona* de Van der Hamen.

Por otra parte, frente a la repetida afirmación de que el cardo era la comida de los pobres en España, los estudios sobre alimentación de la época han puesto de manifiesto que esta hortaliza se comía frecuentemente durante los meses de invierno y, por lo general, como ingrediente de estofados o servido en ensalada endulzada con naranja¹⁰⁸. La representación del cardo tampoco fue exclusiva de la pintura española. Bergström ha señalado su presencia en bodegones italianos, como en los del pintor napolitano Giovanni Battista Ruoppolo, aunque señala que en Italia era considerado como algo totalmente español¹⁰⁹. Esta afirmación parece discutible si tenemos en cuenta los comentarios de Mattioli sobre esta planta, muy similares a los de Laguna: "los cardo, blanqueados con gran artificio y enternecidos hoy suelen tomarse durante la cena, y también crudos, como último plato, aliñados con sal y pimienta"¹¹⁰. Además, los cardos comestibles también fueron representados en la pintura del norte de Europa como muestran, por ejemplo, los bodegones de Frans Snyders.

Las lecturas simbólicas también han resultado, en ocasiones, poco rigurosas. La interpretación del *Bodegón del cardo* de Sánchez Cotán como una metáfora de los instrumentos de la Pasión de Cristo, en la que se ha visto la corona de espinas o el látigo de la flagelación en el cardo y los cuatro clavos de la Crucifixión en las zanahorias, carece de fuentes que la respalden. La principal objeción que Pérez Sánchez ha hecho a esta interpretación es que, si esta lectura simbólica hubiese sido común en su tiempo, el piadoso Pacheco no hubiera dejado de comentarla. Para este historiador, el bodegón de Sánchez Cotán representa el punto máximo

¹⁰⁷ SCHNEIDER (1992), pp. 122-125. Este autor también ha recogido la idea de que el ordenamiento parabólico de las composiciones de Sánchez Cotán constituye un homenaje a las enseñanzas neoplatónicas sobre las proporciones y la armonía, tal como fueron reivindicadas por la teoría del arte del Renacimiento italiano. Lo relaciona incluso con el ideal cristiano de belleza aceptado en la Edad Media que parte de los versos bíblicos: "Tú lo has regulado todo con medida, número y peso. (*Sabiduría* 11, 20), justificando esta interpretación a partir de una alusión a este pasaje de la Biblia en *El Divino Orfeo*, de Calderón.

¹⁰⁸ SANTAMARÍA ARNAIZ (1989), pp. 310-312.

¹⁰⁹ BERGSTRÖM (1970), pp. 21-22, fue el primero en identificar correctamente el cardo comestible (*Cynara cardunculus* L.) pues, en algunas ocasiones, éste había sido considerado erróneamente un apio (*Apium graveolens* L.)

¹¹⁰ MATTIOLI (1544), III, 14.

de reducción ascética a la que llegó el pintor cartujano y merece más que ninguna otra obra de su producción, la denominación de "bodegón de Cuaresma"¹¹¹.

Esta interpretación ha sido recogida en el reciente estudio de Jordan y Cherry que consideran acertada la relación de los objetos representados en los bodegones de Sánchez Cotán con la vida cartujana. En su opinión, la sobriedad de la composición de las hortalizas puede entenderse como una evocación del régimen vegetariano de la orden, recogido, por ejemplo, en el milagro de *San hugo en el refectorio de cartujos* de Zurbarán [Z. 55]*. En este contexto, consideran igualmente relevante la pintura de Sánchez Cotán de la *Virgen con el Niño* de Guadix [S. 29]*, destruida en 1936, en la que, en su opinión, se representaba una sencilla cena "cartujana" a base de cardo, fruta y pan, sobre un escabel colocado frente a la Virgen¹¹².

Sin embargo, la representación de alimentos junto a la Virgen y el Niño podría tener también una intención simbólica. No debe olvidarse que, durante el siglo XVII, las frutas y hortalizas indicaron a menudo actitudes morales y que la literatura de la época las revistió muy frecuentemente de un significado religioso¹¹³. De hecho, existen varios emblemas de la época en los que el cardo comestible se utilizó como símbolo de virtudes concretas. Por ejemplo, uno de los emblemas recogidos por Picinell con el lema *Donec ducescat*, alude a este alimento como imagen del espinoso camino de la virtud, pues pasada su primera amargura, se vuelve sabroso y grato¹¹⁴. Por ello, es también muy posible que Sánchez Cotán representase el cardo como un símbolo religioso y con una intención moralizadora que alentara a la moderación y a la abstinencia.

¹¹¹ DENNY, D. (1972), Sánchez Cotán, Still-life with Carrots and a Cardoom, *Pantheon*, 30, pp. 48-53. PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 33.

¹¹² JORDAN y CHERRY (1995), pp. 20-21.

¹¹³ OROZCO DÍAZ (1975), pp. 54-56 y 91; GÁLLEGO (1991), p. 202.

¹¹⁴ PICINELLI (1653), X, 10, n° 30. Para el simbolismo general del cardo en la emblemática, ver GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 139-153.

9. Alhelí

Laguna (1555), III, 132. *Cheiranthus cheiri* L.

Jarava (1557), 178. *Matthiola incana* (L.) R. Br.

LEVCOIVM.



Viola Punicca. Alhelí morado.



9. Alhelí (*Cheiranthus cheiri* L.) [24], *Matthiola incana* (L.) R. Br. [71], *Matthiola tricuspidata* (L.) R. Br. [72]

La palabra alhelí viene del árabe *alkeiri* y se utiliza para designar dos géneros distintos. El alhelí de flor blanca, rosa o violácea es el nombre vulgar de la *Matthiola incana* L., mientras que la especie *Cheiranthus cheiri* L. es conocida como alhelí amarillo¹¹⁵. Las dos especies son originarias de la cuenca mediterránea y, desde la Antigüedad, fueron estimadas por la delicadeza de sus flores de cuatro pétalos dispuestos en cruz que desprenden un intenso aroma parecido al de la violeta. Por esta razón, Teofrasto consideró que "a todas las flores que los tejedores de guirnaldas emplean, saca mucha ventaja [el alhelí]"¹¹⁶.

En griego se dio el nombre de *leucoion*, "violeta blanca" a estos dos géneros, por lo que las leyendas mitológicas que explican el origen de los alhelíes y de las violetas son las mismas. La primera de ellas está relacionada con Ión, el héroe que dio su nombre a los jonios. Según el relato de Nicando de Colofón, el alhelí fue creado por las ninfas jónicas que ofrecieron al joven héroe una guirnalda de estas flores cuando le entregaron su virginidad, como símbolo del amor humano y del amor divino¹¹⁷. Otra leyenda griega contaba que Zeus se enamoró de una doncella llamada Io a la que transformó en una blanca ternera o en una vaca, según las distintas versiones, para protegerla de los celos de su esposa, la diosa Hera. Para alimentarla con los manjares más exquisitos, Zeus ordenó a la Tierra que produjera una hermosa flor en su honor a la que llamó *Ion*, la palabra griega para *viola*, conmemorando así el nombre de la joven¹¹⁸.

Durante la Edad Media también circularon relatos en los que el alhelí se relaciona con historias amorosas. Los alhelíes suelen crecer en los muros viejos de edificios antiguos, castillos, iglesias, ermitas y monasterios, donde se solía cultivar. Una leyenda escocesa del siglo XIV recogida por Schnitzer explica por qué esta flor crece en lugares abandonados. Se contaba que una joven princesa se enamoró de un hombre de poca fortuna, por lo que sus padres decidieron recluirla en el castillo. Disfrazado de juglar, el joven logró ver a la princesa y le

¹¹⁵ FONT QUER (1980), p. 283, explica que la palabra árabe *alkeiri* dio el nombre específico linneano de *Cheiri* así como el primer componente del término genérico *Cheiranthus*, literalmente "flor de cheiri".

¹¹⁶ TEOFRASTO (1988), VI, 8, 1-2. En el libro VI, 6, 5, este mismo autor ya había destacado su perfume: "Puede decirse, en fin, que los aromas de los alhelíes encarnados [...] son los más puros". Según PICKLES (1994), p. 105, durante los banquetes y fiestas de la Antigüedad solían llevarse ramos de alhelíes.

¹¹⁷ Nicando de Colofón. *Georgica*, frag. 74, lin. 2-8. LEVI D'ANCONA (1977), p. 402.

¹¹⁸ Existen muchas versiones de este mito recogidas por GRIMAL (1991), p. 289. Parece que en recuerdo de esta historia, el alhelí fue también llamado *vaccinum* o "flor de la vaca" y, según LEVI D'ANCONA (1977), p. 402, durante el siglo XVII era conocida en Nápoles como *fior di vacca*.

cantó un romance en el que le exponía un plan para fugarse. Como señal de aceptación, la princesa arrojó un alhelí a su amado que la esperaba al pie del castillo. Pero, cuando se disponía a bajar, cayó y murió junto al muro. Su cuerpo se convirtió en un alhelí como los que aún hoy crecen en los castillos y, desde entonces, esta flor se convirtió en un símbolo de la fidelidad absoluta¹¹⁹.

Los alhelíes no faltaron en los huertos y jardines españoles de los siglos XVI y XVII, pues siguieron siendo especialmente estimados por la belleza de sus flores. Las elogiosas palabras que les dedicó Laguna ilustran la alta consideración de la que gozaba el alhelí en estos momentos: "Si en alguna cosa mostró su industria, magestad y admirable oficio la sabia Naturaleza, sin duda la declaró en la hermosura, perfección y variedad de semejantes flores, con las cuales ilustró y declaró el mundo universo"¹²⁰. Covarrubias también destacó su presencia en los jardines, su "buena vista y olor" y la diversidad de sus colores "amarillos, blancos, encarnados y rayados, de que se hacen ramilletes y guirnaldas". Además explicó que la terminación de la palabra alhelí procede de un verbo arábigo "que significa resplandecer y lucir"¹²¹.

El estudio de Segal ha puesto de manifiesto que el alhelí era una de las flores más populares y más frecuentemente representadas en los floreros holandeses de comienzos del siglo XVII¹²².

Tanto el alhelí amarillo (*Cheiranthus cheiri* L.) como el blanco o encarnado (*Matthiola incana* L.) y también otras especies conocidas entonces como alhelí, entre las que se encuentra la juliana (*Hesperis matronalis* L.), se representaron frecuentemente en la pintura española del siglo XVII. Dejando al margen otras posibles lecturas, el prestigio del alhelí como planta ornamental explica su presencia en los floreros de Hiepes y Arellano, bien porque tomaron como modelo las composiciones florales extranjeras o bien porque, dada su presencia habitual en los jardines, pudieron representarlas directamente del natural. Sin embargo, es más difícil explicar su presencia en la pintura religiosa, especialmente cuando el alhelí aparece junto a otras flores de clara y tradicional lectura simbólica.

Según Levi D'Ancona, el alhelí se representó en la pintura religiosa del Renacimiento italiano como símbolo del amor divino. Es curioso que esta autora no cite ninguna fuente medieval y tenga que recurrir a los relatos mitológicos para darle un valor simbólico a la flor¹²³.

¹¹⁹ SCHNITZER (1990), p. 50.

¹²⁰ LAGUNA (1555), III, 132.

¹²¹ COVARRUBIAS (1611), pp. 80 y 88.

¹²² SEGAL (1990), p. 46.

¹²³ LEVI D'ANCONA (1977), p. 402.

La ausencia de referencias al alhelí en las fuentes medievales puede tener otra explicación. En el comentario al *leucoion* de Dioscórides, Laguna explicó que este nombre "dado que propiamente quiere decir Viola blanca, todavía comprende también debaxo de sí la amarilla, la purpúrea y la azul. De suerte que se hallan cuatro suertes de violas diferentes solamente en las flores. Empero cuando hablo de la viola purpúrea no entiendo aquella común y baxica, que crece por los jardines, y nos da sus flores en Março [...] porque así en figura como en virtud, es muy diferente de estotras"¹²⁴. Es decir, el término *viola* hacía referencia no sólo a la violeta común (*Viola odorata* L.) sino también a los alhelíes. Por ello, es posible que estas flores participaran del rico simbolismo cristiano que los teólogos medievales dieron a la *viola*, y que se ha reducido en los estudios actuales a la violeta. De este modo, el alhelí sería también un símbolo cristiano de humildad, de la Encarnación de Cristo y de la dulce modestia de la Virgen María. Como flor de la humildad también se hace referencia a ella en los textos medievales como atributo de los Santos y como flor del Paraíso¹²⁵. Con este último sentido aparece, por ejemplo, entre las flores representadas en el *Pequeño jardín edénico* del Maestro del Alto Rin, de principios del siglo XV.

Esta tradición simbólica explica que el alhelí siguiera utilizándose en la pintura religiosa española del siglo XVII, como prueba su presencia no sólo en las obras de Sánchez Cotán, Zurbarán o Murillo sino también en las de otros pintores del momento como José Antolínez que la incluyó entre las flores de su *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado.

¹²⁴ LAGUNA (1555), III, 132.

¹²⁵ LEVI D'ANCONA (1977), p. 398-400, ha recogido las fuentes de todos estos simbolismos.

10. Los amarantos

Códice Pomar (ca. 1590). *Helichrysum stoechas* (L.) Moench.
 Jarava (1557), 54. Representa *Amaranthus spinosus* L.,
 especie afín a *A. caudatus* L. y *A. tricolor* L.

Helichrysum, ftecas sãina de las boticas



αμαρανθός. Amaranthus. Flor de amor



10. Los amarantos: (*Amaranthus caudatus* L.) [5] (*Amaranthus tricolor* L.) [6] (*Helichrysum stoechas* (L.) Moench.) [51]

Tanto el *Amaranthus caudatus* L. como el *Amaranthus tricolor* L. son especies originarias de la India que fueron conocidas y utilizadas en la Europa del siglo XVII como plantas ornamentales, aunque no es posible precisar el momento de su introducción¹²⁶. Tampoco es fácil determinar el nombre con el que se las conocía en la época. El problema se complica porque la mayoría de las fuentes escritas que aluden al amaranto, desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, no se refieren al actual género *Amaranthus*, sino al *Helichrysum stoechas* L., lo que ha provocado errores de identificación y de lectura de las fuentes¹²⁷.

En muchos casos, son necesarios los análisis de especialistas para poder precisar la especie concreta a la que se está refiriendo una fuente antigua. Así, por ejemplo, el estudio de André sobre Plinio ha determinado que la especie que describe este autor al hablar del amaranto es el *Amaranthus caudatus* L. Por su parte, gracias al estudio de terminología botánica castellana del siglo XVI, de López Piñero, sabemos que la segunda especie de amaranto a la que se refiere Laguna, llamándola "floramoris", es el *Amaranthus spinosus* L.¹²⁸

No obstante, y gracias a la mayoritaria alusión al color amarillo de sus flores, puede decirse que, en general, cuando se hablaba de amaranto se estaba aludiendo al *Helichrysum stoechas* L., conocido actualmente con el nombre de perpetua o manzanilla bastarda. Esta última, así como todas las especies del género *Amaranthus* comparten una misma propiedad que las diferencia del resto de las flores, pues son plantas que tardan mucho tiempo en marchitarse. Por esta razón, no es extraño que compartieran el nombre de amaranto que en griego significa "que nunca se marchita". A causa de esta etimología y de sus propiedades, la perpetua se convirtió, desde la Antigüedad, en un símbolo de la inmortalidad. Este significado fue asumido tempranamente por el simbolismo cristiano, que la utilizó generalmente como una alusión a la eternidad. A partir del siglo XV, la perpetua se sumó a los atributos de la Virgen María y, con este sentido se representó en la pintura italiana renacentista¹²⁹.

¹²⁶ CHOPRA (1956), p. 15. Gracias a la obra de RÍOS (1592), fol. 251 v, sabemos que el *Amaranthus tricolor* L. era empleado en jardinería y se le conocía por el nombre de "papagayos".

¹²⁷ Por ejemplo LEVI D'ANCONA (1977), p. 42-44, atribuye al amaranto connotaciones simbólicas que corresponden al *Helichrysum stoechas* L.

¹²⁸ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), con la nota de ANDRÉ en el vol. XXI, p. 110; LÓPEZ PIÑERO y LÓPEZ TERRADA (1994), p. 54. Estos últimos historiadores nos informan que en la obra de Jarava y en el Diccionario de Autoridades también se llama a esta planta "flor de amor".

¹²⁹ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 42-44.

La poesía española del siglo XVII también la empleó como símbolo mariano¹³⁰ y la emblemática le dio nuevas connotaciones religiosas, aunque siempre relacionadas con la idea de inmortalidad. Por crecer en lugares áridos y rocosos y por la incorruptibilidad de sus flores, Picinelli la propuso como símbolo de la esperanza en la eterna salvación y como imagen del hombre religioso que, a pesar de las dificultades, no cede en su fuerza y virtud¹³¹.

Sus connotaciones simbólicas, que se fueron enriqueciendo a lo largo del tiempo, fueron en muchos casos compartidas por el actual género *Amaranthus*.

Ripa utilizó estas dos plantas como atributos de sus alegorías y se encargó de diferenciarlas¹³². Coronó de amaranto a sus personificaciones del decoro y de la lozanía y reservó la perpetua para el encanto. Las explicaciones de estas alegorías son muy interesantes porque en ellas recurre a la autoridad de varios autores de la Antigüedad para justificar su utilización simbólica.

En su personificación alegórica del encanto, explica: "el helicriso que lleva en la mano, es flor que recibe su nombre de la Ninfa Helicrisa, que fue la primera en cultivarlo, según Temistágoras Efesio. Mas a mí me parece que se llama así porque su nombre se compone de Helios, que significa Sol, y Chrysos, que significa Oro. Y esto porque la corola de dicha planta aparece repleta de colgantes corimbos que nunca se pudren, viéndose resplandeciente como el oro cuando los rayos solares la alcanzan, por lo que acostumbraban los gentiles a coronar con ellas a sus dioses". Esta última información la tomó del capítulo de Dioscórides dedicado a la perpetua en el que se dice que con ella solían coronarse los ídolos. En los comentarios a este capítulo, Andrés Laguna explicó que durante el siglo XVI, las doncellas seguían haciendo guirnaldas de estas flores, "por lo que en algunas partes de España, y principalmente en el reino de Cataluña, se suele llamar simplemente Guirnalda"¹³³.

El uso de estas flores para la confección de coronas no debía ser casual pues, más adelante, Ripa continúa: "Todavía añadiré que, según las observaciones de algunos investigadores de las cosas naturales, dicha flor transmite su gracia a aquellas personas que la llevan tejida a modo de guirnalda, escribiendo esto Plinio, así como Ateneo [...] Por todo ello, lleva en su mano nuestra figura del Encanto dicho helicriso, como símbolo de gracia y gloria populares, pues quien

¹³⁰ En el *Soneto a la Asunción de la Virgen María* de Pedro Espinosa se describe la escena "entre amarantos y lirios plateados". BLECUA (1988), p. 167.

¹³¹ PICINELLI (1653), X, 9, nº 51 y 52.

¹³² RIPA (1593), vol. I, p. 330. En su alegoría del encanto, tras describir detalladamente la forma de la perpetua dice: "Reproduzco todo esto para que se sepa cómo hay que pintarlo, y para mostrar que su forma es diferente de las del Crisantemo y el Amaranto; pues si bien con tales nombres se denominó alguna vez al Helicriso, [...] no es menos cierto que su forma es diferente, como puede verse en las figuras impresas por Matthiolo".

¹³³ LAGUNA (1555), IV, 58.

posea la Gracia y el Encanto, generalmente habrá de recibir de los otros Aplausos y Fasto, Gloria, Gracia y Favor"¹³⁴. Parece que este simbolismo fue igualmente compartido por el género *Amaranthus* pues, en el Quijote se dice: "Se coronaban con dos guirnaldas de verde laurel y de rojo amaranto tejidas"¹³⁵.

De manera similar, Ripa justificó la relación del amaranto con el decoro recurriendo a la autoridad de Plinio quien aseguraba que las flores de esta planta, después de haberse secado, volvían a revivir al refrescarlas con agua, de modo que con ellas podían hacerse coronas aún en invierno¹³⁶. Así también el hombre, "aunque abrumado por las asperezas y turbulencias del mundo inestable viniera a flaquear en su ánimo, refrescándose con el agua del decoro, [...] resurge en el florido estado de ánimo que primero tenía, y así logra coronarse de honores y alabanzas aún en los tiempos más difíciles y turbulentos, apoyándose en el decoro que decimos. Por ello va esta figura coronada de amaranto ...". Picinelli volvió a utilizar esta misma cualidad de las flores del amaranto para proponerlas como imagen de María Magdalena, porque su alma estaba seca por el pecado y gracias a las lágrimas del arrepentimiento, volvió a la vida¹³⁷.

El amaranto está también representado en la alegoría de la lozanía de Ripa porque: "es planta de las llamadas perennes, por lo cual, y a diferencia de las restantes flores, significa estabilidad, conservación y lozanía, por su particular condición y propiedad de no marchitarse nunca, manteniéndose hermosa de continuo; [...] Por eso se dice que esta flor es inmortal, poniéndose como símbolo de la inmortalidad"¹³⁸.

Con este último sentido, lo encontramos también en la emblemática. Camerarius le dedicó un emblema que lleva por mote *Numquam languescimus*, lema que también fue recogido por Picinelli. Este último autor propuso el amaranto imperecedero como símbolo de los vivos y constantes afectos del hombre y especialmente, de las alegrías del paraíso que, en palabras de San Pedro, son "una herencia incorruptible, incontaminada e inmarcesible"¹³⁹.

¹³⁴ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XXI, 38, 66; PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXI, 11, dice: "Creen los magos que coronarse con éste, si toman también los ungüentos con el oro que llaman apyro, hace al caso para conseguir la gracia y la gloria en la vida". Esta creencia también había sido recogida por TEOFRASTO (1988), IX, 19, 3.

¹³⁵ Cervantes, *El Quijote*, II, 58. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739) I, p. 261.

¹³⁶ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXI, 8.

¹³⁷ RIPA (1593), vol. I, p. 253. PICINELLI (1653), XI, 2. Este último autor también distinguió los usos simbólicos de la perpetua y del amaranto.

¹³⁸ RIPA (1593), vol. II, p. 32.

¹³⁹ CAMERARIUS (1590) I, emblema 61, p. 123. PICINELLI (1653), XI, 2, cita como fuente la *Primera carta de San Pedro* 1, 4.

Si se considera que la *Iconología* de Ripa fue la fuente de símbolos de mayor influencia en Europa durante este periodo y que la popularidad del libro de emblemas de Camerarius y de la obra de Picinelli fue también muy notable, no es extraño suponer que los pintores españoles del siglo XVII conocieran todas estas connotaciones simbólicas. El hecho de que representasen el amaranto con una intención simbólica es mucho más difícil de demostrar y requeriría, entre otras cosas, de un estudio detallado de la obra donde aparece. En este sentido, parece oportuno detenerse en dos de las obras estudiadas.

La primera, es un florero de Hiepes [H. 15]* en el que se representan conjuntamente las dos especies que en la época eran conocidas como amaranto, es decir, un *Amaranthus* y el *Helicrysum stoechas* L. Esta coincidencia en un mismo florero, así como la manifiesta tradición simbólica de muchas otras flores aquí representadas, podrían hacernos pensar que su presencia va más allá de la pura intención decorativa.

Un ejemplo aún más claro lo constituye la obra de Arellano *Floreros ante el espejo* [A. 20]* en el que autores no sospechosos precisamente de excederse en sus lecturas simbólicas, han señalado su especial significación alegórica relacionada con el tema de la *vanitas*, tan presente en la España del siglo XVII¹⁴⁰.

¹⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ (1976), nº 3; (1983), p. 120.

11. Anémone

Laguna (1555), II, 167

ANEMONE.



11. Anémona (*Anemone coronaria* L. [7], *Anemone nemorosa* L. [8], *Anemone palmata* L.) [9]

El género *Anemone* comprende unas cientoveinte especies, distribuídas principalmente por el hemisferio norte. Su nombre deriva de la palabra griega *ανεμος* "viento", y significa "flor del viento". Esta denominación, utilizada desde la Antigüedad, alude a la rapidez con que se marchita y a la fugacidad de su floración que rápidamente el viento desbarata. Además, según cuenta Plinio, esta flor "nunca se abre sino corriendo algún viento, de donde tomó el nombre"¹⁴¹.

Este término también explica el papel que desempeñó en la mitología. Los poetas griegos asociaron la anémona con una leyenda sobre Cloris, diosa de las flores, llamada Flora por los romanos. Contaban que Anémona era la ninfa más bella del cortejo de la diosa. Los celos de Cloris la obligaron a vivir escondida pero, un día, Céfiro y Bóreas la sorprendieron bañándose y se enamoraron de ella. La diosa se vengó de Anémona convirtiéndola en flor y, deseando a la vez mortificar a los vientos por preferirla a una diosa, dispuso que la flor se abriera cuando termina el invierno y aún no está consolidada la primavera. De esta forma, Bóreas, el viento norte del invierno, cuando corre a abrazar a Anémona, destruye los delicados pétalos de su flor precoz y Céfiro, la suave brisa primaveral, llega demasiado tarde y sólo puede acariciar el tallo desnudo. Tal es el mito de Anémona, símbolo de la belleza dulce y frágil que no permanece¹⁴².

Sin embargo, el relato mitológico más importante asociado a la anémona, por su trascendencia posterior, fue el mito de Adonis. Según la narración de Ovidio, el joven amante de Afrodita fue mortalmente herido por un jabalí furioso, "y en término de una hora, o poco antes, del lustre de la sangre fue nacida una flor, a las flores semejante que tiene las granadas, conocida por su fragilidad, y no abundante de fuerzas o valor, pues caída se muestra al soplo del ligero viento"¹⁴³. Por esta relación, la anémona se convirtió en un símbolo del dolor y la muerte.

Varias leyendas de plantas van ligadas a la historia de Adonis, no solamente el nacimiento mítico de la anémona. Se creía, por ejemplo, que en su origen la rosa era blanca pero, cuando Afrodita corrió a socorrer a su amante herido, se clavó una espina en el pie y su sangre dio color a las flores que le son consagradas.

¹⁴¹ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXI, 23. El término ya fue empleado por TEOFRASTO (1988), VII, 7, 3.

¹⁴² PÉREZ-RIOJA (1988), p. 64. SCHNITZER (1990), p. 46 ofrece otra versión del mito, pero ninguno de los dos cita las fuentes.

¹⁴³ OVIDIO (1589), X, 1447-1454. Como ya se ha dicho, Adonis era un hermoso joven amado por Afrodita que fue mortalmente herido por Ares, el amante celoso de la diosa convertido en jabalí. En su comentario de Ovidio, Sánchez de Viana dice que Adonis fue convertido en una amapola, aunque mayoritariamente se identificó la flor de Adonis con la anémona.

El poeta idílico Bión cuenta que la diosa Afrodita derramó tantas lágrimas como Adonis gotas de sangre, y que de cada lágrima nació una rosa, y una anémona de cada gota de sangre¹⁴⁴.

El culto de Adonis estuvo muy extendido en el mundo helenístico. Su principal centro fue Biblios, donde las aguas del río de este nombre, al volverse rojas en determinado momento del año, conmemoraban la muerte del joven. Con el mismo fin, se había instituido una fiesta fúnebre que las mujeres sirias celebraban todos los años en primavera mediante los llamados "jardines de Adonis". Consistían en vasijas o fragmentos de cerámica llenos de tierra donde se plantaban semillas regadas con agua caliente para que brotasen rápidamente. Estas flores, así forzadas, morían al poco tiempo de haber salido a la tierra simbolizando la suerte de Adonis¹⁴⁵.

La connotación funeraria de la anémona pasó al simbolismo cristiano, donde se asoció con la sangre de Cristo vertida en la Cruz. Por otra parte, y como sucedió con un número relativamente grande de otras especies, como el trébol, la aguileña, la celidonia o la hiedra, los Padres de la Iglesia utilizaron sus hojas tripartitas para simbolizar la Trinidad. Parece que estos valores simbólicos estaban presentes en la pintura de los siglos XVI y XVII, y no sólo en los contextos religiosos, sino también en determinadas composiciones de flores¹⁴⁶.

Durante estos siglos se enriqueció la tradición simbólica de la anémona, bien por la reinterpretación de las fuentes antiguas, o bien por la creación de imágenes nuevas, principalmente en los emblemas¹⁴⁷. Así, por ejemplo, a partir de los *Hieroglyphica* de Horapolo la anémona fue asociada con la enfermedad. Quizá fuera el carácter medicinal de esta planta lo que llevó a Horapolo a considerarla como un jeroglífico de las enfermedades, aunque también podía hacer relación a la precariedad de la vida, a la referencia del hombre, en general, como algo caduco de la creación¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Bión, *Epitafio para Adonis I*, 72. Citado por GRIMAL (1991), p. 9. Una versión un poco distinta del mismo relato es recogida por LEVI D'ANCONA (1977), p. 44.

¹⁴⁵ REVILLA (1990), p. 31; GRIMAL (1991), p. 9. La difusión de este culto por todo el mundo mediterráneo se comprueba, asimismo, por las tempranas representaciones de la leyenda en algunos espejos etruscos.

¹⁴⁶ Así lo afirman los estudios de LEVI D'ANCONA (1977), p. 44-46, que justifica su presencia recurriendo a estos simbolismos no sólo en escenas de la Crucifixión, sino también en obras tan conocidas como la *Virgen de las rocas*, de Leonardo. Como caso más claro de símbolo de la Trinidad señala su presencia en la Sagrada Familia, de Miguel Angel. Por su parte, CATALDI (1986), pp. 56-57, recurre a esta tradición simbólica para explicar su representación en la pintura religiosa italiana del siglo XVII. Sobre el simbolismo religioso de la anémona en la pintura holandesa ver SEGAL (1990), p. 25.

¹⁴⁷ Para la presencia de la anémona en la literatura emblemática ver GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 78-83

¹⁴⁸ HORAPOLO (1505) cap. VI, nº 1, según la interpretación de González de Zárate, pp. 321-322.

Esta significación fue recogida por Ripa que situó la flor como atributo de la alegoría de la enfermedad y del suspiro "cuando se trata de suspiros causados por alguna enfermedad"¹⁴⁹.

Sin embargo, el tema relacionado con la anémona que gozó de mayor popularidad en la época fue el de la muerte de Adonis. Aparece frecuentemente en la literatura y en la iconografía españolas del XVII por la consecuencia moral que puede establecer sobre lo efímero del amor lascivo, pues aunque bello como la anémona, es pasajero. Así lo recuerda el poema de Francisco López de Zárate en el que Venus dice de esta flor: "Será tu dulce memoria/ fin de todos mis ardores;/ y no me impedirá Marte/ que de tí me corone"¹⁵⁰. Este tema ya había sido interpretado por Alciato en uno de sus emblemas, y con el mismo sentido moralizador lo presentó el pintor Goltius en su *Muerte de Adonis*, donde dispone una anémona junto al cuerpo del joven¹⁵¹.

Algunos autores han relacionado también con el mito de Adonis, la presencia de la anémona en el *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Como la flor nacida del amante de Afrodita debía poseer eminentes virtudes eróticas, Oberón encarga a Puck que busque una anémona para que Titania se enamore del primer objeto que vea, una vez despierte del sueño en que la sumirá el zumo de esta planta instalado sobre sus párpados ¹⁵². Sin embargo, los poetas españoles generalmente a la muerte de Adonis para referirse a la brevedad del amor e incluso a la brevedad de la vida¹⁵³. Con este último sentido la presenta Camerarius en su emblema LXIX llamándola, precisamente, *flos Adonis*. Este emblema, que se fundamenta en la autoridad de Plinio y Ovidio, lleva el mote *Brevis et usus* y su explicación dice: "Efímera vida ¿Cómo rompes rápidamente tu hilo?. Tocada por una gentil brisa, la anémona cayó al suelo"¹⁵⁴.

Por todas estas connotaciones, esta flor es especialmente adecuada para las cuadros de *vanitas*.

¹⁴⁹ RIPA (1593), vol. I, p. 340 y II, p. 345, respectivamente.

¹⁵⁰ LÓPEZ TORRIJOS (1985), p. 292. El poema de Francisco López de Zárate (1580-1658), *A la muerte de Adonis*. En BLECUA (1988), pp. 179-181.

¹⁵¹ ALCIATO (1531), emblema 77, p. 113; GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1991), p. 321.

¹⁵² Así lo indica MENDOZA, p. 190. Efectivamente, en la escena primera del segundo acto dice Oberón: " That very time I saw, but thou couldst not, / Flying between the cold moon and the earth, / Cupid all arm'd : a certain aim he took / At a fair vestal throned by the west, / And loos'd his love-shaft smartly from his bow, / As it should pierce a hundred thousand hearts; / But I might see young Cupid's fiery shaft / Quench'd in the chaste beams of the wat'ry moon, / And imperial votaress passed on, / In maiden meditation, fancy-free. / Yet mark'd I where the bolt of Cupid fell: / It fell upon a little western flower, / Before milk-white, now purple with love's wound / And maidens call it, Love-in-idleness."

¹⁵³ Así aparece, por ejemplo, en el poema *A la muerte de Adonis*, de Francisco López de Zárate (1580-1658), recogido por BLECUA (1987), p. 179-181. Lo mismo sucede en la poesía italiana según LEVI D'ANCONA (1983), p. 72.

¹⁵⁴ CAMERARIUS (1590) I, emblema 59, p. 139.

Segal ha destacado varios ejemplos donde la anémona, como el resto de objetos representados, se utilizan como símbolo típico de transitoriedad, con un inherente recordatorio de muerte¹⁵⁵. Por otra parte, el estudio de este mismo autor ha puesto de manifiesto la presencia constante de esta planta en los floreros y naturalezas muertas holandesas del siglo XVII. La especie más representada es la *Anemone coronaria* L. con multitud de subespecies, variedades y formas, que fue introducida como planta ornamental en Europa a finales del siglo XVI¹⁵⁶.

Esta especie es, precisamente, la que figura en todas las obras analizadas de Arellano. Por el contrario, tanto la *Anemone nemorosa* L. como la *Anemone palmata* L., son plantas silvestres que crecen en los bosques y lugares húmedos de algunos lugares de Europa¹⁵⁷ y su representación en las composiciones florales del siglo XVII es muy poco frecuente, especialmente en la pintura española. Su presencia en dos floreros atribuidos a Hiepes [H. 11]* y [H. 12]*, podrían ser un argumento más, junto a la inferior calidad de estas obras y sus evidentes diferencias estilísticas con los floreros firmados que se conservan del autor, para poner en duda esta atribución. La tosquedad y el esquematismo con que se representan las flores y las especies que se incluyen, como la *Fritullaria imperialis* L. o el *Helleborus niger* L. o estas variedades de anémonas, más propias de los floreros holandeses contemporáneos, no se corresponde con la manera de trabajar del pintor valenciano, que solía representar especies que crecían en los jardines valencianos de la época.

¹⁵⁵ SEGAL (1988), pp. 100-105; SEGAL (1990), p. 30, cita por ejemplo, la obra de Pieter Claesz (ca.1590-1661), en el Frans Halsmuseum de Haarlem, pintada en 1625 en el que la flor representada es una anémona y tiene este sentido.

¹⁵⁶ CEBALLOS (1980), p. 98; KUSKAR (1986), pp. 39-40. Parece que esta especie fue introducida desde Constantinopla por el francés Bachelier. Durante ocho o diez años fue la envidia del resto de los jardineros, hasta que uno de sus desinteresados colegas, visitándole en la época de fructificación, consiguió que se engancharan las plumosas semillas en los vuelos de su capa, con lo que terminó uno de los más curiosos monopolios de la jardinería.

¹⁵⁷ POLUNIN (1977), p. 111; FONT QUER (1980), p. 224. La anémona nemorosa empezó a ser utilizada en medicina a principios del siglo XVI. El nombre de hierba centella que se le da a la segunda especie, responde precisamente a la rapidez con que actúan sus propiedades medicinales. Así al menos lo justifica QUER (1768-1782) *Flora española o Historia de las plantas que se crían en España*, vol III, p. 35, que añade: "Algunos curiosos han observado que con la aplicación de estas mismas hojas, machacadas, los holgazanes y mentidos pobres se forman llagas y úlceras de horrible aspecto para excitar la compasión y aumentar su miseria".

12. Aster

Laguna (1555), III, 117

TRIFOL. PRAT. ALTERVM.



12. Aster (*Aster tripolium* L.) [12]

El nombre de esta planta viene de la palabra griega *Αστερ*, estrella. Considerando esta etimología, Levi D'Ancona ha señalado que el aster se tomó como imagen del amor durante el Renacimiento italiano, a partir de los escritos de Marsilio Ficino¹⁵⁸. Otros autores han justificado su presencia en la pintura religiosa considerándola simplemente una "margarita". Esta identificación resulta mucho más imprecisa porque el término engloba un número muy amplio de especies compuestas, como las de *Bellis*, *Chrysanthemum*, o *Senecio*¹⁵⁹. En general, parece más probable que los pintores, al representar una de estas compuestas, pensasen en una "margarita" más que en una especie concreta, al menos hasta el siglo XVIII.

Según el estudio de Haig, la margarita hizo su aparición en la iconografía cristiana a finales del siglo XV. Esta autora señala también que a menudo sustituyó a la azucena (*Lilium candidum* L.) porque se pensó que la margarita, por su simplicidad y pequeño tamaño expresaba de forma más clara la inocencia del Niño Jesús, el celibato de los Santos y la pureza de la Virgen¹⁶⁰. Esta interpretación se sigue manteniendo en los estudios más recientes que, no obstante, siguen sin identificar las especies representadas. Cataldi, por ejemplo, señala su presencia como símbolo mariano en varias pinturas italianas del siglo XVII, como la *Asunción* de Domenico Fiasella o *La educación de la Virgen*, de Giovanni Andrea De Ferrari¹⁶¹.

Siguiendo este razonamiento, las margaritas azules y amarillas que aparecen a los pies de la Virgen Niña, de Zurbarán [Z. 13]* podrían tener una lectura simbólica. Así lo han apuntado ya varios autores al analizar esta obra llegando incluso a interpretar el color de estas flores.

¹⁵⁸ LEVI D'ANCONA (1983), p. 92. El fragmento que cita de Ficino dice: "Platone dimostra nel Fedro, quelle anime essere molto saettate da Amore, le quali seguitano Giore, Febo, Marte o lunone; e lunone qui significa Venere. E quelle essendo inclinate a lo amore da' principi, delle loro generazioni, dice che sommamente amano quegli uomini, i quali sono nati sotto le estelle medesime".

¹⁵⁹ ROSE (1983), pp. 362-400; POLUNIN (1977), p. 498. La familia de las compuestas cuenta con más de 14.000 especies. En el lenguaje popular se utiliza frecuentemente el término margarita para hacer referencia a muchas de ellas. Pero, además, existen especies concretas conocidas con este nombre como la *Bellis perennis* L. o margarita menor o el *Chrysanthemum leucanthemum* L. o margarita mayor.

¹⁶⁰ HAIG (1913), p. 31; VIACAVA (1986), p. 93, destaca que el nombre francés del *Aster amellus* L. es *oeil du Christ*, como posible pervivencia de este valor simbólico.

¹⁶¹ CATALDI (1986), pp. 55-60, como no tiene en cuenta la especie representada cita indistintamente las margaritas que aparecen en el estudio de LEVI D' ANCONA (1977), pp. 124-126, que se refiere a la *Bellis perennis* L. como *daisy*, y a la *Calendula officinalis* L. como *marigold*.

En este sentido, la reciente interpretación de Delenda dice: "en esta obra los objetos familiares están cargados de símbolos que completan el sentido de la imagen: florecillas azules - el color celeste es emblema de fidelidad- o amarillas, el color de la fruta madura, - imagen de la inteligencia y la madurez del espíritu-, cesto de ropa blanca - trabajo y pureza- y jarrita de barro con el agua virginal. El jarrón de orfebrería con las azucenas y las rosas tradicionales, que quizá simbolice el vaso sagrado del templo"¹⁶².

La utilización de estas flores como símbolos marianos estaba muy extendida en toda Europa y también es posible encontrar ejemplos en la pintura alemana del siglo XVI. Por su similitud con la obra de Zurbarán, es interesante destacar su presencia en la *Virgen con el Niño*, de Grünewald, donde aparecen igualmente en un jarrón rosas, azucenas y margaritas¹⁶³. No se pretende con esto establecer relaciones arbitrarias entre obras tan dispares como la pintura de Zurbarán y la de Grünewald o Andrea de Ferrari, sino de ilustrar la presencia constante de determinados objetos, en este caso las flores, en la iconografía religiosa tradicional.

¹⁶² El análisis de la obra de Delenda corresponde a la ficha del CATÁLOGO (1988), nº 87, pp. 364-365. GÁLLEGO y GUDIOL (1976), p. 56, habían señalado con anterioridad el valor simbólico de estas flores. Por el contrario, BROWN (1973), p. 94, opina que las flores representadas carecen de toda lectura trascendente.

¹⁶³ Esta obra se encuentra en la Iglesia parroquial de Stuppach (Wurtemberg). En este caso las margaritas representadas pertenecen a la especie *Chrysanthemum parthenium* L., que se tratará más adelante. Se ha apuntado que los símbolos utilizado por Grünewald probablemente estén inspirados en las *Revelaciones* de Santa Brígida. En realidad, es posible señalar otras muchas fuentes donde aparecen igualmente estas interpretaciones simbólicas de la naturaleza, que eran conocidas por los pintores europeos.

13. Azucena

Laguna (1555), III, 110



13. Azucena (*Lilium candidum* L.) [64]

La azucena ha sido, después de la rosa, la flor preferida de poetas y pintores. Originaria del Próximo Oriente, se cultivó como planta ornamental durante la Antigüedad y parece que sus primeras representaciones artísticas se realizaron hacia el siglo XVI antes de nuestra era¹⁶⁴. Desde entonces, estuvo asociada a la idea de castidad.

Una antigua leyenda griega contaba que la flor había nacido de la leche de Juno. Esta creencia fue con frecuencia aludida durante los siglos XVI y XVII y, por esta razón, la azucena se conoció también con el nombre de *rosa lunonis*. Según explicó Covarrubias, Juno estaba durmiendo en el cielo, cuando Júpiter le arrimó al pecho a Hércules para que le diera de mamar, "y acudió tanta leche, que después se derramó gran cantidad. La que corrió por el cielo se llamó Vía Láctea, por la mancha blanca que imprimió en él, y la que cayó en tierra acertó a dar sobre los lilios o azucenas que siendo antes de color roja le mudaron en blanca"¹⁶⁵. Valeriano también se refirió a la azucena como la flor de Juno y Picinelli presentó una empresa en la que se utilizaba la imagen de la leche de la diosa haciendo brotar azucenas, con un sentido religioso¹⁶⁶.

A esta leyenda sobre el origen de la azucena, los poetas latinos añadieron otra, según la cual Venus, celosa del esplendor de la planta, colocó en el centro de su corola un enorme peristilo dorado, evocador de los órganos genitales masculinos¹⁶⁷. Varios autores han señalado que el rechazo de Venus hacia esta planta ya indica el sentido simbólico que encierra, puesto que la azucena es, por excelencia, la flor de la castidad que se opone al amor lujuriosos de la diosa, sentido en el que coinciden la tradición pagana y la cristiana¹⁶⁸. Esta asociación también estuvo presente en la literatura española del siglo XVII, como muestran los versos de Polo de Medina: "Honesta Venus, azucena hermosa,/ vergüenza de la rosa/ (pues a tí se le atreve/ a avergonzar la púrpura, la nieve) [...] Estrella de cristal en verde esfera/ aroma les influyes a las flores,/ y al dejarse escuchar en

¹⁶⁴ FONT QUER (1980), p. 893. KUSCAR (1986), p. 62, ha precisado que, hacia 1550, un artista desconocido esculpió en el Palacio de Cnosos una vara de azucenas, que también aparecen dibujadas en ánforas y vasos griegos.

¹⁶⁵ COVARRUBIAS (1611), pp. 39-40. Existe otra versión del mito según la cual, la leche de Juno llegó a la Tierra e hizo florecer la azucena. LAGUNA (1555), III, 110, también la llama *rosa lunonis*.

¹⁶⁶ VALERIANO (1556), I, 55, pp. 401-401. PICINELLI (1653), XI, 14, n° 127, en concreto, utiliza esta imagen para significar a Santa Catalina, cuya sabiduría no procedía de raíz humana sino que era un don del cielo.

¹⁶⁷ Nicando de Colofón, *Alexipharmaca*, 405-409. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 210.

¹⁶⁸ Según GUBERNATIS (1878-1882), p. 200: "la desgraciada ocurrencia de Venus no fue obstáculo, sin embargo, y no arrebató a la azucena su cándida reputación; aunque a causa de su peristilo también se representaron con ella a la diosa del amor y a los sátiros". REVILLA (1990), p. 228.

resplandores/ (en ecos de la Aurora), la mañana,/ nieve de mayo, madrugaste cana,/ con alma de oro de castidad vestida,/ sin que tache una espina tu pureza"¹⁶⁹.

La simbología cristiana utilizó tempranamente la azucena como símbolo de castidad, virginidad o pureza y esta significación permaneció viva durante el Renacimiento y el Barroco. Las descripciones del significado simbólico de las flores referido a la Divinidad o, en concreto, a Cristo y a la Virgen, fueron muy frecuentes durante la Edad Media y, en general, cuentan con una literatura extensa y ambigua. Sin embargo, los significados más especializados estaban cubiertos por un básico general, a partir del cual podían derivar otros, como sucede con la azucena. El blanco es un símbolo general de pureza y las flores de este color a menudo transmiten este significado. Por ser una de las flores blancas más espectaculares del periodo y una de las especies menos exóticas que crecían en los monasterios y se usaban para adornar capillas e iglesias, la azucena era la más indicada para asumir este simbolismo. Sin embargo, la tendencia a especializar o a complicar el simbolismo, con frecuencia determinado a una atribución individual en la literatura y en la retórica, puede condicionar a errores cuando se interpreta una obra de arte. No es fácil distinguir entre la fuente que influyó en las artistas directamente, o más frecuentemente indirectamente, y lo que pudo haber sido de común conocimiento¹⁷⁰.

Por otra parte, es importante tener en cuenta que la palabra latina utilizada para designar el género botánico de la azucena, *lilium*, originó en algunos casos la confusión con el lirio (*Iris*), llegando incluso a intercambiar o compartir sus connotaciones simbólicas¹⁷¹. La Biblia utilizó el nombre hebreo *schoschaanh*, que se tradujo como "lirio", para hacer alusión a una gran variedad de flores, entre las que se encuentran los iris, narcisos, jacintos o lirios de los valles. Sin embargo, la mayoría de los intérpretes lo aceptaron como sinónimo de azucena, basándose en las imágenes simbólicas de la Escritura que ensalzan la pureza¹⁷².

Como símbolo de castidad y virginidad, la azucena se asoció muy pronto a la Virgen María, convirtiéndose en uno de sus atributos más frecuentemente representados. A partir de la interpretación que San Bernardo de Claraval hizo del pasaje del *Cantar de los Cantares*: "Como el lirio entre los cardos así es mi amada entre las doncellas", la azucena entre espinas se convirtió en un símbolo de la Inmaculada Concepción¹⁷³. Esta imagen fue utilizada como alusión a la

¹⁶⁹ Salvador Jacinto Polo de Medina (1603-1676), *La azucena*. En BLECUA (1988), p. 351.

¹⁷⁰ SEGAL (1990), pp. 23-24.

¹⁷¹ Sobre el simbolismo específico del lirio y su representación pictórica cf. HAIG (1913), p. 62-70, y LEVI D'ANCONA (1977), pp. 185-189.

¹⁷² TALEGÓN (1871), pp. 313-314.

¹⁷³ *Cantar de los Cantares* 2, 2.

pureza que la Virgen mantuvo intacta entre los pecados del mundo, o bien, para hacer referencia a su inmunidad ante el Pecado Original, del que había sido exenta por una gracia especial anterior a su concepción¹⁷⁴.

Las primeras representaciones de la Inmaculada Concepción aparecieron en las miniaturas de mediados del siglo XV y en xilografías de incunables, inspirándose en el capítulo doce del *Apocalipsis* que la representa sobre el creciente lunar, o en la Virgen *Tota Pulchra*, rodeada de símbolos, como el pozo, la torre, el sol, la zarza, el espejo, la escalera, etc. A finales de este siglo y comienzos del siguiente, estos símbolos quedaron reducidos a los de origen netamente bíblico, creándose una nueva iconografía de la Inmaculada, en la que la Virgen aparece rodeada de una serie de jeroglíficos con inscripciones y figuras que ejemplifican las diversas advocaciones de las letanías¹⁷⁵. Un buen ejemplo de este tipo de representación es la Inmaculada del Colegio de la Compañía, de Valencia, obra que Juan de Juanes realizó hacia 1577. El arte posterior seguirá manteniendo lo esencial de esta iconografía pero, con el tiempo, se suprimieron las inscripciones y los símbolos marianos pasaron a adornar un pasaje sobre el que se sitúa a la Virgen. Las Letanías Lauretanas o invocaciones a María se extrajeron en su mayor parte del *Eclesiastés*, el *Eclesiástico*, el *Cantar de los Cantares* y el *Libro de la Sabiduría*, teniendo precedentes en invocaciones similares del siglo XII, las obras de San Bernardo de Claraval y tomando como ejemplo las *Letanías Mayores* de San Gregorio Magno¹⁷⁶.

Es interesante considerar que, durante los siglos XII y XIII, Occidente experimentó uno de los momentos de mayor auge en el culto de la Virgen. El principal teólogo medieval que inspiró este movimiento fue San Bernardo que interpretó el *Cantar de los Cantares*, lleno de alusiones vegetales, como si fuera una complicada alegoría en la que la novia del poema se identifica con la Virgen María¹⁷⁷. En general, los sermones y la literatura edificante de la Edad Media, que comportaban agudas e ingeniosas construcciones alegóricas, ejemplificaron con predilección los preceptos morales relativos a la historia sagrada por medio de símbolos vegetales.

Estas alegorías quedaron con frecuencia reflejadas en la pintura medieval, donde los árboles, las frutas y las flores poseen una significación religiosa. La simbología botánica medieval, que se enriqueció durante el Renacimiento y el

¹⁷⁴ En la primera mitad del siglo VIII, la azucena ya se interpretó como atributo de la Virgen por Beda el Venerable, *In Cantica Cantorum Allegorica Espositio*. San Bernardo de Claraval, *In Nativitate B. V. Mariae Sermo*. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 210-220, ha recogido éstas y otras muchas fuentes medievales en las que se describen los simbolismos religiosos de la azucena.

¹⁷⁵ SEBASTIÁN LÓPEZ (1988), pp. 352-356.

¹⁷⁶ ESTEBAN LORENTE (1990), pp. 212-217.

¹⁷⁷ MÁLE (1986), p. 239.

Barroco, estuvo todavía presente en la pintura del siglo XVII y, en algunos casos, se mantuvo en siglos posteriores¹⁷⁸. La azucena es el ejemplo más claro de la pervivencia de este simbolismo religioso pues, todavía en la actualidad, cuando prácticamente ha desaparecido el lenguaje de las flores, sigue identificándose como una alusión a la pureza o la castidad.

Como símbolo tradicional de la Inmaculada Concepción, la azucena aparece en las representaciones del tema de Sánchez Cotán, Zurbarán y Murillo, junto a la palma, la rosa, el ciprés y otros símbolos marianos¹⁷⁹.

La azucena, más que ninguna otra, se convirtió en la flor de la Virgen, sobre todo en conexión con la Anunciación. En la inmensa mayoría de obras que ilustran esta escena, la azucena está situada en un jarrón junto a la Virgen o bien, es el Arcángel Gabriel quien se la ofrece. La difusión del tema en el arte cristiano refleja su importancia doctrinal. Levi D'Ancona ha señalado que, en algunos casos, se representó una vara con tres azucenas para indicar la triple virginidad de María, antes, durante y después de dar a luz a Cristo. Además ha indicado que existía otra importante teoría relacionada con esta escena, la doctrina de la Purificación, según la cual María fue liberada de toda mancha del Pecado Original en el momento de la Anunciación. Por esta razón, el motivo del Arcángel ofreciendo una azucena a la Virgen, podría también ser una alusión a esta doctrina¹⁸⁰. Sin embargo, gracias a Pacheco sabemos con seguridad el significado que tenía la flor en esta escena, para un hombre del siglo XVII: "La azucena en la mano del ángel, conforme a la Escritura Sagrada, significa la exaltación de la Virgen de un estado humilde al más alto y elevado de Reina del Cielo y Madre de Dios"¹⁸¹.

La emblemática también utilizó la azucena como símbolo de la pureza de la Virgen. En este sentido, destaca un emblema del jesuita Pedro Bivero que presentaba una imagen con la Anunciación bajo el lema: "*Benedicta tu in mulieribus*" y las numerosas empresas recogidas por Picinelli que también utilizaban la azucena para hacer referencia a la eminencia de María en gracia y gloria sobre todas las criaturas¹⁸². El tradicional uso de la azucena como símbolo

¹⁷⁸ PANOFSKY (1953), vol. I, pp. 131-133, denominó "simbolismo latente" a esta estructura religiosa profunda presente en la pintura medieval aunque "cubierta bajo el velo de las apariencias". CATALDI (1986), p. 45, ha puesto de manifiesto la pervivencia de estos símbolos vegetales de origen medieval en la pintura religiosa del siglo XVII.

¹⁷⁹ Es interesante tener también en cuenta que, em 1638, el pintor y teórico Francisco Pacheco se encargó de codificar la representación de la Inmaculada, pp. 575-577

¹⁸⁰ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 211-212.

¹⁸¹ PACHECO (1649), p. 595.

¹⁸² Pedro Bivero, *Sacrum oratorium*, I, emb. 11, pp. 414-432. PICINELLI (1653), XI, 14, n° 111-114, 154. Estos ejemplos se comentan en la obra de GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 414-434, que ha recogido las distintas significaciones de la azucena en la emblemática.

mariano explica su presencia en obras como la *Virgen Niña rezando* de Zurbarán [Z. 13]* o la *Virgen de los Desamparados* de Hiepes [H. 21]*.

Junto a las rosas, las azucenas también fueron un elemento constante en las escenas de la Asunción de la Virgen, especialmente en la pintura renacentista italiana. Su presencia se justificaba a partir del relato de la *Leyenda Dorada* sobre la Asunción: "la Virgen fue rodeada de rosas rojas, significando la tropa de mártires, y de azucenas, significando las multitudes de ángeles, confesores y vírgenes"¹⁸³.

Los teólogos medievales, como San Ambrosio y Rabano Mauro, también convirtieron la azucena en símbolo de la pureza de la divinidad de Cristo o de su inocencia, significados que también estuvieron presentes durante los siglos XVI y XVII¹⁸⁴. Según la interpretación de Elisabeth Haig, cuando la azucena se representa en manos del Niño Jesús, no es un símbolo de pureza, sino que alude a la flor del Paraíso de acuerdo con el simbolismo del cristianismo primitivo que la utilizaba para aludir a los placeres del cielo¹⁸⁵. Por otra parte, en las representaciones del Juicio Final, cuando Cristo actúa como juez, se le solía representar con una azucena en una mano, simbolizando su misericordia, y una espada en la otra, como alusión a la condena que recibe el pecador¹⁸⁶. Es muy posible que Sánchez Cotán tuviera presente alguna de estas connotaciones cuando representó la azucena en su *Bautismo de Cristo* [S. 11]*.

Como símbolo de la castidad, la azucena se convirtió, desde los primeros tiempos del cristianismo, en atributo de los Santos, especialmente de los Confesores¹⁸⁷.

Entre los santos más frecuentemente representados con esta flor se encuentran San Antonio de Padua y Santo Domingo, como demuestran las obras de Zurbarán y Murillo, así como Santa Catalina de Siena. Pacheco explicó que San Antonio

¹⁸³ VORAGINE (1984), vol. II, p. 497.

¹⁸⁴ San Ambrosio, *Expositio Evengelii Secundum Lucam*; Rabano Mauro, *Allegoriae in Sacram Scripturam*. Citados por LEVI D'ANCONA (1977), p. 216. VALERIANO (1556), I, 55, pp. 401-401, afirmó que la azucena era un jeroglífico de Cristo pero, sobre todo, de los ángeles porque la naturaleza de esta planta se asemejaba a su pureza. PICINELLI (1653), XI, 14, recogió varios emblemas en los que se utilizaba esta flor como alusión a Cristo paciente, a la bondad divina o a la coronación de espinas de Jesucristo.

¹⁸⁵ HAIG (1913), pp. 42-46. Señala también que hacia el siglo X, la Iglesia comenzó a adoptar el simbolismo precristiano de la azucena como alusión a la pureza y, gradualmente, la rosa tomó su lugar como flor de la bondad celestial.

¹⁸⁶ HALL (1987), p. 53.

¹⁸⁷ Al parecer, este simbolismo estuvo basado en el pasaje de *Oseas* 14, 6: "Seré como el rocío para Israel, y él florecerá como el lirio". LEVI D'ANCONA (1977), p. 214, ha precisado que fue especialmente la mención de la azucena en la liturgia de la fiesta, la responsable de la representación de esta flor en conexión con los Santos confesores. La misa para el Común de los onfesores contiene el siguiente verso: "Justus germinavit sicut liliium et florebit in aeternum ante Dominem". Por esta razón, concluye, los Santos Mártires son raramente representados con la azucena como atributo.

lleva en la mano una azucena "como símbolo de su virginal pureza (aunque esta insignia es común a otros Santos)". Del mismo modo, Santa Catalina "lleva un Crucifixo que sale de un corazón en la mano derecha, pues Cristo se lo sacó del pecho, y una azucena en la otra en señal de su virginal pureza"¹⁸⁸. Picinelli refirió a San Antonio de Padua uno de sus emblemas utilizando la imagen de la azucena entre espinas, para significar que los sufrimientos del santo en el desierto hacían más resplandeciente, por contraste, su virtud¹⁸⁹. En algunas ocasiones, se representa al Niño Jesús ofreciendo al Santo una rama de azucenas. En este caso, la flor simboliza el don de la castidad otorgado por Cristo¹⁹⁰. Coherentemente, la flor blanca también se asoció con San José, el marido de la Virgen y emblema de castidad. Con este atributo lo representó Sánchez Cotán [S. 38].

Durante los siglos XVI y XVII, se le dieron a la azucena nuevas significaciones, que la convirtieron, entre otras cosas, en símbolo de la belleza y la esperanza¹⁹¹. Sin embargo, fue su sentido religioso y su alusión a la pureza los que predominaron en las fuentes de la época, especialmente en España. Covarrubias, que su *Tesoro de la Lengua* ya había señalado que "la azucena es símbolo de castidad por su blancura y de la buena fama por su olor", presentó un emblema con esta flor deshecha y rota para significar que la pérdida de la virginidad es un don irreparable¹⁹². En la poesía del siglo XVII fueron igualmente frecuentes las alusiones a la "casta" y "religiosa" azucena, como muestran los versos del Licenciado Ginovés: "Y la casta azucena,/ cuanto más casta, tanto más fragante,/ que la blanca castidad triunfante/ ámbares sólo el símbolo evapora"¹⁹³.

¹⁸⁸ PACHECO (1649), p. 696 y p. 705.

¹⁸⁹ PICINELLI (1653), XI, 14, n° 141.

¹⁹⁰ HAIG (1913) p. 48.

¹⁹¹ RIPA (1593), vol. I, p. 131 y 133; vol. I, 353.

¹⁹² COVARRUBIAS (1611), pp. 39-40; (1610) I, emblema 5. Un sentido similar tiene la empresa recogida por PICINELLI (1653), XI, 14, n° 119, montada sobre la creencia común que la azucena, cuando se toca, pierde la blancura y el aroma.

¹⁹³ Licenciado Ginovés, *Selva al verano*. BLECUA (1988), pp. 331-334.

14. Boj

Jarava (1557), 365

पुं०. वृक्षः. Boj, arbol.



14. Boj (*Buxus sempervirens* L.) [16]

El boj es un arbusto originario de las comarcas meridionales que fue empleado desde la Antigüedad para los fines más diversos. Nunca pierde sus hojas y, según la opinión más extendida, puede vivir hasta seis siglos. Fue especialmente apreciado por su madera de tono amarillo, tan dura y pesada que se llegó a pensar que se hundía en el agua y que no se carcomía ni deterioraba¹⁹⁴. Por estas propiedades, el boj adquirió muy pronto diversas connotaciones simbólicas que se fueron enriqueciendo con el tiempo.

La dureza de su madera lo hizo especialmente válido como símbolo de la perseverancia. Por la perennidad de su color verde, estuvo consagrado a Plutón, protector de las plantas de vegetación perpetua, las cuales representan la continuidad de la vida en el invierno, en el otro mundo. De este modo, se convirtió a la vez, en un símbolo de la muerte y de la inmortalidad. Por esta alusión al ciclo vital, también fue atribuido a divinidades tan dispares como Cibeles y Venus¹⁹⁵. Para Levi D'Ancona, por esta relación con Venus, el boj fue utilizado por los judíos para simbolizar su fiesta de los Tabernáculos, con lo que pasó al simbolismo cristiano asociado a la Pascua de Pentecostés. Esta autora recoge igualmente los principales escritos de los teólogos medievales, entre los que se encuentran Rabano Mauro y San Ambrosio, para los que el boj fue también un símbolo de la Virgen María o de virtudes determinadas, como la generosidad, la bondad espiritual o la esperanza en la salvación¹⁹⁶. Fue también durante la Edad Media, cuando este arbusto empezó a ser estimado por sus virtudes medicinales. Durante el Renacimiento, prosiguió el uso de esta planta y continuaron las investigaciones sobre sus propiedades medicinales, que más tarde fueron perdiendo crédito¹⁹⁷.

¹⁹⁴ TEOFRASTO (1988), V, 3, 1, fue el primero en indicarlo. Esta creencia seguía viva en los siglos XVI y XVII y la recogen autores españoles como ALONSO DE HERRERA (1513), II, 16 y COVARRUBIAS (1611), p. 232. Según FONT QUER (1980), pp. 191-192, su madera es tan dura que si se intenta partir una ramita de boj con una hoja de afeitar, la hoja se quiebra sin conseguirlo.

¹⁹⁵ REVILLA (1990), p. 66, explica que se asoció a Afrodita y a Cibeles por sus connotaciones de fecundidad. Sin embargo, GUBERNATIS (1878-1882), pp. 48-49, afirma que los griegos creían que el boj hacía perder la virilidad y que, si se asoció a Venus fue por su parecido con el mirto, planta especialmente consagrada a esta diosa.

¹⁹⁶ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 65-66. Según Ricardo de San Lauren y Bartolomeo Albrici, el boj fue un símbolo de la Virgen. Para Rabano Mauro, simbolizó la bondad espiritual, para Hildegarda de Bingen, la generosidad y para San Ambrosio, la esperanza en la Salvación.

¹⁹⁷ FONT QUER (1980), p. 192. Es curioso que JARAVA (1557), p. 365, atribuye al boj una creencia popular normalmente atribuida al nogal, pues de él dice que: "es cosa que empece mucho al cerebro o mollera dormir debajo deste árbol, porque su olor es del todo contrario a la compleción del hombre".

En España, durante los siglos XVI y XVII, el boj fue principalmente utilizado por su madera, con la que se hacían flautas, peines, tablas para escribir y vasos para perfumes "que tomando el nombre de la materia se llamaron buxetas"¹⁹⁸. Además, sus cualidades le hacían ser un arbusto especialmente adecuado para claustros y jardines¹⁹⁹.

La literatura emblemática recogió en parte estos usos así como la tradición simbólica del boj, añadiéndole nuevas significaciones. Según Alciato, por estar siempre verde, se convertía en un símbolo de la esperanza en la salvación²⁰⁰. Este autor le dedicó uno de sus emblemas cuyo epigrama, traducido por Bernardino Daza, dice: "El cespó y verde Box del qual se hace/ La flauta en el sonido diferente./ También será señal que satisface/ De aquel que herido del Amor se siente:/ Porque de amarillez está teñido/ Como el que del Amor se siente herido"²⁰¹. De este modo, además de la perennidad de sus hojas y la dureza de su tronco, otra característica del árbol - el color amarillo de su madera- fue utilizada para enriquecer su simbolismo. Pasó a considerarse el árbol de los amantes pues, como explicó Covarrubias, el amarillo "entre los colores, se tiene por el más infelice, por ser el de la muerte, y de la larga y peligrosa enfermedad, y el color de los enamorados"²⁰². Con este sentido aparece, por ejemplo, en el *Triunfo de Venus*, atribuido a Francesco del Cossa, donde se representa un seto de boj cerca de una pareja de amantes.

Sin embargo, en la pintura religiosa del Renacimiento y Barroco, el boj fue principalmente representado como símbolo de la inmortalidad y esperanza en la Resurrección²⁰³. Es posible que, por esta alusión, Murillo lo incluyera en su representación de *San José con el Niño* [M. 29]*.

¹⁹⁸ COVARRUBIAS (1611), p. 936.

¹⁹⁹ ALONSO DE HERRERA (1513), II, 16; RÍOS (1592), fol. 269.

²⁰⁰ Su fuente, según LEVI D'ANCONA (1977), p. 65, fue el *Hexaemeron libri sex*, de San Ambrosio.

²⁰¹ ALCIATO (1549), p. 194; (1531), p. 249.

²⁰² COVARRUBIAS (1611), p. 110.

²⁰³ Esto sucede al menos en la pintura italiana, según los estudios de LEVI D'ANCONA (1977), p. 66 y CATALDI (1986), p. 48. Las implicaciones religiosas del boj se mantuvieron al menos hasta el siglo XIX. Como señaló MENDOZA (s. f.), p. 261, "En Montserrat se fabrican crucecitas, cucharitas, tenedores y otros objetos de boj y con sus ramas [...] se hacen en Francia las hisopaciones o *asperges*, al dar enterramiento a los difuntos".

15. Borraja

Laguna (1555), IV, 129

BYGLOSSVM BORRAGO.



15. Borraja (*Borago officinalis* L.) [13]

La borraja es originaria de los países mediterráneos. Parece que fue introducida en Europa por los árabes y que desde aquí, se extendió al resto de Europa²⁰⁴. Sin embargo, antiguamente se creía que era una planta originaria de Siria y que se había difundido desde tiempos remotos como mala hierba por los cultivos del mundo antiguo. Esta confusión llevó a autores como Mattioli o Laguna a identificar la buglosa o lengua de buey de Dioscórides (*Anchusa Azurea* L.) con la borraja, lo que provocó a su vez errores en otros autores²⁰⁵. Así, por ejemplo, Covarrubias, que recoge los estudios de Laguna, afirma que borraja viene de la palabra griega βουγλοσσον (buglosson), que quiere decir lengua de buey²⁰⁶.

Los usos dados a la borraja durante los siglos XVI y XVII fueron muy variados. Como sucede actualmente, se cultivaba en los jardines y sus flores y hojas nuevas que huelen y saben a pepino, eran utilizados con fines culinarios. Pero, sobre todo, era especialmente estimada por sus propiedades medicinales. Entre otras muchas virtudes, una creencia muy extendida era su eficacia "en purgar el humor melancólico, fortificar la virtud vital y alegrar el ánimo afficto y atribulado"²⁰⁷, especialmente mezcladas con vino. Por todo ello, fue también conocida como "yerva eufrosina"²⁰⁸. Según Alonso de Herrera "alegran tanto el corazón [...] que de ellas dice un verso: *Ego sum borrago, quae guardia semper ago*, la borraja soy yo que siempre gozo doy"²⁰⁹. Esta misma propiedad podría explicar que Ripa describiera su personificación alegórica de la alegría del amor como "una joven con un ramo de flores de borraja en los cabellos". Esta identificación con la alegría del amor llevó a Levi D'Ancona a justificar su presencia en la *Primavera* de Botticelli²¹⁰.

²⁰⁴ STARY (1994), pp. 60-61.

²⁰⁵ FONT QUER (1980), p. 552. SCHNITZER (1994), p. 6 sigue afirmando que es una planta llegada de Siria. LAGUNA (1555), IV, 129, dice: "La buglosa no es otra cosa sino aquella que llamamos comunmente en Castilla borraja, aunque en las boticas indiscretamente administran otra hierba más seca, más áspera, y sobre todo más salvaje, por ella, buscando por los campos con gran fatiga y sudor lo que tienen dentro de sus jardines".

²⁰⁶ COVARRUBIAS (1611), p. 231.

²⁰⁷ LAGUNA (1555), IV, 129. NÚÑEZ (1583), p. 198, señaló que: "Podemos usar destas yerbas con seguridad en ensaladas, son sus virtudes tan conocidas que no ay que tratar dellas".

²⁰⁸ El nombre de *euphrosyon*, recogido por Covarrubias fue, en opinión de SCHNITZER (1985), p. 6, dado por los griegos por su virtud de producir euforia. Como ya se ha señalado, los griegos no conocieron esta planta.

²⁰⁹ ALONSO DE HERRERA (1513), IV, 13. Esta misma propiedad fue recogida por NÚÑEZ (1583), pp. 198, que dice: "Es caliente y húmeda en primer grado, y porende echada en vino, da alegría, y conviene para la tosse, conviene a melancolía a tristeza, alegra el corazón. Según MENDOZA (s. f.), p. 297, como se creía que mezcladas con el vino alejaban la tristeza la palabra *borago* se convirtió en borraja y muchas veces en borrcha.

²¹⁰ RIPA (1593), vol. I, p. 75. LEVI D'ANCONA (1983), p. 73.

La borraja también se representó en los floreros holandeses, donde parece que conservó sus connotaciones simbólicas. Segal ha destacado la utilización de esta flor como símbolo religioso en varias composiciones de Daniel Seghers²¹¹, pintor que, según han afirmado varios autores, sirvió de inspiración a Arellano²¹².

²¹¹ SEGAL (1990), pp. 202-205. La borraja aparece también en varias obras de Jan Brueghel el Joven, Jan Thomas van Leperen y Lucas van Uden, casi contemporánea a la de Arellano. pp. 204-206.

²¹² PÉREZ SÁNCHEZ (1983), pp. 98-99; BROWN (1990), p. 186; AYALA (1991), p. 243.

16. Buvardia

Hernández (ca. 1577), XVII, 6. Representa *Bouvardia ternifolia* (Cav.) Schlecht, especie afín a *B. longiflora* L., cuyo capítulo carece de grabado.



16. *Bouvardia (Bouvardia longiflora L.)* [14]

La buvardia es una planta americana actualmente muy extendida en jardinería. Su nombre científico está dedicado a Ch. Bouvard, médico de Luis XIII de Francia y superintendente del Jardín Real, que vivió entre los siglos XVI y XVII²¹³. Sin embargo, no fue conocida con este nombre en la España de la época.

Hernández fue el primero en describir esta planta mexicana, llamándola *tlacoxochitl*, que en náhuatl quiere decir vara florida²¹⁴. Esta denominación justificaría su presencia en *Las dos Trinidades* de Murillo [M. 7]*, donde se representa en la vara de San José, junto a otra flor mexicana, la *Tagetes erecta* L. o clavelón de Indias.

La representación de plantas americanas en la pintura española del siglo XVII es bastante frecuente y se explica aún más en este caso, si tenemos en cuenta la relación que Sevilla mantuvo con América. Pero la obra de Murillo constituye un caso excepcional a la hora de considerar de considerar la relación de los pintores españoles del siglo XVII con los estudios sobre plantas americanas. Gracias a la publicación de la biblioteca de su hijo Gaspar, sabemos que entre los numerosos libros dedicados a la historia de las plantas y a temas americanos, se encontraba la edición romana de la obra de Hernández²¹⁵. Se ha señalado que buena parte de esta biblioteca no perteneció a Murillo sino que su hijo la heredó de su tío, José de Veitía y Linage, consejero del rey y secretario de su despacho, generalmente recordado por su libro, que tuvo dos ediciones en inglés, acerca de la Casa de Contratación, de Sevilla, "primera institución gubernamental para el progreso de la tecnología", según la expresiva frase de Ursula Lamb²¹⁶. En cualquier caso, parece innegable que el pintor conoció la obra hernandina, bien directamente, o bien a través de la relación con su cuñado.

La incorporación de las nuevas plantas americanas a la pintura religiosa, especialmente en contextos donde la iconografía estaba previamente establecida, plantea problemas de interpretación. En concreto, el tema de las Dos Trinidades surgió con la Contrarreforma, a fines del siglo XVI, y establecía un paralelo entre la Trinidad Celeste, con Dios Padre y el Espíritu Santo en la Gloria, y el Niño, como lazo de unión con la Tierra, acompañado de la Virgen y San José, sus padres terrenales, con lo que se afirma la humanidad de Jesús y se valora al mismo

²¹³ BIANCHINI (1975), p. 66.

²¹⁴ HERNÁNDEZ (ca. 1577), II, XVII, 6.

²¹⁵ MONTOTO (1946), pp. 467-470.

²¹⁶ LAMB, U. (1983), Veitía y Linage, José. En: LOPEZ PIÑERO, et al., Diccionario histórico de la ciencia moderna en España. vol. II, pp. 402-403. Sobre Veitía véase también MONTOTO (1921), Don José de Veitía y Linage y su libro "Norte de la Contratación de las Indias". *Boletín del Centro de Estudios Americanistas*, 4, pp. 1-27.

tiempo las figuras de María y de San José, cuyo culto comenzó entonces a ser popularizado.

En la obra de Murillo, la buvardia aparece junto a flores tradicionalmente asociadas con San José y de claras connotaciones simbólicas como son la rosa y la azucena. Sin duda, es posible que Murillo pintase esta especie sin más intención que representar la espectacularidad de sus flores. No obstante, el hecho de elegir precisamente una planta conocida como "vara florida" para representarla en una vara de San José podría señalar algo más.

Es posible que la buvardia participara de las connotaciones religiosas propias de las crucíferas, pero también es razonable suponer que, como otras muchas plantas americanas, asumiera la tradición simbólica de una especie europea. En este sentido, parece interesante tener en cuenta que Murillo utilizó frecuentemente el jazmín en las representaciones de la vara florida de San José. Por otra parte, la representación del jazmín como una flor de cuatro pétalos fue bastante frecuente en la pintura religiosa de la época, en un intento quizá de dejar aún más clara su lectura religiosa. Así lo vemos representado, por ejemplo, en los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Sánchez Cotán [S. 41]*. Es posible que Murillo tuviera en cuenta la similitud de las flores blancas de la planta americana con las del jazmín que son parecidas, salvo que más grandes y de cuatro pétalos, cuando representó esta "vara florida" en manos de San José.

17. Caléndula o maravilla

Laguna (1555), IV, 59

CHRYSANTHEMON

17. Caléndula o maravilla (*Calendula officinalis* L.) [17]

La maravilla es una planta originaria de Europa meridional, que florece a lo largo de todo el año en las regiones de clima cálido. Por esta razón, se le dio también el nombre de caléndula, derivado de *calendae*, primer día de cada mes en el calendario romano, que significa, figuradamente, todo el año²¹⁷.

No es posible asegurar que esta especie fuera conocida en la Antigüedad. Font Quer no cree que los grandes simplicistas de la Antigüedad clásica llegaran a utilizarla, puesto que considera bastante improbable la identificación del *Klymenon* de Dioscórides o la *caltha* de Plinio, Columena o Virgilio, con la *Calendula officinalis* L. Por el contrario, en el completo estudio realizado sobre la *Historia Natural*, de Plinio, André asegura que la *caltha* que menciona este autor hace referencia a la maravilla²¹⁸. En realidad, la identificación de esta especie en las fuentes clásicas no es un problema actual y pueden citarse opiniones encontradas ya en el siglo XVI. Según Hernández, la *caltha* de Plinio era, en realidad, "esta que vemos a cada paso en Hespaña, con flor a manera de canastos, de donde tomó el nombre, y llámanla vulgarmente caléndula. Algunos dubdan si sea ésta la *caltha* de Plinio". Entre estos autores se encontraba Mattioli, que consideró insuficientes los argumentos para esta identificación²¹⁹. Según la opinión de varios autores, la primera mención clara de la caléndula aparece en la *Physica* de la abadesa alemana Hildegard von Bingen, de 1195, donde aparece con los nombres de ringula y ringella²²⁰.

En principio, parece que la caléndula se empleó únicamente como planta medicinal pero, a partir del siglo XII, empezó a cultivarse en los jardines europeos también para uso culinario y como planta ornamental. Con estos mismos usos fue utilizada durante los siglos XVI y XVII en toda Europa.

²¹⁷ MÖLZER (1989), p. 260. Según LEVI D'ANCONA (1977), p. 226, uno de los primeros en explicar este nombre fue Hermann Boerhaave en su *Historia plantarum quae in horto Academico Lugduni Batavorum crescunt...* Roma, 1727, p. 170.

²¹⁸ FONT QUER (1980), p. 833. ANDRÉ lo explica en una nota en el capítulo de PLINIUS SECUNDUS (1950-1981) XXI, 15, 28.

²¹⁹ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXI, VI, nota 4, p. 414. MATTIOLI (1544), IV, 192, dice: "Quien algunos modernos que la indicada caléndula sea la *caltha* de Plinio, fundados solamente en el áureo color de sus perpetuas flores. Lo cual no puede negar ni tampoco afirmar, no disponiendo de otros conocimientos".

²²⁰ Según FONT QUER (1980), p. 833, esta opinión ha sido principalmente mantenida por los historiadores alemanes. Actualmente en alemán, la planta se llama *ringblume* o flor del anillo. Su raíz *ring*, anillo, aludía a la forma de sus frutos.

En esta época, debió ser una planta muy conocida y apreciada pues, según el testimonio de Jarava, "la caléndula o maravilla hierba, viene en estos tiempos en tierras labradas, y no hay vergel donde no venga y se críe en abundancia"²²¹.

Existen varias razones que justifican la presencia de la caléndula en la pintura religiosa a partir del siglo XV. Como hemos visto al hablar de la aguileña, las numerosas virtudes medicinales que se le atribuyeron durante la Edad Media y el Renacimiento explican, en parte, su relación con la Virgen María. Levi D'Ancona ha señalado, además, que el nombre inglés de esta planta, *marigold*, indica que estuvo dedicada a la Virgen, por lo que aparece en la pintura y la literatura religiosas como uno de sus atributos²²². Sin embargo, como ya se ha apuntado al hablar del aster, la caléndula se ha identificado muchas veces como una margarita, por lo que se utilizó, no sólo como símbolo de la pureza de la Virgen, sino también del celibato de los santos o de la inocencia del Niño Jesús.

Es posible que estas alusiones justifiquen su presencia en obras como la *Madonna con el Niño*, de Carlo Crivelli o la *Anunciación* de Jan de Beer, donde aparecen en un jarrón junto a lirios, aguileñas y azucenas²²³.

No obstante, algunos autores se han basado en características concretas de esta planta para darle una lectura simbólica, y no sólo en la pintura religiosa. Como el heliotropo o el girasol, la caléndula sigue el curso del sol y lamenta cada día su partida cerrando sus pétalos. Por esta razón, se empleó a la vez como expresión de la melancolía y la pena y como símbolo del buen cristiano que vuelve su rostro hacia Dios. Una de las fuentes que se citan para este simbolismo es el emblema de Paradín que lleva por mote *Non Inferiora sequutus*, que posteriormente Camerarius adaptó y midificó para el girasol²²⁴.

²²¹ JARAVA (1557), p. 216. Sabemos además por Mattioli, que en la Toscana se comía en ensalada. Actualmente, se sigue utilizando como colorante en mantequillas y quesos y puede reemplazar al azafrán en sopas, salsas, patés y arroz. Sin embargo PICKLES (1994), p. 64, afirma que tiene la reputación de ser altamente afrodisíaca y que concede "el poder de ver hadas y delfos", por lo que su consumo fue disminuyendo con el tiempo.

²²² LEVI D'ANCONA (1977), p. 226. Cita como fuente literaria un himno en honor a la Virgen de Gualterus Wiburnus que dice: "*Ave thymum, caltha, rosa*". Explica que, en este caso, la caléndula se menciona bajo su nombre latino de *caltha*.

²²³ La *Madonna con el Niño* de Carlo Crivelli está firmada y fechada en 1491 y se encuentra en la National Gallery de Londres (nº 807). Entre las flores que se representan en los escalones del trono, se reconoce claramente la caléndula. La *Anunciación* de Jan de Beer (h. 1520) está en el Museo Thyssen (nº 35). PITA ANDRADE y BOROBIA GUERRERO (1992), p. 238-239, han señalado que su iconografía tiene un claro apoyo en los Evangelios, pero que el simbolismo de diversos elementos hay que buscarlo en textos muy posteriores.

²²⁴ SEGAL (1990), pp. 35 y 220; PICKLES (1994), p. 64. Por esta misma característica compartida, HALL (1987), p. 142, cree que el personaje mitológico de Clitia se convirtió en caléndula en lugar de girasol o heliotropo, afirma que la maravilla expresó la melancolía y la pena. Sabemos por MATTIOLI (1544) IV, 192, que algunos autores llegaron a pensar que la caléndula era el heliotropo mayor de Dioscórides. De hecho, PICINELLI (1653), XI, 4, se refirió a ella con el nombre de "*torna sole*".

Según el estudio de Segal, hacia mediados del siglo XVI, la maravilla alcanzó la importancia que actualmente mantiene como planta ornamental, cultivándose desde entonces la variedad de flor simple, parecida a la margarita, y de flores doble, similares al género *Tagetes*. Este mismo autor también ha destacado su presencia frecuente en los floreros holandeses que, en determinadas ocasiones, tuvieron una clara lectura religiosa. Es el caso del florero de Gillis van Conixloo el joven (1581-1619) en el que, según la interpretación de Segal, la caléndula y la damasquina (*Tagetes patula* L.) "pueden ser interpretadas del mismo modo que los claveles, símbolos específicos de Cristo"²²⁵.

Cataldi ha añadido un argumento más para justificar la presencia de la maravilla en la pintura religiosa del siglo XVII. Esta autora no sólo la considera uno de los atributos más claros de la Virgen, sino que también mantiene que tuvo una clara connotación funeraria relacionada con el concepto cristiano de Redención²²⁶.

Además de las interpretaciones religiosas, la emblemática añadió otros significados a la caléndula. Picinelli utilizó esta planta para simbolizar distintos conceptos como la severa pero dulce reprimenda, los buenos trabajos renovados, el príncipe justo y magnánimo o la persona educada²²⁷.

Los pintores españoles representaron con bastante frecuencia esta especie, principalmente en escenas religiosas, y es muy posible que conocieran algunas de estas interpretaciones simbólicas.

²²⁵ SEGAL (1990), pp 174-175, n° 25 y pp. 46-47. La similitud entre la variedad de flores dobles de la caléndula y y el género *Tagetes*, ha provocado errores de identificación. Por ejemplo, JORDAN y CHERRY (1995), p. 122, al analizar un bodegón de Hiepes [H. 3]*, consideran caléndulas lo que en realidad se corresponde con la especie mexicana de *Tagetes erecta* L. Una identificación de este tipo sería dudosa si Hiepes únicamente hubiera representado las flores en este cuadro. No obstante, su presencia en otras obras del pintor valenciano, así como la fiel representación su sus hojas y flores, aseguran esta identificación.

²²⁶ CATALDI (1986), p. 60 y 69.

²²⁷ PICINELLI (1653), XI, 4.

18. Las campanillas: la correhuela azul, el dondiego de día o maravilla y la campánula

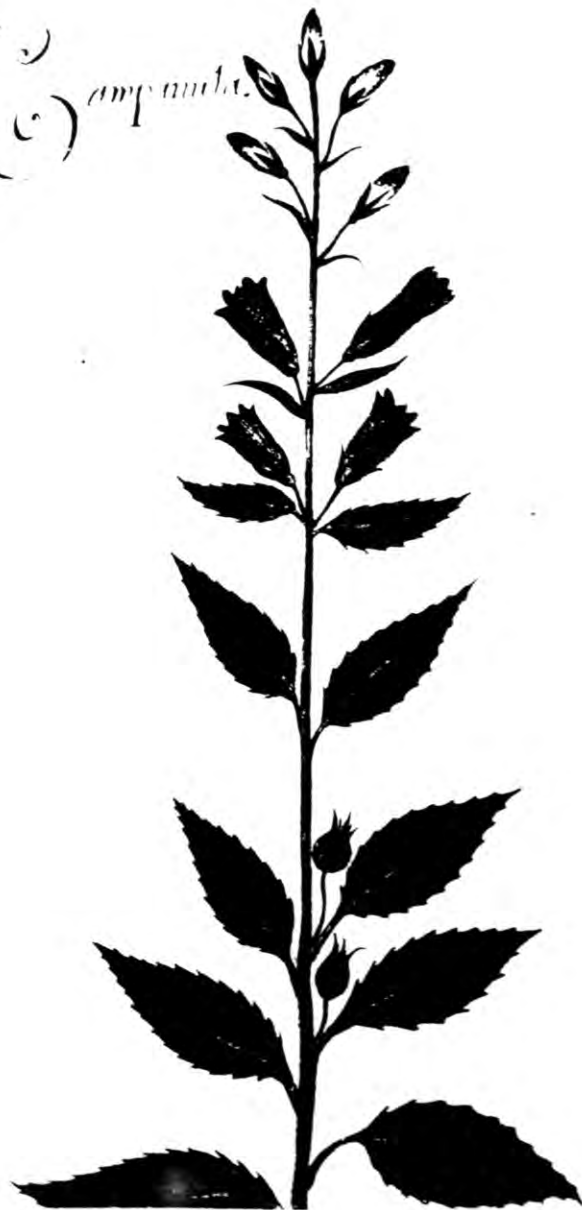
Códice Pomar (ca. 1590), 269. Representa *Convolvulus arvensis* L., especie afín a *C. siculus* L. y *C. tricolor* L.

Códice Pomar (ca. 1590), 189. Representa *Campanula latifolia* L., especie afín a la *C. glomerata* L.

Scámenia.



Campanula.



18. Las campanillas: la correhuela azul (*Convolvulus siculus* L.) [33], el dondiego de día o maravilla (*Convolvulus tricolor* L.) [34] y la campánula (*Campanula glomerata* L.) [18]

El género *convolvulus* comprende más de cuatrocientas especies diferentes que crecen espontáneas en los países templados y cálidos. Su nombre genérico viene del verbo latino *convolvere*, envolver, ya que la mayoría de las especies tienen tallos trepadores. Tanto la correhuela azul como la bella de día, también conocida como maravilla, son plantas espontáneas de Europa meridional que crecen en baldíos, cunetas, viñedos y, en general, en todos los terrenos de cultivo de cierto frescor. Para el labrador, son plantas muy conocidas por su labor invasora y porque antiguamente eran utilizadas para dar de comer a los ganados²²⁸. A este uso parece hacer referencia los versos de Lope de Vega: "y en maravillas que mis cabras pacen/ contemplaré también tus maravillas"²²⁹.

Sin embargo, el crecimiento excepcionalmente rápido de esta segunda especie y la vistosidad de sus flores azules, con un círculo blanco que rodea la garganta, de coloración amarilla, la convirtió también en una especie habitual en los jardines españoles del siglo XVII. Hiepes y Arellano la incluyeron frecuentemente en sus floreros y vistas de jardines ya que, por su aprecio como planta ornamental fue una especie muy representada en las composiciones florales barrocas de toda Europa.

Para explicar la presencia del *Convolvulus tricolor* en estas composiciones, Segal ha propuesto dos interpretaciones. Por ser una flor efímera que sólo abre sus pétalos durante la mañana y los cierra al atardecer, afirma que se utilizó como una alusión a la brevedad de la existencia, al rápido ascenso y declive de la vida y como una metáfora del destino²³⁰. La presencia de esta misma imagen en la literatura española de la época y su pervivencia en la cultura popular, parecen demostrar la validez de esta interpretación. A la brevedad de su floración hacen referencia los versos de Góngora: "La flor de la maravilla,/esta verdad nos declara,/porque le hurta la tarde/lo que le dio la mañana". Esta misma característica es aludida en el refrán: "La flor de la maravilla, cáta la muerta, cáta la viva", con el que se daba a entender "la poca consistencia y firmeza de alguna cosa"²³¹.

Al mismo tiempo, Segal ha señalado la posible pervivencia de las connotaciones religiosas de esta flor, especialmente en las composiciones en que

²²⁸ VIACAVALA (1986), p. 94. FONT QUER (1980), p. 541. PELLICER (1991), p. 89.

²²⁹ Lope de Vega (1604), *El Peregrino en su patria*, Sevilla. En BLECUA (1987), p. 100.

²³⁰ SEGAL (1990), pp. 228-229.

²³¹ Estas dos últimas citas se recogen en el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 495.

aparece junto a especies de clara lectura simbólica²³². Estas connotaciones fueron compartidas por otras especies del género, como las coruhuelas azules y, en general, por todas las flores conocidas en la época como "campanillas", entre las que se encuentra la *Campanula glomerata* L.²³³. Precisamente esta última especie se representa en uno de los floreros de Arellano de la colección Masaveu [A. 11]* (pareja del [A 12]*). Pérez Sánchez ha destacado, con ciertas reservas, la posible lectura simbólica de esta pareja de floreros. Según este autor, muchas de las flores representadas, sobre todo los lirios, las azucenas y las rosas, son conocidos atributos de la Virgen, presentes en las Letanías Lauretanas. Además, ha señalado que las asas de ambos jarrones, constituídas por serpientes, aunque son un motivo frecuente en la orfebrería de tradición manierista, parecen estar aquí "aterrorizadas por las flores que sobre ellas se alzan. No sería difícil ver en ello una alusión a la Inmaculada Concepción que, según las palabras del Génesis, 'quebrantará la cabeza' de la serpiente, es decor, del Mal"²³⁴. Aunque este autor también ha destacado la presencia de insectos y caracoles en estas obras, no ha tenido en cuenta su lectura simbólica que vendría a reforzar esta interpretación. Durante el siglo XVII, estos animales fueron frecuentemente asociados con la idea de salvación o más específicamente, como sucede con la mariposa o la libélula, se utilizaron para simbolizar la resurrección del alma contemplativa²³⁵.

Según Elisabeth Haig, la campanilla aparece en la pintura religiosa medieval y renacentista como símbolo de la humildad²³⁶. Esta interpretación ha sido muy criticada por Levi D'Ancona puesto que en ninguna fuente medieval o renacentista se pone en conexión esta flor con la humildad.

²³² SEGAL (1990), p. 231. Para esta interpretación pone como ejemplo una obra de Elías van der Broeck en la que se representa junto a azahar, naranjas y caléndulas, destacando su evidente lectura religiosa.

²³³ La familia de las campanuláceas está constituida por más de mil especies que habitan preferentemente en los países templados. Florecen en mayo y sus colores van desde el blanco y el rosa hasta el malva y el azul. Es una de las flores silvestres más resistentes y, según PICKLES (1994), p. 14-15, en el lenguaje de las flores significa constancia "a causa de su tenacidad una vez establecida en un jardín".

²³⁴ PÉREZ SÁNCHEZ (1988), pp. 80-82, considera que al desconocerse el destino primero de estos ejemplares, no es posible precisar si hay en ellos alguna intención simbólica. Sin embargo, también ha tenido en cuenta la ambigüedad de estas interpretaciones simbólicas y ha señalado que, muchas de las flores representadas, como los tulipanes, las peonías, las espuelas de caballero y lo que considera anémonas amarillas (que en realidad son campánulas), "estuvieron dotadas de significaciones más o menos precisas, en el lenguaje amatorio del siglo XVII".

²³⁵ SEGAL (1990), pp. 33-34, ha recogido un buen número de fuentes literarias y emblemáticas de la época.

²³⁶ HAIG (1913), p. 48.

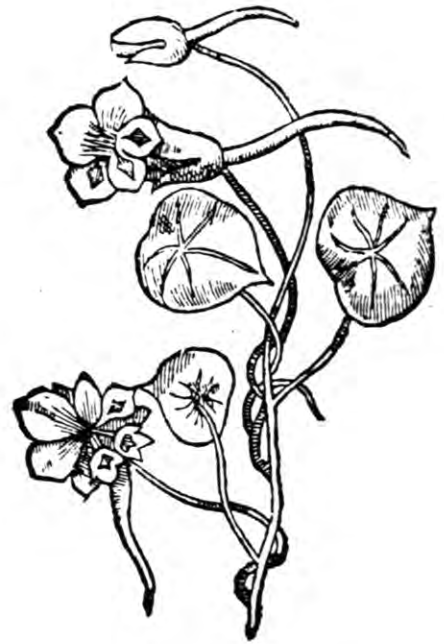
A partir del análisis de estas fuentes y de la representación de las campanillas en la pintura renacentista italiana, esta última autora considera que, en la mayoría de los casos, estas flores fueron utilizadas como símbolo del amor divino y perfecto²³⁷.

Es muy posible que por estas connotaciones religiosas, Zurbarán incluyera la campanilla azul entre las flores representadas en su *Presentación de la Virgen en el Templo* [Z. 15]* y en la *Coronación de San José* [Z. 56]*.

²³⁷ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 108-111.

19. Capuchinas

Hernández (ca. 1577), XII, 61



19. Capuchinas (*Tropaeolum majus* L. y *Tropaeolum azureum* L.) [132 y 133]

Las tropeoláceas toman su nombre del género *Tropaeolum*, que abarca casi la totalidad de las especies de la familia. Son plantas americanas, casi todas andinas, herbáceas o un poco leñosas en la base, a menudo trepadoras, como la capuchina (*Tropaeolum majus* L.), la más cultivada por sus hemosas flores amarillas o anaranjadas. Además de ser utilizadas como plantas ornamentales, las capuchinas y las especies afines son también comestibles. Tienen un sabor picante, similar al berro o a la mostaza, y sus hojas se comen crudas en ensalada, así como sus frutos tiernos y botones florales, previamente encurtidos²³⁸.

La primera descripción de la capuchina, que desde finales del siglo XVII también se introdujo en la materia médica europea bajo los nombres de "berros", "mastuerzo" o "de los capuchinos", apareció en la obra de Monardes de 1590. Este autor las llamó "flores de sangre" y explicó que las obtuvo sembrando "una simiente que me traxeron del Perú, más para que viese su hermosura que porque tenga virtud medicinal"²³⁹. Además describió con precisión la especie e informó de su uso como planta ornamental: "en lo alto de los ramos echa una flor de un amarillo muy encendido, que no puede ser más [...] Es flor muy hermosa, que adorna los tiestos y los jardines, y nace muy bien de simiente y de cohollo: gustada tiene el mismo sabor y olor que el mastuerzo".

La literatura de la época reflejó esta temprana presencia de la capuchina en los jardines españoles. En un fragmento de *El pegrino en su patria*, Lope de Vega dice: "Llegó el animoso mancebo a unas adelfas, juncias y mastranzos, que la frescura de un arrollo ensorbecía"²⁴⁰.

Hernández se ocupó de esta planta a la que llamó "mastuerzo peruano", haciendo referencia no sólo a su empleo como planta ornamental que "adorna los huertos, las pérgolas y, sembrado en vasos de barro, las ventanas y portales", sino también al uso "en las ensaladas que se preparan con verduras, para hacer más grato su sabor y aspecto"²⁴¹.

El empleo de la capuchina como símbolo religioso en la pintura de flores del siglo XVII, al que de forma imprecisa han aludido algunos estudios, se explica sobradamente en la descripción que Hernández realizó de esta planta. Según este

²³⁸ FONT QUER (1980), pp. 482-483. MASEFIELD (1980), p. 178.

²³⁹ MONARDES (1590), f. 84 v. Según LÓPEZ PIÑERO (1989), p. 57 en el libro de Monardes se citan muchas plantas americanas, casi todas ellas de carácter medicinal. Las únicas excepciones son las "cuantas xaboneras", utilizadas para "enxabonar y limpiar la ropa" y la capuchina, cuyo mayor interés para el médico sevillano fue la belleza de sus flores.

²⁴⁰ Lope de Vega (1562-1635). *El pegrino en su Patria*. libro V. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739) II, 509. COVARRUBIAS (1611), p. 793, también llamó a la capuchina "mastranto".

²⁴¹ HERNÁNDEZ (ca. 1577), XII, 61.

autor, son "flores amarillas con rojo que tienen en su parte inferior, como las de aguileña o de linaria, un tubo torcido, y en su parte superior siete hojillas, de las cuales dos mayores y las dos más pequeñas tienen grabadas una líneas rojas parecidas a las llagas de Cristo Nuestro Señor con que suele adornarse las cruces; las tres restantes, que son medianas, tienen a manera de tres cabezas de clavos". Dada la gran difusión de la obra hernandina en Europa, es muy probable que la capuchina se convirtiera, como la pasionaria, en un símbolo específico de Cristo.

El estudio de Segal ha puesto de manifiesto que estas especies americanas fueron representadas en la pintura de flores holandesa del siglo XVII, apareciendo, por ejemplo, en las obras de Elías van den Broeck (1659-1708) o Jan van Huysum (1682-1749). Según este autor, ambas especies habían sido recientemente introducidas en el norte de Europa en el momento de su representación y fueron utilizadas con una clara intención simbólica²⁴².

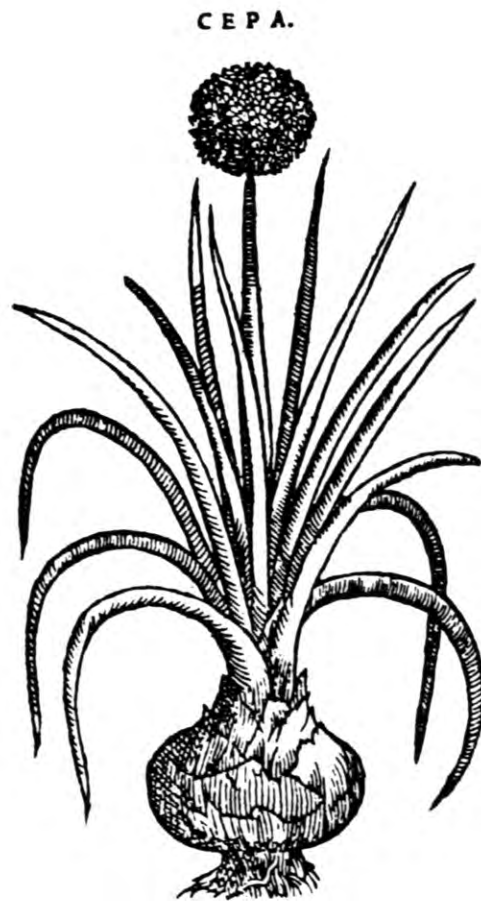
La presencia de esta especie en los bodegones y floreros italianos y españoles, como los de Mario Nuzzi o Arellano, fue más temprana, pero ilustra igualmente su rápida difusión por toda Europa durante el siglo XVII, donde se puso de moda y fue altamente apreciada como planta ornamental²⁴³.

²⁴² SEGAL (1990), p. 231. Sin embargo, por desconocer las fuentes españolas, este autor mantiene que la capuchina no fue introducida en Europa hasta el siglo XVII y que la mención más antigua a esta especie es de 1684. SEGAL (1988), pp. 104 y 215.

²⁴³ Esta especie puede identificarse entre las flores de la obra de Mario Nuzzi que se reproduce en el catálogo de JORDAN y CHERRY (1995), p.133.

20. Cebolla

Laguna (1555), II, 140



20. Cebolla (*Allium cepa* L.) [2]

El cultivo de la cebolla se remonta a los primeros tiempos de la humanidad aunque su lugar de origen es desconocido. Se sabe, sin embargo, que era cultivada ya por los sumerios en el IV milenio a. C. En la Antigüedad, la cebolla cocida en agua con sal constituía el alimento principal de los pueblos más pobres de Asia central, Asia menor y los países de la cuenca mediterránea²⁴⁴. También aparecen mencionadas en la Biblia cuando el pueblo de Israel pasa hambre en el desierto y se lamenta: "Nos acordamos del pescado que comimos en Egipto de balde, de los cohombros, de los melones, de los puerros, de las cebollas, de los ajos"²⁴⁵.

Además de ser utilizada como alimento, la cebolla fue también tempranamente estimada por las numerosas virtudes medicinales y mágicas que se le atribuyeron. Según cuenta Plinio, los antiguos egipcios la consideraban sagrada, lo mismo que el ajo, y la reservaban a los inmortales²⁴⁶. En Grecia, las cebollas eran utilizadas como purgante o diurético antes de intervenir en un acto ritual por lo que llegaron a simbolizar la eliminación de las malas influencias²⁴⁷. En este sentido añade Plinio: "también enseña Pitágoras que la cebolla albarrana colgada en el umbral de la puerta, refrena y estorba la entrada de venenos"²⁴⁸, creencia que se mantuvo viva durante los siglos XVI y XVII. Así, por ejemplo, Ripa hace referencia a esta cita de Plinio para explicar la presencia de la cebolla albarrana en manos de su alegoría de la defensa contra los enemigos, maleficios y conjuros favorables²⁴⁹. A comienzos del siglo XVII, esta misma propiedad es recogida por Ramírez de Carrión en sus *Maravillas de la Naturaleza* ²⁵⁰.

En la medicina popular pocos remedios han gozado y gozan aún de mayor aprecio que la cebolla, y son pocos también los que la aventajan en cuanto a la pluralidad de sus aplicaciones²⁵¹. Los numerosos usos dados a la cebolla en la España del siglo XVII fueron ampliamente descritos por Alonso de Herrera y Laguna que, no obstante advierten que "las cebollas tienen muchas propiedades buenas y aún también malas"²⁵².

²⁴⁴ KYBAL (1993), p. 20; TEOFRASTO (1988), VII, 4, 7-9.

²⁴⁵ *Números* 11, 4.

²⁴⁶ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XIX, 6. Este hecho provocó la burla de Juvenal que en sus *Sátiras* (XV, 9) dice: "O sanctas gentes quibus haec nascuntur in hortis Numina".

²⁴⁷ GRAVES (1989), vol. I, p. 24.

²⁴⁸ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XX, 9.

²⁴⁹ RIPA (1593), vol. I, p. 266-267.

²⁵⁰ RAMÍREZ (1629), pp. 80-81.

²⁵¹ FONT QUER (1980), p. 890.

²⁵² ALONSO DE HERRERA (1513), IV, 17; LAGUNA (1555), II, 140.

Entre otras propiedades dicen que aviva la lujuria y que ofuscan la razón y el sentido. Por ello, parece que los sacerdotes se abstenían de comerla²⁵³.

En general, sus virtudes coinciden con las del ajo y lo mismo que éste, la cebolla repite con insistencia, provoca sed y comunica su olor al aliento. Si se considera, además, que era un alimento propio de las gentes más humildes, como en parte muestran los cuadros de Murillo, se entenderá la advertencia de Don Quijote a Sancho : "No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor tu villanía"²⁵⁴.

²⁵³ GUBERNATIS (1878-1882),p. 256.

²⁵⁴ *Don Quijote*, II, cap. 43 según la cita del DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), I, p. 250.

21. Celidonia mayor o hierba de las golondrinas

Laguna (1555), II, 171

CHELIDONIVM · MAIVS.



21. Celidonia mayor o hierba de las golondrinas (*Chelidonium majus* L.) [25]

La celidonia es una planta herbácea que crece por toda Europa, principalmente en lugares frescos y sombríos, junto a muros y peñascos y en las cercanías de las casas de campo. Desde la Antigüedad, ha sido especialmente estimada por sus virtudes medicinales, muchas de las cuales han permanecido vivas en la cultura popular, como prueba el refrán asturiano: "La cerigüeña de todos los males es dueña".

El nombre griego de esta planta, *chelidonium*, fue explicado por los autores de la Antigüedad de diversas maneras. Según Dioscórides "parece que le dieron a questo nombre de Celidonia, que quiere decir golondrinera, porque nacen cuando vienen las golondrinas, y cuando se van se seca y se marchita. Escriben algunos que las golondrinas, encegando algunos de sus golondrinitos, luego le restituyen la vista, tocándole con la Celidonia los ojos", por los que la considera "muy útil para aclarar la vista"²⁵⁵. Para Plinio, la celidonia era una "muy excelente medicina para las mordeduras de las serpientes con la que los lagartos se restauran cuando salen llagados de la contienda que contra ellas tuvieron". Pero, sobre todo, era la hierba que "las golondrinas mostraron como remedio eficaz para aclarar la vista, al curar con ella los fatigados ojos de sus golondrinos, y según quieren algunos, aún después de arrancados los ojos"²⁵⁶.

Durante la Edad Media esta creencia se mantuvo viva, pero también se atribuyeron otras virtudes maravillosas a la celidonia. En el tratado sobre las virtudes de las plantas atribuido a Alberto Magno se dice: "Una cuarta hierba es llamada por los caldeos *aqualis*, porque nace en el tiempo en que las águilas hacen sus nidos; por los griegos es llamada *valis*, y por los latinos *chelidonia*. Esta hierba crece en el tiempo en que hacen las golondrinas sus nidos también como las águilas. Si tuvieses esta hierba [...] vencerás a todos los enemigos, ganarás todos los pleitos y alejarás todas las disputas. Y si se pone la supradicha sobre la cabeza de un enfermo, si éste debe morir, al punto cantará en voz alta, y si no, llorará". Según Gubernatis, parece que la causa de atribuir estas increíbles cualidades a la celidonia se originó por el desconocimiento del griego de los boticarios medievales que, ignorando el *Chelidonium* de Dioscórides, creyeron que celidonia venía de *Coeli donum*, don del Cielo y, por lo tanto, debía necesariamente hacer milagros²⁵⁷.

²⁵⁵ LAGUNA (1555), II, 171.

²⁵⁶ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981) XXV, 50, 89.

²⁵⁷ *Liber Aggregationis, seu Liber Mirabilium de Virtutibus Herbarum, Lapidarum et Animalum quorundam*, Ferrara, 1477. Citado por GUBERNATIS (1878-1882), p. 64.

Sin embargo, la creencia de que la celidonia era empleada por las golondrinas para restituir la vista de sus crías, fue la de mayor difusión y la que se mantuvo viva en la España de los siglos XVI y XVII. Gracias a los testimonios de Hernández, Laguna o Covarrubias sabemos que la celidonia era una planta muy común en España y, siguiendo la autoridad de los escritores antiguos, la seguían recomendando como remedio para "diversas enfermedades de los ojos"²⁵⁸. Este uso estuvo tan difundido en España que también lo recogió la literatura de la época. Así, por ejemplo, en la *Vida de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, se dice: "El basilisco mata mirando, la Celidonia favorece la vista"²⁵⁹.

Esta misma propiedad la hizo especialmente apta como símbolo religioso. Según un bestiario catalán, escrito para ayuda de los predicadores a principios del siglo XVI: "la golondrina es un pájaro que tiene esta característica: que si alguien le saca los ojos a sus crías cuando están en sus nidos, siempre la golondrina acude y lleva una hierba allí y la pone sobre los ojos, y enseguida ven, y recuperan su vista. [...] Esta golondrina, cuando devuelve la vista a sus crías al darse cuenta de que tienen daño, podemos compararla a Dios Nuestro Señor, que devuelve la vista a sus hijos. Porque quienes están de acuerdo en el camino del pecado están ciegos; y si Dios Nuestro Señor no los ilumina con su santa gracia, ellos no verán la luz verdadera que ilumina el alma y el cuerpo de cada pecador. Como al pecador que está limpio de pecado, y recuerda al Padre Celestial y las penas que Él propina a los pecadores en el infierno y la gran gloria que Dios da en abundancia a aquellos que hacen su voluntad, en su reino, podemos decir que la gracia de Dios los ha iluminado"²⁶⁰.

Como ya se ha indicado, un cierto número de hierbas medicinales fueron usadas como símbolos en las pinturas religiosas y en los retratos, algunas veces expresando salvación y otras un estado de salud. En esta categoría se encuentran las hierbas que se creía sanaban la dolencia de los ojos, siendo una de las más conocidas la celidonia. Como símbolo de Cristo y de la gracia divina aparece en la pintura religiosa de los siglos XV y XVI y también se encuentra en algunas obras de flores de principios del siglo XVII²⁶¹.

Es posible que en obras como la *Pequeña vendedora de fruta* [M. 55]* o los *Niños jugando a los dados*, Murillo se limitara a representar una especie muy conocida que, acostumbra a crecer en terrenos baldíos junto a cercas y muros.

²⁵⁸ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), VIII, 27; LAGUNA (1555), II, 171 ; COVARRUBIAS (1611), p. 401.

²⁵⁹ Mateo Alemán (1599). *Vida de Guzmán de Alfarache*. Madrid, pl. 77. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 261.

²⁶⁰ Se trata del capítulo dedicado a la golondrina en el *Bestiario Toscano* editado por SEBASTIÁN LÓPEZ (1986), p. 33.

²⁶¹ SEGAL (1990), p. 36.

No obstante, su representación repetida al pie de San Juan [M. 35]* o del Niño Jesús, hace pensar que este pintor la escogiera por sus connotaciones simbólicas. En este sentido es interesante destacar que el simbolismo religioso de la celidonia no sólo era muy conocido, sino que también siguió estando presente en la pintura española del siglo XVIII. Prueba de ello es la explicación realizada por Palomino de una alegoría de la Humildad "que lleva en la mano un manojo de celidonia, por ser esta hierba tan humilde, que nunca se levanta del suelo y siempre está pegada a la tierra; y al mismo paso tiene la maravillosa virtud para aclarar y aún restituir la vista: pues de ella se valen las golondrinas por natural instinto para dársela a sus hijos, porque nacen ciegos, y así abre los ojos al propio conocimiento para más abatirse y humillarse"²⁶².

En la cultura popular, esta antigua tradición subsiste actualmente con diversas variantes. Algunos autores han tratado de explicar esta pervivencia precisamente por la lectura simbólica o moral de las propiedades de la celidonia que se fueron enriqueciendo con el tiempo. Uno de estos autores fue el Padre Feijoo que, tras denunciar la falsedad de la fábula de la golondrina y el uso que hace de la celidonia, dijo: "mucho tiempo ha que tengo hecha la reflexión de que las fábulas pertenecientes a la Historia Natural se extienden mucho en el vulgo por el uso que hacen de ellas autores de libros místicos y morales. La oportuna aplicación que muchas pueden tener a asuntos de esta clase las hace verter a cada paso en los libros y en los púlpitos. Y por este medio llegan a noticia de la multitud, de quien es casi imposible arrancar después la errada creencia"²⁶³.

²⁶² PALOMINO (1714-1724), vol. II, p. 306-307.

²⁶³ FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J. (1732-1740) *Teatro crítico universal*. Citado por FONT QUER (1980), p. 247-248.

22. Chayote (*Sechium edule* Sw.) [124]

El chayote es una planta americana que se caracteriza por producir un fruto singular de forma piriforme o redondeada y con una sola semilla de grandes dimensiones. Este fruto, así como los brotes tiernos, las hojas y las raíces carnosas se utilizan como verdura.

Esta planta pertenece a la familia de las cucurbitáceas, de la que forman parte muchas especies hortenses de importancia agrícola como las calabazas, el melón o la sandía²⁶⁴. El problema sobre el origen y distribución de las cucurbitáceas del Nuevo y Viejo Mundo está todavía sin resolver satisfactoriamente, pese a la abundancia de trabajos que se han realizado sobre el tema. La conclusión más aceptada a la que se ha llegado es que corresponden a América los géneros de *Cucurbita*, *Sicana*, *Sechium* y *Cyclatera* y que, además, la *Lagenaria* del Viejo Mundo fue cultivada en América desde fechas muy tempranas²⁶⁵.

Hernández, que se ocupó de este tema en su estudio sobre los distintos géneros de las calabazas americanas, dedicó uno de sus capítulos al "*chayotl* o planta que da fruto semejante a erizos". Tras describirla destacó que "su fruto se come cocido y se vende en muchos mercados; el haba interior se parece en el sabor a las bellotas cocidas, con algo de marino, como de ostras asadas, aunque también se parece a las batatas cocidas o a las castañas. No es del todo malo ni desagradable como alimento, pero no tiene, que yo sepa, ningún otro uso"²⁶⁶.

Como sucedió con otras plantas y flores americanas, el chayote también se representó tempranamente en la pintura española. Precisamente Jordan y Cherry han destacado la presencia de esta especie en el *Bodegón con piezas de caza* de Sánchez Cotán [S. 8]* por ser uno de los primeros casos en que aparecen frutos del Nuevo Mundo en bodegones europeos²⁶⁷.

²⁶⁴ FONT QUER (1978), pp. 641-642; MASEFIELD (1980), p. 122-123.

²⁶⁵ LÓPEZ PIÑERO (1992), pp. 225-226. PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), pp. 270-271.

²⁶⁶ HERNÁNDEZ (ca. 1577), II, 18.

²⁶⁷ JORDAN y CHERRY (1995), p. 30.

23. Ciclamen

Jarava (1557), 254

Cyclaminus rotunda.
Kund Schweinbrot.



23. Ciclamen (*Cyclamen persicum* L.) [38]

El *Cyclamen persicum* se distribuye principalmente por las regiones orientales de la cuenca mediterránea y ha sido, junto a otras especies, el elemento principal en la producción de los cultivares actuales. Su cultivo cuenta con varios siglos de antigüedad²⁶⁸. Parece que tomó el nombre griego de cyclaminos, por la forma redonda de sus tubérculos. En el siglo XVI, también fue conocido como "pan de cerdo". Laguna explicó el origen de estos nombres en sus comentarios a la obra de Dioscórides: "El Cyclámico cobró aquel nombre, a causa que su raíz es formada como una rodaja o círculo. Llámase también *Panis porcinus*, por cuanto la misma es mantenimiento excelente para engordar a los puercos"²⁶⁹.

Desde la Antigüedad, el ciclamen ha sido estimado y utilizado por la singularidad de sus flores que, ya entonces, eran utilizadas para hacer guirnaldas y coronas²⁷⁰, pero, sobre todo, fue apreciado por las numerosas virtudes que se le atribuyeron. Plinio recomendaba sembrar en todas las casas una planta de ciclamen, pues se pensaba que era un remedio seguro contra las mordeduras de las serpientes y que "donde está sembrada no pueden dañar los venenos". Por esta razón, esta planta fue también conocida con el nombre de "amuleto". Este autor recoge otra creencia muy extendida en la época según la cual la raíz del ciclamen disuelta en vino aumentaba la borrachera²⁷¹. En la obra de Dioscórides se hace referencia a otra de las propiedades atribuidas a la raíz de esta planta. Según este autor: "molida y formada en pastillas, engendra amor y grande benevolencia". En los comentarios que Laguna dedicó a este capítulo, el humanista consideró especialmente esta propiedad y añadió: "Entre otras virtudes tuyas, según dicen, tiene su raíz también ésta, que conglutina las voluntades de los que la comen o beben, con las de aquellos que se la ofrecen: y plugiese a Dios, que se hallase ahora en estos calamitosos tiempos, un remedio tan eficaz que bastase a reconciliar los ánimos de los Cristianos Príncipes, tan empedernecidos y encarnizados y a reducirlos a una santa y amigable concordia: entre los cuales parece que Satanás ha sembrado una infernal cizaña"²⁷². Parece que a estos mismos efectos había hecho referencia Teofrasto cuando afirmó que la raíz del cilamen era "un filtro amoroso"²⁷³.

²⁶⁸ BIANCHINI (1975), p. 44; PRIBYL (1993), p. 102. El término *Cyclamen persicum* se utiliza en la actualidad para definir globalmente una numerosa variedad y razas de esta planta.

²⁶⁹ LAGUNA (1555), III, 153.

²⁷⁰ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XXI, 27, 51.

²⁷¹ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XXV, 67, 114-115. De forma poco clara LEVI D'ANCONA (1977), p. 118, ha utilizado esta fuente para afirmar que el ciclamen era un símbolo del vicio. Esta propiedad también aparece en la obra de Dioscórides y TEOFRASTO (1988), IX, 9, 3.

²⁷² LAGUNA (1555), III, 153.

²⁷³ TEOFRASTO (1988), IX, 9, 3. .

Las propiedades del ciclamen no siempre fueron interpretadas con un sentido positivo. Entre las virtudes medicinales que los autores antiguos atribuían a esta planta y que más tiempo perduraron, destacó también su propiedad para provocar un alumbramiento rápido. La alusión de Dioscórides a esta "virtud" como abortivo fue recogida por Fuchs y también por los comentaristas de la *Materia medica* del médico helenístico, entre ellos, Laguna: "dizen que la muger preñada malpare, passando por encima desta raiz". La mención de los efectos abortivos de determinadas plantas fue uno de los motivos por los que la obra de Laguna fue ampliamente "expurgada" y, por esta misma razón, la Inquisición eliminó la página en la que aparecía el ciclamen en la obra de Jarava²⁷⁴. Por otra parte, algunos autores interpretaron su capacidad de aumentar los efectos del vino como una alusión a la voluptuosidad²⁷⁵.

No obstante, el ciclamen también se asoció tempranamente a la Virgen María. Aunque no citan ninguna fuente, tanto Pérez-Rioja como Levi D'Ancona coinciden en señalar que la coloración roja que tiene esta flor en su centro, fue identificada con el dolor sangriento de la Virgen ante la crucifixión de su hijo, simbolismo con el que, al parecer, se representó en algunas obras de Renacimiento italiano²⁷⁶.

El poder del ciclamen contra el veneno de las serpientes y su capacidad de engendrar amor y entendimiento, entre otras propiedades, podrían explicar igualmente su utilización como símbolo cristiano. Sin embargo, no es posible demostrar que esta lectura religiosa se mantuviera en la pintura de flores durante el siglo XVII.

²⁷⁴ LÓPEZ PIÑERO y LÓPEZ TERRADA (1994), p. 41-44.

²⁷⁵ LEVI D'ANCONA (1977), p. 118.

²⁷⁶ PÉREZ-RIOJA (1988), p. 124; LEVI D'ANCONA (1977), p. 119.

24. Los cítricos: el cidro, el limón y la naranja

Códice Pomar (ca. 1590), 135. *Citrus medica* L.



24. Los cítricos: el cidro (*Citrus medica* L.) [30], el limón (*Citrus limon* L.) [29] y la naranja (*Citrus aurantium* L.) [28]

Pertenecen al género *Citrus* alrededor de una docena de especies originarias de diversos países asiáticos, cultivadas en gran número de lugares cálidos del Antiguo y Nuevo Mundo, entre los que se encuentran las costas mediterráneas y atlánticas de la Península Ibérica. A pesar de que existen importantes características diferenciadoras entre los cítricos, durante los siglos XVI y XVII, sus semejanzas fueron muchas veces más destacadas, lo que llevó a considerarlos muy frecuentemente de manera conjunta. En este sentido, Laguna señaló que: "Todos aquestos frutos (las cidras, los limones, las limas, las toronjas y las naranjas), aunque en forman y grandeza difieran, todavía son dotados casi de la misma virtud y poseen las mismas partes y ansí las plantas que los producen tienen entre sí grandísima semejanza"²⁷⁷.

Los usos dados a los cítricos en esta época fueron muy variados pues, además de ser consumidos como alimento, se les consideró especialmente por sus propiedades medicinales y como plantas de jardín. Al tratar de ellos en su obra de agricultura, Alonso de Herrera dijo: "Los naranjos y estos otros árboles de su compañía son árboles muy graciosos y en su verdor de hojas, olor de flor, vista y provecho de frutas, muy agradables y provechosos; y ellos son tales que no se puede decir perfecto jardín, donde no hay alguno destos árboles, mayormente naranjos"²⁷⁸.

Del mismo modo, los refranes "Naranjos agrios, uno debía haber en cada patio" y "Naranja agria en ayunas, salud segura", reflejan la alta consideración de esta fruta en la España del momento. Su sabor amargo fue una característica repetidamente destacada en los refranes y literatura de la época. A él aluden, por ejemplo, los versos de Quevedo: "La Naranja, a lo ministro,/ llegó muy tiesa y cerrada,/ con su apariencia muy lisa/ y su condición muy agria". El refrán "No estrujar la naranja, que amargue", se utilizaba para hacer referencia a "la moderación y la prudencia que se debe observar en las pretensiones, en todas líneas, para no desazonar con la incostancia o con la frecuencia"²⁷⁹.

Debe considerarse que el naranjo al que hacen referencia la mayoría de autores, no es la especie que actualmente se consume, sino el *Citrus aurantium*, conocido como naranjo agrio, o de Sevilla, que tiene un característico sabor amargo.

²⁷⁷ LAGUNA (1555), I, 131.

²⁷⁸ ALONSO DE HERRERA (1513), III, 31.

²⁷⁹ El poema de Quevedo *Boda y acompañamiento del campo*, se reproduce entero en la obra de BLECUA (1989), p. 239. El DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739) p. 674, explica el sentido con que era utilizado este refrán.

El naranjo dulce (*Citrus sinensis*) había sido introducido en España por los árabes durante la Edad Media y, por ello, los textos de alimentación distinguían entre naranjas dulces y agrias. Así lo indica, por ejemplo, Núñez de Oria quien además informó que las naranjas más apreciadas en la época eran las de Murcia y Valencia: "especialmente las agrias porque tiene un gusto humoso, o de guindas, no muerden tanto el estómago como las de otras partes, mayormente si le echan azúcar"²⁸⁰.

Por otra parte, aunque las cidras fueron las únicas de estas frutas consideradas en el mundo clásico, durante los siglos XVI y XVII se pensó que bajo este nombre, "los autores antiguos, así Griegos como Latinos, entendieron no sólo nuestras cidras, empero también naranjas, y limones y toronjas"²⁸¹. Todo esto explica que las principales propiedades de las cidras destacadas por los autores de la Antigüedad, fueran en esta época atribuidas también a las naranjas y los limones. Estas características, que en ocasiones fueron reinterpretadas por los teólogos medievales, pasaron intactas a los estudios renacentistas y barrocos, siendo igualmente utilizadas por la emblemática, lo que explica que todos estos cítricos compartieran un mismo lenguaje simbólico.

A pesar de no mencionarse en ningún relato mitológico, los cítricos se pusieron en relación con varias de estas leyendas puesto que, en ocasiones, fueron identificados como las manzanas doradas de las Hespérides²⁸². Parece que en el caso de las naranjas, esta identificación se basó tanto en su nombre como en sus características, que se adecuaban mejor que las manzanas a las descripciones de la fruta legendaria. Covarrubias explicó que el nombre de naranjo derivó de *aurancio*, "porque entre otros nombres que se dan a esta fruta está el de *mala aurea*, por el color de oro que tiene su corteza"²⁸³.

Según el relato mitológico, las manzanas de oro fueron el regalo que la Tierra había hecho a Hera cuando se casó con Zeus. Ateneo añadió que el dios había cogido de este árbol las flores que lució la novia durante la ceremonia.

²⁸⁰ NÚÑEZ (1586), III, 36, p. 280. Según SEGAL (1990), p. 84, el consumo de la naranja dulce no se generalizó en Europa hasta el siglo XVIII. Ver también MASEFIELD (1980), p. 84.

²⁸¹ NÚÑEZ (1586), III, 36. En sus comentarios a la obra de Plinio, Hernández advierte igualmente que, en opinión de algunos estudiosos, el nombre de *citrus medica* también designó durante la Antigüedad a las naranjas "según parece de Virgilio en la descripción que dejó en su *Geografía* y del Escholiastés de Nicandro, en los *Alexifármacos*". PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XII, 3.

²⁸² LEVI D'ANCONA (1977), p. 273 cita como fuente el poema de PONTANO, G. (1513), *De Hortis Hesperidum, sive de cultu citriorum*. Venecia, p. 149, en el que identifican con naranjas.

²⁸³ COVARRUBIAS (1611), p. 824. LAGUNA (1555), I, 131, también había explicado que "la Naranja se dice en latín *Aurantia*, porque cuando es perfectamente madura, tiene color de oro". Según una leyenda recogida por GUBERNATIS (1878-1882), pp. 266-267, las naranjas habían sido introducidas en Italia por las tres Hespérides, guiadas por Apolo y conducidas por Poseidón y los Tritones.

Levi D'Ancona considera que este es el origen pagano que explica, junto a la tradición cristiana posterior, que el naranjo se convirtiera en un símbolo del matrimonio y que sus flores blancas, como alusión a la castidad y pureza, pasaran a ser un ornamento tradicional de la novia²⁸⁴. Por otra parte, las manzanas de oro están vinculadas a la historia de Atalanta e Hipomenes, al Juicio de Paris y al ciclo de Hércules, historias que fueron conocidas y reinterpretadas durante el Renacimiento y el Barroco. Ripa, por ejemplo, interpretó los tres frutos dorados que Hércules trajo consigo del Jardín de las Hespérides como una alusión a las tres virtudes características del héroe: moderación de la ira, templanza y desprecio a las delicias y placeres del mundo²⁸⁵.

Los cítricos también se relacionaron con Venus y el amor. En el siglo XVII, se entendía por azahar tanto la flor del naranjo como la del limón y la cidra y según Covarrubias, esta palabra valía "tanto como Venus". Este autor explicó que azahar venía del hebreo *Naha* y *Zahar*, que significa flor resplandeciente y, por esta razón, servía también para designar la estrella de la diosa. Esta imagen no era nueva pues la poesía árabe había utilizado frecuentemente el naranjo como imagen del amor o de la amada. Hacia 1123, el poeta Ben Sara de Santaren había escrito de estos frutos: "Unas veces los besamos y otras los olemos y así son, alternativamente, mejillas de doncellas o pomos de perfume"²⁸⁶. Alciato dedicó un emblema al *Citrus medica*, que según los intérpretes se tradujo como cidra o como naranja, en el que se decía que este fruto estaba consagrado a Venus porque su sabor simbolizaba la amargura del amor: "De Venus es este fruto dorado/ Su amargura dulce claro lo demuestra/ Que así el Amor dulce fue llamado"²⁸⁷.

Existe aún otra leyenda sobre el origen de la cidra que las identificó tanto como la fruta Venus como con el jardín de las Hespérides. Según Pontano, la diosa estaba sentada bajo la sombra de un laurel, lamentando la muerte de Adonis, cuando decidió que, del mismo modo que Apolo tenía el laurel como testimonio de su amor por Dafne, ella debía tener su propio árbol, para conmemorar la muerte de su amado. Por esta razón, el cuerpo de Adonis fue transformado en un precioso árbol que creció esparciendo una enorme y fragante sombra. Venus dotó

²⁸⁴ Ateneo, *Deipnosophistarum sive coenae sapientium libri*, XV, libro III, capítulo 5. Lyon, edición de 1556. Citado por LEVI D'ANCONA (1983), p. 87 y (1977), p. 273. SEGAL (1990), p. 202, también opina que la interpretación del azahar como símbolo del matrimonio o atributo de las novias deriva tanto de la mitología griega como de las interpretaciones cristianas.

²⁸⁵ RIPA (1593), vol. II, p. 426, en su alegoría de la Virtud Heroica. Según SEGAL (1988), p. 149, este sentido fue en ocasiones referido a las naranjas. TALEGÓN (1871), p. 114, recogió un pasaje de Virgilio muy conocido sobre la historia de Atalanta e Hipomenes en el que las manzanas de oro se traducían como naranjas: "Entonces canta a la Virgen, sorprendida por las Naranjas de las Hespérides".

²⁸⁶ COVARRUBIAS (1611), p. 514. El poema árabe lo cita REVILLA (1990), p. 268.

²⁸⁷ ALCIATO (1531), p. 195, según la traducción de Daza Pinziano, que lo considera un naranjo. Ver también la edición de Santiago Sabastián (1985), pp. 248-249.

a su árbol de flores blancas siempre abiertas, y con frutos que maduraban todo el año y, desde ese día, se convirtió en un adorno del Jardín de las Hespérides. Parece que, por esta razón, el azahar también se convirtió en un símbolo de la fidelidad del amor²⁸⁸.

El intenso aroma del azahar explica que fuera un símbolo muy adecuado del sentido del olfato y, por esta razón, fue uno de los elementos utilizados en sus representaciones alegóricas²⁸⁹.

Sin embargo, fueron los significados dados a estos frutos en la simbología cristiana los que alcanzaron una mayor difusión y se representaron más frecuentemente en la pintura europea desde el siglo XVI. Entre las connotaciones simbólicas más importantes, destacó su identificación como árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que, en algunas ocasiones, reemplazó al tradicional manzano o a la higuera en las representaciones simbólicas del tema. Uno de los ejemplos más tempranos fue la *Adoración del Cordero Místico* en la que Jan van Eyck representó el naranjo como la fruta del Arbol de la Ciencia. Parece que Bergognone también tuvo presente este simbolismo cuando situó un naranjo tras la figura de Cristo en su *Agonía en el Jardín*, conservada en la National Gallery de Londres²⁹⁰. El cidro y el limón también participaron de este simbolismo. A mediados del siglo XVI, Giovanni Battista della Porta, afirmó que se les conocía como "manzanas de Adán" porque, durante mucho tiempo, se habían identificado con los frutos del árbol de la ciencia²⁹¹.

De esta forma, tanto la naranja como limón y el cidro, volvieron a tomar el significado simbólico de la manzana, que tradicionalmente había sido considerado el fruto del árbol de la Ciencia, tanto en la literatura como en la pintura. Este fruto, como objeto de la tentación, se identificó directamente con el Pecado Original y la Caída del Hombre, pero, al mismo tiempo, tuvo una doble connotación positiva pues se consideró un símbolo del entendimiento, del conocimiento de lo bueno y lo malo y se conectó con la Redención del Hombre tras la Pasión de Cristo²⁹². Por esta razón, varios autores opinan que en la pintura holandesa, la naranja sustituyó a la manzana que tradicionalmente llevaba el

²⁸⁸ PONTANO (1513), *De Hortis Hesperidum, sive du cultu citriorum*. Venecia, pp. 139-140. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 207. En opinión de PÉREZ-RIOJA (1988), p. 272, uno de los valores simbólicos más frecuentemente dados al limón dentro del cristianismo fue la fidelidad en el amor, además de su relación con la Virgen.

²⁸⁹ SEGAL (1988), p. 117.

²⁹⁰ SEGAL (1988), p. 72 y de LEVI D'ANCONA (1977), p. 274, respectivamente.

²⁹¹ Giovanni Battista della Porta, (1592) *De Villis*, Frankfurt, p. 257. Como ha explicado LEVI D'ANCONA (1977), p. 206, aunque Porta no la menciona, existía una fuente anterior, pues en el tratado atribuido a San Alberto Magno *Parva Naturalia. De Vegetabilibus Libri VII*, ya se había llamado al cidro *Pomarius Adae*.

²⁹² La tradición simbólica de la manzana y su representación en la pintura del Renacimiento ha sido estudiada por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 46-52.

Niño Jesús en la mano, haciendo alusión a su futura misión como Redentor que libera a la Humanidad del pecado original²⁹³. Levi D'Ancona también ha señalado la utilización de la naranja como símbolo de Redención en varias pinturas del Renacimiento italiano y, especialmente, en las representaciones de la Última Cena²⁹⁴. Es posible que esta misma alusión justifique su presencia en las interpretaciones que de este mismo tema hicieron Vicente Macip, Juan de Juanes o Sánchez Cotán [S. 14]*, donde la media naranja se distingue claramente entre los elementos de la mesa²⁹⁵.

Por otra parte, Segal ha destacado la presencia de medias naranjas y cítricos cortados o a medio pelar como un elemento muy repetido en los bodegones holandeses de principios del siglo XVII. El hecho de que los cítricos así representados, permanecieran como un elemento especialmente favorecido en las composiciones de "Mesas servidas" durante mucho tiempo, le lleva a plantearse si pudieron haber tenido un significado más profundo. En su opinión, los cítricos representados en las naturalezas muertas aluden a la fruta del Arbol del Conocimiento de manera paralela a lo que ocurría en la pintura religiosa del momento. Además, interpreta el hecho de que la fruta esté partida por la mitad como una clara alusión a las dos posibles interpretaciones de este fruto, como símbolo del pecado o de la redención. En la explicación de este simbolismo hace referencia a los bodegones de Gillis Nicolaes, de la primera mitad del siglo XVII semejantes, en muchos aspectos, a la obra de Hiepes conservada en el Museo del Prado²⁹⁶.

En cualquier caso, resulta evidente que los cítricos reúnen una serie de características que los convirtieron en elementos especialmente aptos para ser utilizados como símbolos religiosos. Entre las principales virtudes atribuidas al cidro por los autores la Antigüedad que se utilizaron desde la Edad Media para

²⁹³ HALL (1987), p. 227.

²⁹⁴ LEVI D'ANCONA (1977), p. 275, cita como ejemplo la *Última Cena* de Ghirlandaio, de la Iglesia de Ognissanti de Florencia, en la que representó dos albaricoques en un extremo de la mesa y dos naranjas en el otro, para simbolizar el pecado y la redención.

²⁹⁵ Parece que el limón también fue utilizado como símbolo de Redención. En la *Comida de Cristo con sus padres* en la capilla de Jesús de la Iglesia del Pilar de Valencia, Joaquín Eximeno situó una rodaja de limón en un plinto, sobre la mesa, de manera muy similar a como se solía representar la naranja en las interpretaciones de la Última Cena. Parece interesante destacar que Eximeno tuvo un estilo muy próximo a Hiepes y que esta escena está flanqueada por llamativos ramos de flores que también pudieron tener una lectura simbólica. Esta obra se analiza en el estudio de BENITO DOMENECH (1989), p. 153.

²⁹⁶ SEGAL (1988), pp. 72-73. Indica, además, que el cuchillo que aparece muchas veces junto a la fruta era entonces un símbolo conocido del discernimiento. En su opinión, la palabra holandesa para la naranja, *oranjappel*, es una indicación de esta identificación.

ilustrar conceptos religiosos, se encuentran su poder como contraveneno, el perpetuo verdor de sus hojas y la propiedad de producir fruto constantemente²⁹⁷.

En sus comentarios a la obra de Dioscórides, Andrés Laguna no sólo siguió recomendando la cidra "contra todo veneno", sino que además, recogió una historia contada por Ateneo para demostrarlo: "Refiere Atheneo, autor no vulgar, ni liviano, que fueron condenados en Egipto dos malechores a ser mordidos del áspide, para que según las leyes del reino, así feneciesen sus vidas. Y habiendo entrambos comido una cidra, que les fue presentada cuando los llevaban al lugar de la ejecución, aunque fueron después acerbamente mordidos de la cruel fiera, no sintieron en sus personas daño ni perjuicio alguno. De lo cual atónito el príncipe de aquella tierra, quiso saber si habían tomado alguna cosa contra veneno, y no hallando que hubiesen comido otra cosa sino solamente la cidra, ordenó que el día siguiente al uno dellos se le diese otra a comer y al otro nada, y que de nuevo los llevasen a ajusticiar. Lo cual puesto luego por obra, el que comió la cidra, fue libre, y el otro en breve tiempo expiró todo livio e hinchado. Digo pues que todo género de limón, así comido como aplicado, es un soberano remedio contra los mordiscos de las bestias emponzoñadas y contra las puncturas del alacrán"²⁹⁸. Como sucedió con la mayoría de plantas que poseen estas propiedades curativas, los limones fueron tomados como una alusión a la salvación y se relacionaron con Cristo²⁹⁹.

Por tener a la vez flor y fruto y no perder sus hojas durante el invierno, los cítricos se convirtieron en símbolos de la eternidad, de la sucesión continuada de las cosas e incluso de la palabra de Dios³⁰⁰. Por la misma razón, fueron considerados árboles del Paraíso y de este modo se representaron frecuentemente en la pintura religiosa italiana³⁰¹.

²⁹⁷ Según TEOFRASTO (1988), IV, 4, 2-3, el cidro "es un buen antídoto contra el veneno" y "produce sus cidras en todas las estaciones, porque, cuando ya se han cogido unas, otras están en flor y otras están madurando". Dioscórides y Plinio citan las mismas propiedades. DISCÓRIDES-LAGUNA (1555), I, 131; PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XII, 3. Todos estos autores señalan también que si esta fruta se coloca entre los vestidos, los defiende de la polilla.

²⁹⁸ LAGUNA (1555), I, 131.

²⁹⁹ VALERIANO (1556), p. 588. Señala además que como la cidra era útil para el cuerpo, también se utilizó como símbolo de misericordia y piedad. Para LEVI D'ANCONA (1977), p. 206, este es el simbolismo que explica que, en algunas de las pinturas del Renacimiento italiano, la corona de espinas de Cristo aparezca ocasionalmente entretejida por ramas espinosas de cidro o de limonero.

³⁰⁰ PICINELLI (1653), IX, 6. VALERIANO (1556), p. 588, añadió que simbolizaron la eternidad porque se suponía que estos frutos eran incorruptibles. SEGAL (1990), p. 185, ha señalado el empleo del azahar como símbolo de la inmortalidad en un bodegón de granadas y naranjas de Jacob van Hulsdonck (1582-1647), n° 31b.

³⁰¹ LEVI D'ANCONA (1977), p. 275, cita como fuente un poema del siglo XV en el que dice que los árboles del paraíso están siempre verdes y cargados de frutos. Añade que este simbolismo pudo basarse en el hecho de que el naranjo fue también identificado como el Arbol de la Vida.

La emblemática unió frecuentemente muchas de estas características para ilustrar otros conceptos religiosos. Prueba de ello es el emblema que Camerarius dedicó al cidro con el mote *Soluma sole*. En él, hizo referencia a su poder contra el veneno, al dulce aroma de sus flores y a su fruto aromático, lo que unió a la consideración de que el cidro sólo crece bajo los rayos del sol, del mismo modo que el alma únicamente sobrevive en la región en la que Dios confiere permanentemente sus dones³⁰². También existen ejemplos españoles en los que se utilizó la cidra como imagen del alma. En el *Arte de conocer y agradar a Jesús*, cuando fray Antonio Ferrer compara el estado del alma con la amargura de la culpa dice que es "como una cidra que ha de confitar el confitero, puesta a remojar para quitarle el amargor"³⁰³.

La literatura española de la época se ocupó más bien de ensalzar la blancura y el aroma de sus flores que muchas veces, se pusieron en relación con estas connotaciones religiosas³⁰⁴.

Todo esto explica que estos frutos y sus flores se convirtieran en uno de los principales atributos de la Virgen María, principalmente como alusión a su pureza y castidad. Este simbolismo religioso, que también compartió con el limonero y el cidro, ha sido el más conocido y de mayor vigencia. Prueba de ello es su utilización símbolo de la Virgen no sólo en la literatura piadosa y en la emblemática, sino también en la cultura popular.

Levi D'Ancona ha recogido una buena cantidad de ejemplos de la literatura piadosa bajomedieval en los que se menciona a la cidra y a la naranja como atributo de la Virgen María, entre los que destacan la interpretación de Armando de Bellavisu de Bolonia. Este teólogo del siglo XIV sostuvo que el naranjo era el árbol más hermoso de todos porque produce fruto, flores y hojas a la vez. Del mismo modo, la Virgen se distingue entre todas las mujeres porque en ella se hicieron compatibles la flor blanca de su virginidad con el fruto de su castidad³⁰⁵.

³⁰² CAMERARIUS (1590), I, emblema 29, p. 58-59. Sobre los distintos significados dados a los cidros en la emblemática ver GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 525-531.

³⁰³ Ferrer, fray Antonio (1631), *Arte de conocer y agradar a Jesús*. Orihuela, parte IV, pp. 147-148. Este es uno de los ejemplos citado por OROZCO DÍAZ (1975), p. 92, para ilustrar la posible interpretación religiosa de los bodegones de Sanchez Cotán.

³⁰⁴ En el poema *Liras a la hermosura y variedad de flores de la primavera* de Leonor de Cueva y Silva se dice: "... fragante azahar, en quien el cielo franco,/ mostró con mil primores/ más divino poder en tus olores". En BLECUA (1987), p. 322.

³⁰⁵ Armando de Bellovisu, *De B. Virgine María*. En: ALVA Y ASTORGA, P. (1667), *Bibliotheca Virginalis*. vol. III, p. 181. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 205-206 y 273-274, que recoge otros poemas y oraciones relacionados con la Virgen y la naranja. Parece que la relación de la cidra con la Virgen tuvo, además, otra justificación. Según esta autora, el cedro del Líbano, uno de los símbolos establecidos de la Virgen y la cidra tienen en italiano el mismo nombre, por lo que la fruta adquirió el simbolismo del árbol.

Esta misma imagen, que sirvió igualmente para el cidro, fue recogida tres siglos después por la emblemática. Con el mote *Autunno in seno, e primavera accoglie*, Picinelli afirmó que así como el naranjo teniendo aún frutos maduros florece con la blancura de la virginidad, María fue madre y virgen al mismo tiempo³⁰⁶.

En los cuentos populares también es posible encontrar esta asociación del azahar con María y su pureza. Uno de ellos narra que la Virgen tenía en su huerto un naranjo cuya flor le agradaba más que ninguna, siendo la única que alguna vez había colocado como adorno sobre su seno³⁰⁷. En la *Sagrada Familia* de Zurbarán [Z. 8]*, el Niño Jesús coloca precisamente sobre el pecho de su madre una ramita de azahar, dispuesta en forma de cruz. La disposición de ramas de ciertas plantas en forma de cruz no es un caso aislado en la pintura de Zurbarán y parece indicar la utilización simbólica de las mismas. En la *Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Sevilla [Z. 19]*, el Niño lleva en la mano una rama de olivo dispuesta también en forma de cruz³⁰⁸.

En el siglo XIX, Fernán Caballero recogió un canto popular andaluz en el que se cuenta cómo la Virgen, viajando con el Niño y San José, llegó cerca de un naranjo guardado por un ciego y le pidió un solo fruto: "Andemos más adelante,/ que hay un verde naranjuez,/ y es ciego que lo guarda,/ es ciego que no ve./- Ciego, dame una naranja para acallar a Manuel./- Coja usted los que usted quiera/ que toditos son de usted./La Virgen, como es tan buena/ no ha cogido mas que tres..."³⁰⁹.

Todo esto explica la utilización simbólica y la repetida presencia del naranjo y del azahar en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII, especialmente en las representaciones de la Sagrada Familia o la Virgen con el Niño³¹⁰. Parece pues muy probable que Sánchez Cotán tuviera presente este rico simbolismo cuando representó un naranjo cargado de frutos en su *Virgen del anillo* [S. 25]* o cuando situó una media naranja en el primer plano de su desaparecida *Virgen con el Niño* [S. 26]*.

³⁰⁶ PICINELLI (1653), IX, 6.

³⁰⁷ REVILLA (1990), p. 52.

³⁰⁸ Por otra parte, la *Sagrada Familia* de Zurbarán es un buen ejemplo de cómo se han forzado muchas veces las identificaciones botánicas en la pintura religiosa para que cuadren con la interpretación simbólica de las flores representadas. En este sentido, es sorprendente la identificación que Delenda hace de esta rama de azahar como una pasionaria (*Passiflora caerulea*) en los comentarios que dedica a esta obra. CATÁLOGO (1988), p. 370.

³⁰⁹ Fernán Caballero (1852), *Cuadros de costumbres populares andaluzas*. Citado por GUBERNATIS (1878-1882), p. 267. Fernán Caballero es el pseudónimo de Cecilia Böhl de Fáber y Larrea, que nació en Morges (Suiza) en 1796 y murió en Sevilla en 1877. En su obra, alternan las novelas con los cuentos, los cuadros de costumbre y las colecciones folklóricas.

³¹⁰ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 275-277, ha recogido un gran número de ejemplos de la pintura italiana renacentista donde se representa el naranjo por su simbolismo religioso. En muchos casos, la iconografía es común a la pintura española y a la del norte de Europa.

Se ha señalado en varias ocasiones que este simbolismo religioso también estuvo presente en las naturalezas muertas y en la pintura de flores de la época. Segal ha destacado el empleo del azahar en algunos bodegones holandeses del siglo XVII por sus connotaciones nupciales o como símbolo de pureza en relación a la Virgen María. Así ha interpretado, por ejemplo, las flores de naranjo que aparcan entre las especies representadas en la orla floral que enmarca a Santa Catalina de Siena de Daniel Seghers³¹¹. En el mismo sentido, Julián Gállego interpretó uno de los bodegones más famosos de Zurbarán [Z. 1]*, actualmente en fundación Norton Simon de los Angeles, como un homenaje a la Virgen María en el que las naranjas y el azahar aludirían a su virginidad, los limones (que identificó como cidras) a la fecundidad, la rosa al amor divino y el agua del vaso a su pureza³¹². Por ser el único cuadro de este género firmado y fechado por el artista, esta obra ha sido extensamente estudiada, puesto que ocupa una posición central para el estudio de Zurbarán como pintor de bodegones y floreros. Un breve análisis de las distintas lecturas que este bodegón ha recibido parece una buena forma de exponer las posturas enfrentadas de los historiadores del arte frente al posible valor simbólico de los bodegones españoles.

Casi todos los autores están, más o menos, de acuerdo en señalar el carácter religioso de la obra, que consideran directamente relacionado con las metáforas cotidianas de los escritores ascéticos. El problema viene cuando se interpretan como objetos simbólicos los elementos que lo componen. Longhi y Mayer fueron los primeros en escribir sobre sus cualidades "espirituales", afirmando que: "La composición de Zurbarán concede a esta naturaleza muerta un valor fuertemente simbólico y también religioso ... Los objetos no casualmente situados sobre la mesa de una taberna, pero depositados, devotamente como las flores en un altar, se extienden juntos como letanías a la Virgen"³¹³. El razonamiento empleado por los partidarios de esta opinión, encabezados por Bergström³¹⁴, es que los elementos del bodegón tiene un claro significado simbólico porque tradicionalmente se habían incluido en los cuadros religiosos con una intención concreta. En este caso, el motivo de la taza y la rosa sobre un plato de estaño se encuentra en dos pinturas religiosas de Zurbarán de fecha temprana, *La familia de la Virgen* [Z. 14] y *La curación milagrosa del Beato Reginaldo de Orleans* [Z. 62], en las que aluden a la pureza de la Virgen.

³¹¹ SEGAL (1990), pp. 202-203.

³¹² GÁLLEGO (1962), pp. 121-122; (1991), p. 201.

³¹³ LONGHI y MAYER (1630), nº 65. Esta idea ha sido recientemente reiterada por Delenda que lo propone como una alegoría del Rosario. CATÁLOGO (1988), p. 91.

³¹⁴ BERGSTRÖM (1970), pp. 39-40. Este historiador ha sido uno de los pocos en identificar correctamente las especies botánicas representadas en los bodegones. En su opinión, los cítricos representados en esta obra de Zurbarán son naranjas y limones.

Este historiador que, frente a la postura de la historiografía tradicional, no admite una concepción especial para el bodegón español distinta de lo italiano, flamenco, holandés o francés contemporáneo, ha estudiado cómo los símbolos tradicionales de la pintura religiosa europea se independizaron y pasaron a ser los protagonistas en la pintura de naturalezas muertas conservando sus mismas connotaciones simbólicas.

Frente a esta interpretación se encuentra la representada por Pérez Sánchez que, basándose fundamentalmente en el tratado de Pacheco, mantiene que en la actualidad, se ha magnificado excesivamente este género de pintura que en la época "se consideraba ocupación menor y casi poco digna". Ha rechazado lo que considera "complejas significaciones simbólicas" porque, en su opinión, los textos contemporáneos no dicen nada acerca de este posible valor trascendente o simbólico³¹⁵.

El reciente estudio de Jordan y Cherry ha vuelto a considerar esta cuestión. Opinan que, el hecho de que Pacheco no reconozca en sus escritos ninguna significación trascendental a la pintura de bodegones, quizá se deba a que su sentido trascendental resulta evidente. Estos historiadores vuelven a retomar la interpretación de Gállego y muy cautamente añaden que: "Tal vez esta hermosa explicación estaba destinada a aquellos con ojos para ver, y resultaba fácilmente comprensible para el público sevillano, cuya devoción por la Virgen era proverbial"³¹⁶.

³¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ (1992), pp. 55-56.

³¹⁶ JORDAN y CHERRY (1995), pp. 20 y 102-103.

25. Ciprés

Laguna (1555), I, 82

CVPRESSVS.



25. Ciprés (*Cupressus sempervirens* L.) [37]

El ciprés fue el árbol consagrado a Hades en Grecia y a Plutón en Roma y referido desde entonces a los emplazamientos sepulcrales como símbolo de la tristeza y de la muerte. Se plantaba sobre las tumbas, se colocaba en todas las piras funerarias y se situaba a la puerta de las casas de los patricios en señal de luto³¹⁷.

Esta connotación funeraria se reflejó en varios relatos mitológicos cuyos protagonistas llevan el nombre de este árbol. Uno de ellos contaba que Cipárisos, los cipreses, hijas del rey Eteocles de Orcómeno, se cayeron en una fuente mientras bailaban en una fiesta celebrada en honor a Démeter y Core y se ahogaron. Gea, la diosa de la Tierra, se apiadó de ellas y las transformó en cipreses esbeltos y hermosos como habían sido las muchachas³¹⁸. De modo similar, la leyenda de Cipárisa, cuyo nombre no es otro que el del ciprés puesto en femenino, contaba que esta princesa había muerto muy joven y sobre su tumba se había erigido un ciprés, cuya esencia era entonces desconocida. Por esta razón el árbol se consagró a los difuntos y tomó su nombre. No obstante, fue la historia de Ciparis el relato mitológico más conocido y el de mayor transcendencia posterior. Según la narración de Ovidio, Ciparis era un joven de extremada belleza amado por Apolo que tenía como compañero favorito un ciervo sagrado domesticado. Un día, mientras el animal dormía, el joven lo mató accidentalmente y, absolutamente desolado, rogó a los dioses que se llanto fuera eterno, por lo que fue transformado en un ciprés. Apolo decretó que, desde ese momento, el árbol sería un signo de dolor, creciendo siempre "donde otros lloran"³¹⁹.

La connotación fúnebre del ciprés también pudo derivar de una serie de características atribuidas por los autores antiguos a este árbol. Como se pensaba que su madera era incorruptible y que no podía ser atacada por la carcoma, los griegos la utilizaron, entre otras cosas, para hacer arcas caseras y ataúdes³²⁰.

³¹⁷ Según la descripción HOMERO en la *Odisea*, XI, 572-575, a la izquierda del palacio de Hades y Perséfone, en el Tártaro, un ciprés blanco daba su sombra al estanque de Lete. Tanto Dioscórides como Plinio cuentan que el ciprés estaba consagrado a Plutón y que se ponía delante de las casas para indicar que en ellas había algún difunto. DIOSCÓRIDES-LAGUNA (1555), I, 82; PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XV, 33.

³¹⁸ *Geoponicas* XI, 4. Citado por GRIMAL (1991) p. 106, que también recoge la leyenda de Cipárisa narrada en los Comentarios de Probo a Virgilio *Geórgicas* II, 84.

³¹⁹ OVIDIO *Metamorfosis* X, 206-240. La traducción de Sánchez de Viana (1589) X, 263-265, dice: "El claro dios gimió de desconsuelo,/ diciendo: "Tú serás de mi llorado,/ acompañando a otros en su duelo". El relato de Ovidio fue el más citado por los autores del siglo XVII. Sin embargo, otras versiones de la leyenda explicaron este pasaje haciendo a Ciparis amante del dios Céfiro o de Silvano, el dios romano de los bosques. De este modo se interpretan los versos de Virgilio; "Y tú, Silvano, llevas cipreses desarraigados". *Geórgicas* I, 20.

³²⁰ La mayor parte de los sepulcros egipcios también eran de madera de ciprés, así como las estatuas de los dioses entre los griegos y los romanos. Estos últimos también emplearon su madera en la construcción de sus embarcaciones creyendo que se hacía más dura que ninguna en el agua y más

Por estar consagrado a los Manes o espíritus de los muertos en Roma, el ciprés figuraba siempre en las exequias fúnebres, bien adornando el ara o bien al lado de la pira, con objeto de disminuir con su aroma el olor de los cadáveres³²¹. Su presencia en estas celebraciones también se relacionó con la creencia de que el ciprés, una vez cortado, no vuelve a crecer de sus raíces, como sucede que, perdiendo la vida, no se recobra jamás³²².

Desde entonces el ciprés se encuentra en la mayoría de los cementerios, tanto paganos como cristianos, pero su presencia no tiene exactamente la misma justificación.

Los poetas antiguos lo consideraron, ante todo, como expresión del dolor de los supervivientes y la tristeza de la muerte. Así, por ejemplo, Virgilio y Ovidio se refirieron a él en repetidas ocasiones como un árbol sombrío y fúnebre. Del mismo modo Horacio, que cantó en una de sus odas la rapidez de la vida hacia la muerte dijo: "ningún árbol de cuantos cultivas/ te seguirá, señor efímero,/ salvo el odioso ciprés". Esta oda horaciana fue ilustrada en uno de los emblemas del *Theatro Moral* de Vaenius, que lleva por mote *Morte linquenda omnia*³²³.

La identificación del ciprés como árbol de la muerte en el cristianismo se basó tanto en el simbolismo pagano como en sus propiedades naturales. Pero, en este contexto, el árbol de la muerte fue, al mismo tiempo, un símbolo de la inmortalidad y de la esperanza en la Resurrección. La incorruptibilidad de su madera y el verdor constante de sus hojas fueron interpretados como alusiones a la eternidad. Además, su estricta verticalidad, recordaba el tránsito de la tierra al cielo³²⁴.

Estos valores positivos, junto a los antes expuestos, también justificaron su empleo funerario y fueron la base de muchas identificaciones simbólicas establecidas por los teólogos medievales.

ligera. Su olor, fuerte y aromático, protegía al barco de los ataques de los insectos. Las puertas del templo de Éfeso y las de San Pedro de Roma también eran de ciprés. Todo esto fue recogido por TEOFRASTO (1988), V, 4, 2 y PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XV, 33. Según GUBERNATIS (1878-1882), p. 118, parece que Platón deseaba hacer grabar las leyes sobre madera de ciprés porque la creía más duradera que el bronce.

³²¹ VIRGILIO *Eneida* III, 63-64: "Los altares de la muerte están decorados con ramas de negro ciprés".

³²² Para esta interpretación ver TALEGÓN (1871), p. 189, que utiliza como fuente el capítulo quinto de la *Eneida* de Virgilio.

³²³ HORACIO *Odas* II, 14, 22-24. Según SEBASTIÁN LÓPEZ (1983), p. 36, emblema 97.

³²⁴ LEVI D'ANCONA (1977), p. 122. GUBERNATIS (1878-1882), p. 116. GÓMEZ TEJEDOR (1992), p. 62, añade que su silueta, por recordar la forma de dos manos en actitud de rezar, convirtió también al ciprés en un símbolo de la oración. REVILLA (1990), p. 91, explica que, al irse perdiendo estos valores positivos, el simbolismo del ciprés para el hombre contemporáneo ha quedado reducido a su evocación mortuoria y a una apreciación estrictamente triste.

Por la perennidad y verdor de sus hojas y por su impasibilidad ante las inclemencias invernales, San Melito y Santo Tomás de Aquino identificaron al ciprés con los Profetas y los Patriarcas y, por la misma razón, San Ambrosio lo utilizó para simbolizar la Gracia apostólica. Para San Gregorio Magno, simbolizó la elección del camino de Cristo porque, como el cedro, su madera era incorruptible y de larga vida. Según el tratado *Paradisus liber*, este árbol también simbolizó la virtud de la templanza porque, aunque produce frutos, no están destinados a dar deleite³²⁵.

Por todas estas razones no es extraño que el ciprés se convirtiera también en un símbolo de Cristo, de la Iglesia y de la Virgen, según estableció Rabano Mauro tomando como base los Evangelios Apócrifos³²⁶. El simbolismo de mayor trascendencia posterior fue el referido a la Virgen que se justificó, además, por las palabras del *Eclesiástico*: "Crecí como cedro en el Líbano y como ciprés en las montañas de Hermón"³²⁷. De esta forma, se explica la presencia del ciprés en muchas pinturas relativas a la vida de la Virgen y, especialmente, en las representaciones de la Inmaculada Concepción. Es interesante destacar que tanto en las Inmaculadas de Sánchez Cotán como en las de Zurbarán, el ciprés es uno de los símbolos marianos más repetidos.

Por otra parte, y por ser el ciprés un símbolo de muerte y Resurrección, fue considerado uno de los árboles con cuya madera se hizo la Cruz de Cristo. Aunque los intérpretes, comentadores de la Biblia y Padres de la Iglesia no están totalmente de acuerdo en esta cuestión, pues algunos piensan que sólo fue de cedro, la mayoría considera que la Cruz se formó con las maderas de cuatro árboles: el ciprés, el cedro, la palmera y el olivo, y que cada una ocupó un lugar determinado en relación con su simbolismo. Así, el pie de la Cruz fue de ciprés pues, como símbolo del dolor y la muerte, demostraba que Cristo padeció y murió como hombre. Los brazos se hicieron de palmera puesto que, con su sacrificio, Cristo destruyó el pecado y nos dio la victoriosa Gracia. La parte superior fue de cedro porque la altura del Salvador, representada en este árbol, descendió humilde prestándose al sacrificio. Por último, la tablilla colocada en el remate fue de olivo porque los triunfos gloriosos de Cristo son el fruto de la paz que predicó a las naciones haciéndolas hermanas³²⁸.

³²⁵ Todas estas fuentes medievales y sus interpretaciones han sido cuidadosamente recogidas y comentadas por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 120-123, que también ha puesto en relación estos simbolismos con la pintura religiosa italiana del Renacimiento.

³²⁶ Rabano Mauro, *De Universo*. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 122. Esta autora recoge otros ejemplos de la literatura religiosa medieval donde se compara a la Virgen con el ciprés.

³²⁷ *Eclesiástico* 24, 13.

³²⁸ TALEGÓN (1871), pp. 183-184. Probablemente sigue la interpretación de esta alegoría moral que dieron Hugo de San Víctor y, sobre todo, Berchorius en su *Repertorio Morale*, (1499) II, p. 101 v, tal como recoge LEVI D'ANCONA (1977), p. 84, cuando trata del cedro.

Durante los siglos XVI y XVII se tuvieron presentes muchas de estas connotaciones simbólicas y la emblemática utilizó las propiedades atribuidas tradicionalmente al ciprés para insistir en estas interpretaciones o crear conceptos nuevos. El comentario que Covarrubias dedicó al ciprés en su *Tesoro de la Lengua*, una de las obras más conocidas de la época, demuestra que en la España del XVII se conocían y manejaban muchas de las fuentes de la Antigüedad clásica relativas al ciprés, las interpretaciones cristianas y también las creadas, a partir de ellas, por los compiladores de símbolos y emblemistas³²⁹.

En general, el ciprés siguió viéndose como un árbol funesto y un símbolo de la muerte, principalmente porque se seguía creyendo que esta árbol cortado nunca volvía a crecer. Esta imagen debió estar muy difundida en la época pues no sólo fue utilizada por simbolistas como Valeriano, Ripa o Picinelli y emblemistas de toda Europa, desde Camerarius hasta Hernándo de Soto, sino que aparece incluso en los tratados de agricultura. Un buen ejemplo es la obra de Alonso de Herrera quien, al tratar de sus propiedades dice: "... cortado o desmochado, el ciprés nunca torna a brotar, y por eso los gentiles los apropiaban a los muertos"³³⁰.

Al mismo tiempo, se incorporó la visión del simbolismo cristiano y el ciprés siguió viéndose como el árbol de la Resurrección y como una alusión a la eternidad. Sus connotaciones religiosas también se fueron enriqueciendo como muestra, por ejemplo, la imagen simbólica propuesta por el abad italiano Carlo Labia que asoció el ciprés a San Antonio, al comparar la altura del árbol con la actitud del justo, que se levanta hacia la suma perfección³³¹. Es posible que esta asociación con el Santo o con el hombre religioso justifiquen la presencia del ciprés en las representaciones de San Antonio, de Zurbarán [Z. 36] y [Z. 37]* pues, Covarrubias recogió que el ciprés era también en la época "un símbolo del hombre espiritual y contemplativo que va enderezando todas sus acciones al cielo".

La literatura española de la época también tuvo presentes las connotaciones religiosas del ciprés, como muestra el poema de Calderón: "El cedro, que es árbol fuerte,/ es como el Padre divino,/ que engendra perpetuamente;/ La palma que dice amor,/ pues sin el amor no crece,/ ni da fruto semejante/ es el Espíritu ardiente/ que enciende el amor en los pechos;/ El ciprés, que dice muerte,/ como el Hijo es, pues él sólo/ de las tres personas muere".

³²⁹ COVARRUBIAS (1611), pp. 422-423.

³³⁰ ALONSO DE HERRERA (1513), III, 21. Como símbolo de la muerte aparece en las obras de VALERIANO (1556), p. 379 v; RIPA (1593), vol. I, p. 217, que lo sitúa en su alegoría de la desesperación; PICINELLI (1653), IX, 13; CAMERARIUS (1590) I, emblema XXIII, p. 46; SOTO (1599) p. 20.

³³¹ Carlo Labia, *Horto Simbolico*, p. 12. Citado por GARCÍA MAHIQUES (1991), p. 183, que ha recogido las distintas interpretaciones del ciprés en la emblemática, pp. 168-185.

La belleza sin utilidad ni fruto fue una de las características del ciprés más utilizadas por la emblemática en estos siglos. A ella hace referencia uno de los tres epigramas que Alciato dedicó al árbol: "Tiene la copa compuesta y hermosa,/ mas su fruta jamás codiciosa". Esta cualidad, que durante la Edad Media se había referido a la virtud de la templanza, se aprovechó entonces para hacer referencia al hombre de ciencia que dedica sus esfuerzos a asuntos de poca importancia, sin producir provecho³³².

Por último, puede citarse uno de los emblemas de Covarrubias con el fin de ejemplificar uno de los muchos significados nuevos que se le dieron al ciprés en la cultura simbólica del XVII. Con el mote *Spem vultu simulat*, tomado de Virgilio, proponía este árbol como imagen del "hombre lastimado en su corazón, que se esfuerza en encubrir su dolor procurando mostrar alegría en el rostro, la cual alegría es triste, como en el ciprés el verdor es triste y funesto"³³³.

³³² ALCIATO (1549), p. 186. SEBASTIÁN LÓPEZ (1985), pp. 242-243, emblema 198, en el que se comentan el resto de epigramas. COVARRUBIAS (1611), p. 422, lo refirió también a las palabras elegantes "que tan sólo deleitan, sin hacer fruto en los oyentes", y a los "hermosos, dispuestos y gentiles hombres, que no tienen más que aquella apariencia ... y en el resto son necios e insípidos".

³³³ COVARRUBIAS (1610), p. 167. Según SEBASTIÁN LÓPEZ (1985), p. 243, este emblema parece responder a la visión cristiana de una fuente antigua.

26. Clavel

Laguna (1555), IV, 1

BETONICA CORONARIA.



26. Clavel (*Dianthus caryophyllus* L.) [43]

El clavel es una de las flores que con más frecuencia aparece en la pintura religiosa desde el siglo XV, usualmente en relación con Jesucristo. Esta asociación se expresó, entre otras cosas, por los nombres que la flor adquirió en los distintos idiomas europeos. Su nombre latino *Dianthus*, el más común de la época, deriva del grigo y significa "flor de Dios". Según explicó Covarrubias, se le dio también el nombre *decaryophyllum*, clavo, "por ser olorosa su flor como los clavos de especias"³³⁴. También fue su forma lo que determinó que la flor tomara el nombre de "clavo" en alemán, *nelke*, y en francés, *giroflée* y que se convirtiera en un símbolo de la Pasión de Cristo. Su nombre inglés, *carnation*, que en principio alude al color rosado de sus pétalos, ha sido interpretado como una referencia a la Encarnación de Cristo y, por tanto, a la esperanza en la salvación³³⁵.

Las propiedades medicinales atribuidas al clavel fueron igualmente interpretadas en clave simbólica y relacionadas con Cristo. El nombre francés más corriente para esta flor es *oeillet de Die*, ojo de Dios, o simplemente *oeillet*, porque durante mucho tiempo se utilizó como remedio para las enfermedades oculares. La teoría de las signaturas advirtió cuáles eran sus virtudes. El clavel silvestre fue comparado a los ojos porque, en su centro, suelen aparecer ciertas manchas coloreadas que recuerdan al iris, por lo que el agua destilada de estas flores, transparente y de suavísimo olor, se recomendaba para lavar los ojos cansados, dañados o con defectos de visión.

El clavel también se consideró un antídoto de cualquier género de veneno y mordedura de animales venenosos. En los comentarios que Laguna dedica a esta planta se dice que "es tan odiosa y contraria a las fieras emponzoñadas, que cerca della cualquier serpiente, sacudiéndose y haciéndose mil pedazos, ella misma se mata". La emblemática se sirvió de esta propiedad para proponer el clavel como símbolo de la Pasión de Cristo, "que cura las heridas interiores de nuestro pecho y previene la carga de todos nuestros males"³³⁶. Más adelante, Laguna añade: "el agua destilada de sus olorísimas flores, ansí bebida, como dada a oler, rehace los espíritus resolutos, y es cordial en extremo. Hácese de las mismas conservas, para corroborar la virtud vital"³³⁷.

³³⁴ COVARRUBIAS (1611), p. 325. En el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 375, también se explica que el nombre *caryophyllum* se dio primitivamente al clavo de especia y después se aplicó al clavel silvestre por su semejanza.

³³⁵ SEGAL (1990), p. 36.

³³⁶ PICINELLI (1653), XI, 6, n° 39.

³³⁷ LAGUNA (1555), IV, 1. De manera semejante JARAVA (1557), p. 200, afirmó que el clavel "guarda las almas y el cuerpo de los hombres" y añade: "Loanla en gran manera para caminos de noche y lugares peligrosos, y contra sueños difíciles y graves".

A esta virtud hace referencia uno de los emblemas recogidos por Picinelli que muestra un vaso lleno de claveles con el lema "*Capitis, cordisque levamen*". Nuevamente, las propiedades del clavel se ponen en relación con la Pasión de Cristo "que cura todas las miserias y dolores del corazón y de la cabeza del hombre"³³⁸. La difundida utilización del clavel como símbolo de la Pasión de Cristo explicaría su presencia, junto a las azucenas, las rosas y las flores de lino, en *El Niño de la espina*, de Zurbarán [Z. 6]*.

No obstante, el simbolismo religioso del clavel tuvo connotaciones más amplias. Como sucedió con otras muchas flores, también se vinculó a los atributos y leyendas de la Virgen. Una de ellas cuenta que los claveles crecieron de las lágrimas que María derramó al ver a su hijo crucificado³³⁹. Según Levi D'Ancona, la frecuente presencia del clavel en escenas relativas a la vida de la Virgen en la pintura italiana del Renacimiento, se debe a su difundida utilización como símbolo del amor divino³⁴⁰. Con este mismo sentido ha sido interpretada su presencia en la pintura del norte de Europa, como sucede, por ejemplo, con la *Sagrada Familia* del Maestro de Frankfurt, en el que la Virgen y el Niño sostienen sendos claveles en las manos³⁴¹.

Es, por tanto, muy posible que su utilización como símbolo mariano o su alusión al amor divino fueran conocidas por Murillo quien representó el clavel entre las flores de su *Anunciación* [M. 9] y por Zurbarán cuando, entre otras obras, lo sitúa en una taza junto a una azucena y una rosa en su *Virgen Niña dormida* [Z. 12].

En otras ocasiones, el clavel reemplazó a la rosa como símbolo del amor humano o del matrimonio y, con este sentido, se representó en las pinturas de bodas y desposorios. Parece que el origen de este simbolismo se encuentra en una extendida costumbre de los Países Bajos según la cual, la novia llevaba el día de su boda un clavel que le debía entregar su futuro marido. Por esta razón, muchos retratos flamencos, sobre todo de los siglos XV y XVI, en los que el modelo sostiene un clavel en la mano, han sido interpretados como cuadros que conmemoran un desposorio o como promesas de matrimonio³⁴².

La literatura española de la época también utilizó el clavel como metáfora de los encantos de la amada o como símbolo del amor, en la poesía de tema amoroso.

³³⁸ PICINELLI (1653), XI, 6, n° 38.

³³⁹ Esta leyenda ha sido recogida por SCHNITZER (1990), p. 58. Según HAIG (1913), p. 83, en los poemas devotos alemanes del siglo XIII, el clavel ya era utilizado como símbolo de la Virgen.

³⁴⁰ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 79-84.

³⁴¹ PITA ANDRADE y BOROBIA GUERRERO (1992), p. 234. La obra se encuentra en el Museo Thyssen, n° 249.

³⁴² HALL (1987), p. 87. PÉREZ-RIOJA (1988), p. 132.

En este sentido, puede citarse el poema que Francisco de Rioja dedicó a esta flor: "A ti, clavel ardiente,/ envidia de la llama y de la Aurora,/ miró al nacer más blandamente Flora:/ color te dio excelente,/ y del año las horas más suaves./... Amor, Amor sin duda, dulcemente/ te bañó de su llama refulgente/ y te dio el puro aliento soberano:/ que eres, flor encendida/ pública admiración de la belleza,/ lustre y ornato a pura y blanca mano,/ y ornato y lustre y vida/ al más hermoso pelo,/ que corona nevada y tersa frente,/ sola merced de Amor, no de suprema/ otra diedad alguna./ ¡Oh flor de alta fortuna!"³⁴³.

Sin embargo, tanto la literatura como la emblemática del siglo XVII insistieron más frecuentemente en las connotaciones religiosas del clavel, dándole nuevos significados. Así, por ejemplo, su dulce aroma fue utilizado como imagen del alma santa, "que en cualquiera de sus acciones difunde el suavísimo olor de la caridad, de la misericordia y de la mortificación". La variedad de los colores de sus flores simbolizaron al hombre caritativo que se adapta a las necesidades de los que le rodean, mientras que la resistencia del clavel al frío del invierno, se refirió al hombre que soporta las calamidades y adversidades del mundo³⁴⁴.

Segal ha destacado la pervivencia de las connotaciones religiosas del clavel en muchos de los floreros del siglo XVII³⁴⁵. Es posible que los pintores españoles, que representaron minuciosamente gran variedad de flores, participaran de la misma actitud admirativa de los místicos y poetas, que vieron en ellas la perfección de las obras de Dios. Esta actitud se reflaja, por ejemplo, en Pedro Espinosa, lector de Fray Luis de Granada, cuando le pregunta a Dios en uno de sus poemas: "¿Quién te enseñó, mi Dios, a hacer flores/ y en una hoja de estellas llena/ bordar lazos con cuatro o seis labores?/ ¿Quién te enseñó el perfil de la azucena,/ o quién la rosa, coronada de oro,/ reina de los olores?/ ¿Y el hermoso decoro/ que guardan los claveles,/ reyes de los colores,/ sobre el botón tendido de su belleza?/ ¿De qué son tus pinceles,/ que pintan con tan diestra silueta/ las venas de los lirios?"³⁴⁶

³⁴³ Francisco de Rioja (1583?-1650), *Al clavel*. En BLECUA (1988), pp. 248-249.

³⁴⁴ PICINELLI (1653), XI, 6. Este autor recoge otros emblemas en los que el clavel se refiere a una Santa concreta o a los dones que Dios concede a los mortales, aunque no siempre se le dieron significados positivos. La variedad de los colores del clavel también se interpretó como imagen del adúlador malicioso "que no tiene color propio", lo que evidencia la ambigüedad de los símbolos.

³⁴⁵ SEGAL (1988), pp. 104 y 129.

³⁴⁶ Pedro Espinosa (1578-1650), *Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios*. En BLECUA (1988), pp. 168-170. OROZCO DÍAZ (1989), pp. 25-28, puso especialmente en relación estos versos y el espíritu religioso que transmiten con la obra de Sánchez Cotán.

27. El clavelón de Indias y la damasquina

Hernández (ca. 1577), IV, 179



27. El clavelón de Indias y la damasquina (*Tagetes erecta* L. [129] y *Tagetes patula* L.) [130]

Todas las especies del género *Tagetes* son americanas y parece que deben este nombre al dios etrusco Tages, hijo de Júpiter³⁴⁷. Como ha señalado Font Quer, varias de estas especies entraron en España "por la puerta grande de la jardinería", principalmente la damasquina o clavel de moro (*Tagetes patula*) y el clavelón o flor de muerto (*Tagetes erecta*)³⁴⁸.

Durante los siglos XVI y XVII estas especies fueron conocidas en España con el nombre general de "claveles de Indias", diferenciándolas casi exclusivamente por su tamaño, y se cultivaron fundamentalmente como plantas ornamentales. Actualmente siguen siendo dos especies muy apreciadas en jardinería por sus flores amarillas, naranjas o coloreadas de un tono pardo, que pueden ser simples o dobles, y que tienen un olor característico³⁴⁹.

Un buen ejemplo de la alta consideración de la que gozaron en la época es el testimonio de Acosta, quien destacó que estas flores americanas "que llaman Claveles de Indias, y parecen de un terciopelo morado, y naranjado finísimo, también son cosa notable"³⁵⁰. Sin embargo, fue Francisco Hernández el primero que se ocupó de describir los diferentes tipos de *tagetes* y sus propiedades, que en la edición romana están ilustradas con ocho grabados³⁵¹. En el capítulo titulado "cempoalxóchtli o flor de veinte hojas", dice: "Encontré siete principales variedades de la planta que da la flor llamada por los mexicanos cempoalxóchtli a causa de la gran multitud de sus hojas, que los españoles llaman clavel de Indias y que los antiguos llamaron, según dicen algunos erradamente, *otona* y *flor de Júpiter*, aunque hay en esta Nueva España otras variedades distintas por la flor, por el nombre y por el tamaño"³⁵². Más adelante añade que: "He visto nacer todos estos géneros sembrados en cualesquiera lugares y en cualquier tiempo; han

³⁴⁷ BIANCHINI (1975), p. 248. Según GRIMAL (1991), p. 489, Tages estaba dotado de una gran sabiduría y poseía extraordinarias dotes de adivinación. Sus palabras se conservaron escritas y formaron la base de los libros sagrados etruscos consagrados a la adivinación.

³⁴⁸ FONT QUER (1980), p. 799.

³⁴⁹ MÖLZER (1989), pp. 258-259. El tamaño sigue siendo la principal característica diferenciadora de estas especies puesto que, mientras la *Tagetes erecta* L. llega a alcanzar los 80 centímetros, la *Tagetes patula* L. sólo alcanza de 15 a 40 centímetros de altura.

³⁵⁰ ACOSTA (1590), IV, 27.

³⁵¹ HERNÁNDEZ (ca. 1577), IV, 179. Para un análisis más profundo de este capítulo ver el estudio de LÓPEZ PIÑERO (1992), p. 220.

³⁵² Entre los autores que identificaron esta planta americana con la *otona* se encontraba Andrés Laguna, para quien la especie "que produce unas hojas bellísimas y de color anaranjado, llamadas Claveles de la India, la cual no nace sino en los huertos, yo la tengo por la legítima othona..." LAGUNA (1555), III, 122. En el capítulo 173 del libro II ya había señalado que "quieren algunos de los modernos que la othona sea aquella planta vulgar, cuya flor se dice Clavel de la India"

prosperado en España, sobre todo en lugares calientes, y también en las naciones extranjeras han dado sus alegres flores".

La temprana difusión de estas especies americanas y su aprecio como planta ornamental explica su presencia en las composiciones florales de toda Europa desde la primera mitad del siglo XVII. El *Bodegón con frutero y racimos de uvas* de Juan van der Hamen y León, perteneciente a la colección madrileña de Juan Abelló y fechado en 1622, es una de las primeras naturalezas muertas europeas en las que se representa la *Tagetes patula* o damasquina. Gracias al estudio de Segal sabemos que esta especie también se representó en los floreros holandeses contemporáneos a los de Hiepes o Arellano³⁵³. Este autor también ha destacado la lectura simbólica que en este momento tuvieron las *Tagetes* ya que, como sucedió con otras plantas americanas, asumieron la tradición simbólica de especies del Viejo Mundo. Parece que, en general, adoptaron las ricas connotaciones religiosas del clavel y que, por esta razón, se utilizaron en algunos floreros como símbolos específicos de Cristo³⁵⁴. En este caso parece que, debido a la semejanza de sus grandes flores anaranjadas, el clavelón o flor de muerto compartió muchas de las significaciones de la caléndula, llegando incluso a sustituirla. Como ya se ha señalado, por girar en torno al sol, que metafóricamente representa a Dios, la caléndula se utilizó principalmente como símbolo de los que siguen atentos las enseñanzas de Cristo. Las características de las flores del girasol y del clavelón hicieron que las especies americanas ilustraran de manera mucho más clara este mismo concepto. Todas estas connotaciones, junto a su temprana presencia en los jardines españoles, podrían explicar su representación en las obras religiosas de Zurbarán y de Murillo.

³⁵³ SEGAL (1990), pp. 197-198. Esta especie aparece, por ejemplo, en los floreros de Gillis van Caninxloo el joven o Anthony Claesz.

³⁵⁴ SEGAL (1990), p. 176. Esta semejanza ya había sido recogida por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), I, pp. 375-376, en el que dice que "esta flor de color anaranjado o amarillo es en todo parecida al clavel". El mismo nombre que se le dio en la época a estas especies es una buena prueba de esta identificación.

28. Col

Laguna (1555), II, 111

BRASSICA CRISPA.



BRASSICA CAPITATA.



28. Col o berza (*Brassica oleracea* L.) [15]

Las berzas fueron muy utilizadas desde la Antigüedad como alimento pero, sobre todo, fueron muy estimadas por sus virtudes medicinales. Parece que llegó incluso a ser una planta sagrada para los jonios que, según Laguna "daban tanto crédito y autoridad a la verça, que juraban por vida della, como si fuera algún Dios, o profeta, verdaderamente dignos, que no comieran jamás sino verças"³⁵⁵.

Entre los romanos, su consumo fue también muy abundante y numerosos escritores de la época elogiaron sus virtudes. Catón, por ejemplo, ensalzó sus propiedades, situándola por encima de todas las demás hortalizas y declaró que, si los romanos habían podido pasar sin médicos durante más de seis siglos, el mérito debía atribuirse al uso de las berzas. Plinio, además de recoger todas las virtudes que se le atribuían, se encargó de comentar éste y otros testimonios, como el de Pitágoras, Hipócrates, Apolodoro o Epicarpo³⁵⁶.

De todas las propiedades atribuidas a la col hay una particularmente célebre por su trascendencia posterior. Se pensaba que existía tal enemistad entre la vid y la col que, si se plantaban cerca, ésta debilitaba a la parra de tal manera que le impedía crecer. Esta enemistad fue atestiguada durante toda la Antigüedad, al igual que la antipatía entre la berza y el vino y la práctica de comer coles antes de beber para evitar la embriaguez o como remedio para quitarla³⁵⁷. Esta creencia estaba muy extendida y parece que inspiró una leyenda mitológica tardía en la que se explica su origen. Según el relato de Nonno, cuando Dioniso quiso atravesar Tracia, el rey de los edonios llamado Licurgo, le cerró el paso y capturó a las bacantes y sátiros que acompañaban al dios. El propio Dioniso fue a refugiarse en el mar, junto a Tetis, la hija de Nereo. Pero las bacantes fueron libradas milagrosamente y Licurgo enloqueció. Creyendo que su hijo Driante era un pie de vid, lo mató de un hachazo. Una vez consumado el crimen, recobró la razón. Pero la esterilidad se extendió por sus tierras, y un oráculo indicó que la única manera de devolverles la fecundidad era sacrificar a Licurgo. Por ello se decidió

³⁵⁵ LAGUNA (1555), II, 111. Según GUBERNATIS (1878-1882), pp. 93-94, en una representación funeraria sobre la tapa de una urna del Capitolio en la que está figurado el curso de la vida humana, se ve un niño que lleva en la mano una col. Relaciona este hecho con varios cuentos populares europeos en los que pequeños héroes nacen en forma de coles.

³⁵⁶ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XX, 9. No todos los autores opinaron, como Plinio, que el cultivo de las coles "era una forma de proveer la mesa de exquisiteces". En una de sus sátiras, Juvenal cuenta que un amo rico se sentaba a la mesa para saborear un plato de pescado con guarnición, mientras que a su desdichado esclavo le servían una "nauseabunda porción de col". Citado por SEYMOUR (1987), p. 22.

³⁵⁷ Aparece ya citada por TEOFRASTO (1988), IV, 16, 6, para quien Andócides, que según la opinión más generalizada fue el médico de Alejandro Magno, fue el primero en demostrar las propiedades de la col para evitar la embriaguez.

que sería atado y rodeado por una vid hasta ahogarlo. Al conocer su destino, Licurgo lloró amargamente y de sus lágrimas nació la col³⁵⁸.

La creencia de que la berza era un antídoto contra la embriaguez, se mantuvo durante toda la Edad Media y estuvo igualmente presente en la España del siglo XVII³⁵⁹. No obstante, durante el Renacimiento y el Barroco, esta antigua leyenda fue reinterpretada, adquiriendo nuevas connotaciones, principalmente en la emblemática. Valeriano empleó la imagen de la col entre dos sarmientos de vid para expresar la alegría interrumpida por la inoportunidad³⁶⁰. Ripa describió su alegoría de la alegría y júbilo, como "una joven apoyada en un olmo rodeada de vides, que pisa levemente una col grande y gruesa", explicando más adelante que "el olmo rodeado de vides representa el corazón henchido de alegría, aumentada [...] en gran parte por el vino. Se indica además la unión del hombre con su forma y pasiones, que quedan simbolizadas por la col". Según la interpretación de García Mahiques, esta imagen estuvo sin duda inspirada en alguna alegorización anterior, quizá medieval, y Ripa no llega a explicarla bien. Por su parte, en la interpretación que Levi D'Ancona hace de esta misma alegoría, maniene que la col era un símbolo de las pasiones humanas porque atraía para sí lo fértil de la tierra y mataba de hambre a las plantas cercanas³⁶¹. Quizá por esta alusión a la pasión, se dice en la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio, de Sánchez de Viana que Venus y Adonis comían coles en sus encuentros amorosos³⁶².

Sin embargo, en la emblemática prevaleció otra significación atribuida a la col: su relación con la pobreza. Así, por ejemplo, en un emblema de Vaenius que lleva por mote *Paupertatis incommoda*, se distingue entre la pobreza como virtud moral y la que "padecen los flojos, tímidos, desalentados, vagabundos y mendigos". Esta idea se representa en el emblema por un joven que se desvía del camino del templo de la virtud y es castigado por la pobreza, en forma de mujer andrajosa que sostiene en su regazo una col³⁶³.

³⁵⁸ Nonno de Panópolis, *Dionisiacas*. XXI, 1-50. GRIMAL (1991), pp. 323-324 y GRAVES (1989), vol. I, p. 127, dan distintas versiones de este mito.

³⁵⁹ San Isidoro de Sevilla, *Etymologiarum*. XX, 10; ALONSO DE HERRERA (1513), IV, 15; LAGUNA (1555), II, 111; COVARRUBIAS (1611) p. 334; RAMÍREZ (1629), p. 88. La mayoría de estos autores hacen referencia a las fuentes de la Antigüedad antes citadas.

³⁶⁰ VALERIANO (1556), I, LVIII, p. 766.

³⁶¹ RIPA (1593), vol. I, p. 76. GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 188-189. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 78-79.

³⁶² OVIDIO (1589) X, 1071-1076: "Sobre la yerva verde, y quien más quiere/ se sienta, y en su seno recostada,/ hablando con su Adonis, por quien muere./ A veces es la plática cortada/ con besos, que entre col y col ingiere,/ y más de una razón enamorada".

³⁶³ SEBASTIÁN LÓPEZ (1983), p. 24. GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 189-194, explica otros ejemplos de este emblemista en los que la col aparece también en contextos de pobreza.

Esta consideración de la col como alimento humilde y usual también se refleja en la literatura y los refranes españoles³⁶⁴. Precisamente Quevedo dedicó un sarcástico poema a las bodas de "Don Repollo y Doña Berza,/ de una sangre y de una casta,/ si no caballeros pardos/ verdes fidalgos de España"³⁶⁵. Uno de los refranes más utilizados en la época decía "A ellos padre, vos a las berças y yo a la carne", que, según Covarrubias, se refería "a los que toman para sí lo bueno, y dejan para otros lo no tal, o que no es de tan buena calidad, teniendo obligación de darles la mejor parte". Este mismo autor, también recoge la tradición de considerar a la col como enemiga de la vid y por ello explica que "la suelen poner por ramo en la taberna [...] y así está pregonando templanza a los que entran a beber"³⁶⁶.

Teniendo en cuenta todas estas connotaciones y la presencia frecuente de las berzas en los bodegones de Sánchez Cotán, parece muy oportuna la denominación de "Bodegones de Cuaresma" que han merecido, a veces, estas creaciones.

³⁶⁴ Según SANTAMARÍA ARNAIZ (1994), p. 312, las coles o berzas eran uno de los alimentos más baratos de la época, y su precio apenas varió en España durante los siglos XVI y XVII.

³⁶⁵ En BLECUA (1989), pp. 238-241.

³⁶⁶ COVARRUBIAS (1611), p. 209.

29. Dondiego de noche

Hernández (*ca.* 1577), XVIII, 27



29. Dondiego de noche (*Mirabilis jalapa* L.) [73]

El dondiego de noche es una especie originaria de México que tomó su nombre botánico del adjetivo latino *mirabilis*, asombroso, ya que una sola planta puede producir flores de diferentes colores. Actualmente se llama dondiego, donjuan o bella de noche porque sus flores se abren al oscurecer y permanecen abiertas toda la noche hasta la salida del sol. Ambas características explican el nombre de *admirabilis* o "maravilla" que se le dio a la planta durante los siglos XVI y XVII, así como su temprano aprecio como planta ornamental³⁶⁷.

Hernández, que se refirió a ella con el nombre de *Tlaquilin*, destacó precisamente sus "flores largas de variados colores" e informó que "nace en diversos lugares de México y suele cultivarse en los huertos como adorno y por sus flores"³⁶⁸.

Como sucedió con la capuchina, el nardo, el girasol o los claveles de Indias, el dondiego de noche fue otra de las especies americanas habituales en los jardines españoles que incluyeron en sus composiciones los pintores de la época³⁶⁹. Su presencia en los jarrones de Hiepes [H. 15]* o en sus vistas de jardines [H. 20], podría responder únicamente a su aprecio como planta ornamental. Sin embargo, las peculiares características de sus flores, que fueron interpretadas por los emblemistas barrocos, dotaron a esta planta de una clara significación simbólica, lo que plantea la posibilidad de que su representación fuera más allá de la pura intención decorativa.

Por ser una flor nocturna, que no se abre hasta la puesta del sol y vuelve a cerrarse al amanecer, el dondiego de noche fue comparado con el hombre modesto y humilde "que nunca muestra el esplendor de su ingenio a los ojos de los demás, ni lo manifiesta ambiciosamente en el teatro del mundo"³⁷⁰. Parece además que esta característica identificó la especie americana con el "selinotropo" del que hablan Piero Valeriano y Cesare Ripa, es decir, con la planta que sigue el curso de la luna. Para ambos autores, el selinotropo tenía el mismo significado que el heliotropo pues ambos simbolizaban la unión, la concordia y la correspondencia que tienen las cosas terrestres, inferiores, con las celestes, según la tradición platónica³⁷¹.

³⁶⁷ MÖLZER (1978), p. 286. FONT QUER (1978), p. 432.

³⁶⁸ HERNÁNDEZ (ca. 1577), XVIII, 27. La especie que describe este autor en el capítulo 48 del libro II con el nombre de "segundo *atzóyatl*" también ha sido identificada como una especie del género *Mirabilis*.

³⁶⁹ RÍOS (1592), fol. 251.

³⁷⁰ PICINELLI (1653), XI, 15, n° 165.

³⁷¹ VALERIANO (1556), p. 423 v. RIPA (1593), vol. II, p. 234.

Esta lectura religiosa podría adecuarse al florero de Hiepes perteneciente a la colección Masaveu [H. 15]*, en el que el dondiego de noche se representa junto a especies tan claramente simbólicas como la pasionaria, el agnocasto, el jazmín, los dos amarantos o los tulipanes, entre otras muchas flores.

Picinelli recogió otro emblema dedicado a esta flor, a la que el italiano denominó significativamente "*miraculum hispanicum*", que lleva por mote "La apariencia es inútil". En él se relaciona la propiedad de esta flor que "no manifiesta al exterior su virtud" con la idea tan presente en la época según la cual las glorias de este mundo carecen de valor³⁷². De esta forma, y sin tener que excluir necesariamente sus connotaciones religiosas, el dondiego de noche, como el resto de las especies representadas y, en general, muchos floreros del siglo XVII, podrían tener un significado alegórico relacionado con el tema de la *vanitas* o vanidad del mundo.

³⁷² PICINELLI (1653), XI, 15, nº 166.

30. Escorzonera

Jarava (1557), 520. Representa *Scorzonera humilis* L.,
especie afín a *Scorzonera hispanica* L.

Descripcion de la yerua, dicha por los Españoles
Escorzonera.



30. Escorzonera (*Scorzonera hispanica* L.) [123]

La escorzonera aparece en algunas de las obras más famosas de Sánchez Cotán, como el *Bodegón del cardo* del Museo de Granada [S. 4], o el *Bodegón con aves frutas y hortalizas* que actualmente se conserva en el Museo del Prado [S. 1]*. Sin embargo, a pesar de que estas obras han merecido un extenso número de estudios, todos ellos han pasado por alto la presencia de esta hortaliza, que en la mayoría de los casos ha sido identificada como una zanahoria (*Daucus carota* L.), junto a la que suele representarse.

La escorzonera es también una raíz carnosa pero tiene la piel negra y la carne blanca y, aunque en la actualidad es bastante rara en los mercados, sigue consumiéndose en algunos lugares como hortaliza hervida³⁷³.

En el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, se lee que la voz escorzonera deriva del italiano *scorzonera*, y ésta, a su vez, de *scorza*, corteza, y *nera*, negra, aludiendo al color que recubre su raíz. Pero parece que no es éste el verdadero origen del término. En el tratado que Monardes dedicó en 1565 a "la piedra bezaar y a la yerva escuerçonera", este autor aclara que: "llamaron a la hierba escuerçonera porque cura y remedia la mordedura de los animales llamados escurço en lengua catalana (víbora) y por la similitud que tiene la misma raíz al mismo animal"³⁷⁴.

La escorzonera era en esta época un remedio recién difundido en Europa al que se le concedió gran importancia en la terapéutica contra los envenenamientos. La planta había sido introducida en la materia médica por el catalán Pere Carnicer, médico de cámara real, y su empleo fue difundido en Europa por este tratado de Monardes y por el *Epistolarum medicinalium libri quinque*, de Mattioli, que había sido publicado en Praga por primera vez en 1561³⁷⁵. A esta obras parece referirse Ambrosio de Morales cuando dice: "La escorzonera, hierba conocida de poco tiempo acá en España, es tan buena, que ha merecido libros particulares que hablen de ella"³⁷⁶.

Covarrubias, siguiendo a Mattioli, se encargó de explicar cómo fue descubierta la escorzonera y sus propiedades: "esta nueva planta, se halló primero en España, en Cataluña, por un esclavo berberisco; y como en el tiempo de la siega fuesen

³⁷³ MASEFIELD (1980), p. 173.

³⁷⁴ LÓPEZ PIÑERO (1989) p. 19. Este tratado constituyó la segunda parte del volumen que Monardes publicó en 1565. La primera, estaba dedicada a las "medicinas americanas".

³⁷⁵ Según la información recogida por FONT QUER (1980), pp. 864-866, en la segunda edición de esta obra, de 1564, se reproduce una carta que Joannes Odoricus Melchiorius, médico de la reina de Bohemia, había enviado a Mattioli, junto a una planta desecada, un dibujo de la misma y su descripción, que a su vez, había recibido del médico Pere Carnicer.

³⁷⁶ Ambrosio de Morales, *Descripción de España*, f. 43. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), II, p. 570.

algunos hombre heridos de las bívoras, teniendo éste noticia de la virtud desta yerva que se cría en su tierra, les daba a beber el jugo della y los libraba a todos, sin que ninguno peligrase; y nunca quiso decir la yerva que era, hasta que siendo espiado por sus compañeros, acudieron al lugar a donde se la había visto coger, y por las señas que dejaba de la yerba que cortaba, o arrancaba, quedándosele algunas hojas en el suelo, vinieron en conocimiento de ella, con la cual, haciendo la experiencia, hallaron ser la misma que el moro ocultaba. Y llamáronla escorzonera, del escuerzo o sapo, porque de este animal recibían daño, pisándole en el campo, y también bebiendo las aguas emponzoñadas por él. En divulgándose vinieron a hallarla en muchos y diversas partes, así en España, como fuera de ella"³⁷⁷.

Es posible que, como otras muchas plantas conocidas por sus propiedades como contraveneno, la escorzonera se convirtiera también en una alusión a la salvación y, por lo tanto, en un símbolo religioso. En cualquier caso fue, como el cardo comestible, un elemento bastante repetido en los bodegones españoles pues, además de aparecer en los bodegones de Sáncz Cotán, también figura en varias composiciones con hortalizas de Van der Hamen o de Antonio de Pereda.

³⁷⁷ COVARRUBIAS (1611) p. 539. La creencia en el poder de esta planta como contraveneno perduró en España hasta el siglo XIX pues, según MENDOZA (s. f.), pp. 304-305, aún en este siglo: "algunos temerarios llegan al extremo de comer hojas de escorzonera y hacerse morder luego por serpientes, en la seguridad de que no han de experimentar ningún daño".

31. Espárrago

Laguna (1555), II, 114

ASPARAGVS SYLVESTER.



ASPARAGVS SATIVVS.



31. Espárrago (*Asparagus officinalis* L.) [11]

A juzgar por las pinturas de algunos sepulcros, los espárragos ya se cultivaban en Egipto en el tercer milenio antes de Cristo. Desde aquí pasaron a Grecia y luego al Sur de Italia, donde fueron también utilizados por sus virtudes medicinales. No obstante, durante la Antigüedad, los escritores griegos y latinos emplearon el término espárrago con un sentido más amplio. Como explicó Laguna en sus comentarios a Dioscórides : "este nombre [...] fue siempre muy general a todos los tallos tiernos de cualquier yerva o árbol agradables al gusto, y así llama Galeno a los tallos de las berças, de los rávanos, de las lechugas y espárragos"³⁷⁸.

Al parecer, su cultivo en Europa se abandonó tras la caída del Imperio romano, pero volvió a ser introducido por los árabes en España durante la Alta Edad Media. Los españoles fueron los responsables de su introducción en el norte de Europa donde, durante los siglos XVI y XVII, fueron considerados un artículo de lujo³⁷⁹. Con este sentido figuraron con cierta frecuencia en pinturas flamencas y holandesas del momento. Un buen ejemplo es la obra de Jan Fyt (1611-1661), actualmente en el Museo Thyssen, donde se representan junto a rosas, mundillos o bolas de nieve y tulipanes. Sabemos, además, que en este momento los espárragos eran cultivados por especialistas en Amberes, por lo que su precio llegaba a triplicar al del resto de hortalizas³⁸⁰.

En España la situación era muy distinta, pues los espárragos eran mucho más abundantes. La distinta consideración que los españoles tenían del espárrago se refleja claramente en los refranes y la literatura del momento.

Según Covarrubias, los espárragos eran apreciados por sus virtudes medicinales y se encontraban entre las verduras más comunes de la época³⁸¹. Este mismo autor explica que por ser un manjar especialmente tierno se continuara utilizando la expresión latina "En cuanto se cuecen los espárragos" (*Citius quam asparagus coquantur*), "porque al primer hervor se han de retirar del fuego". Al parecer, se creía que el autor de esta expresión era Suetonio, quien la habría creado para hacer referencia a una rápida victoria de Julio César³⁸².

Pero el refrán más conocido que, además, sigue utilizándose en la actualidad es "Sólo como el espárrago". Su sentido se justifica porque los espárragos más gruesos y tiernos crecen entre los campos de trigo apartados unos de los otros, y por ello se aplicó a los están solos "porque cada uno sale exento de la tierra".

³⁷⁸ LAGUNA (1555), II, 114.

³⁷⁹ Así lo afirma Hieronymus Bock en su obra *De sptirpium maxime germaniae nomenclaturis different et faculti libri*. Rihel, 1552. Citado por FONT QUER (1980), p. 899.

³⁸⁰ SEGAL (1990), pp. 212-213; PITA ANDRADE y BOROBIA GUERRERO (1992), pp. 434-435.

³⁸¹ COVARRUBIAS (1611), pp. 551-552.

³⁸² SEYMOUR (1987), p. 62.

Esta imagen fue empleada en los contextos literarios más diversos. De ella se valió Estebanillo González para explicar su desamparo: "Respondiole que no tenía dueño y que andaba en busca de uno que me tratase bien, y que era sólo como el espárrago"³⁸³. Con un sentido muy similar aparece en los escritos de Fray Francisco de Osuna quien, para ilustrar la debilidad del hombre, dijo que era "como un espárrago sobre la tierra". Esta última cita fue empleada por Orozco para ejemplificar la relación entre la literatura mística española y los bodegones barrocos, especialmente los de Sánchez Cotán³⁸⁴. Según la interpretación de este historiador, los humildes elementos de la naturaleza que en ellos se representan son "una verdadera invitación a la abstinencia. Exaltan lo concreto y sugieren lo infinito; porque hasta en la técnica su camino es ascendente. [...] La conclusión es clara: no se imita la apariencia y visión de la naturaleza, sino el crear de la naturaleza, porque lo que importa y busca el artista no es lo creado, sino el Creador".

Los espárragos aparecen precisamente, en dos bodegones atribuidos a Sánchez Cotán. En uno de ellos [S. 9], se representan junto a unas habas, un cesto de cerezas, peras y claveles, y dos jarrones con azucenas y lirios³⁸⁵. Aunque no todos los autores están de acuerdo, la significativa tradición simbólica de las especies representadas, así como su disposición en el cuadro, son dos aspectos más que vendrían a respaldar la interpretación señalada por Orozco.

³⁸³ *Vida y hechos de Estebanillo González*. Amberes, 1646. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), pp. 593-594.

³⁸⁴ OROZCO DÍAZ (1975), pp. 54-56; (1993), p. 189-193. La obra de Osuna *Tercer abecedarios espiritual*, se reproducen en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Escritos místicos españoles*. Madrid, 1911, p. 491.

³⁸⁵ Este lienzo se dio a conocer en la exposición de floreros y bodegones celebrada en Madrid en 1936. CAVESTANY (1936-1940), p. 151, lo publicó por primera vez en su catálogo, donde lo atribuía, con interrogante, a Zurbarán, aunque al analizarlo, lo atribuyó a Van der Hamen. LAFUENTE FERRARI, al comentar esta exposición en un artículo publicado en la *La Gazzete de Beaux-Arts*, tampoco se inclinó a darla como de Sánchez Cotán. Posteriormente, la reconoció como obra de Cotán en la última edición de su *Breve historia de la pintura española*, donde vuelve a reproducirse (5ª ed. 1987), p. 250. OROZCO DÍAZ (1993), p. 369, la situó en su catálogo entre las obras de atribución dudosa.

32. Espuela de caballero

Jarava (1557), 15



32. Espuela de caballero (*Consolida ambigua* (L.) P. W. Ball et Heywood) [31]

La espuela de caballero es originaria de las regiones mediterráneas y desde la Antigüedad, es conocida y apreciada por la singularidad de sus flores. Como sucedió con otras plantas, su origen está ligado a un relato mitológico. Una versión de la leyenda de Ajax, muy difundida entre los trágicos, cuenta que, a la muerte de Aquiles, se creó una asamblea para designar al más valiente de los griegos. El triunfo de Ulises provocó la locura de Ajax que, durante la noche, aniquiló los rebaños destinados a alimentar a los griegos, porque creía estar dando muerte a Menelao, Ulises y Agamenón. Cuando recobró la ludicez, al darse cuenta del estado de enajenación en el que había caído y de las burlas de los soldados, se suicidó clavándose una espada. De su sangre nació una flor muy semejante al jacinto, la espuela de caballero, que tiene en la base de sus pétalos marcas que se parecen a las primitivas letras griegas AI, que forman el principio del nombre del héroe y también el sonido que expresó su dolor³⁸⁶.

La similitud de estas flores con las del jacinto hizo que ambas especies llegaran a identificarse y así se explica la versión del relato de Ovidio, según la traducción de Sánchez de Viana: "Diciendo así furioso de despecho,/ transpasa con la punta de la espada/ el invencible y nunca herido pecho./ No pudo de las manos ser sacada,/ la sangre la espelió, de quien teñida/ la tierra, procreó la flor morada/ que antes había nacido de la herida/ del hermoso Hiacinto; vese en ella/ en cada hoja escrita y esculpida/ la letra de los dos media, que en vella,/ del niño y del varón habrá memoria,/ aquí del hombre, aquí de la querella"³⁸⁷.

Graves ha explicado que el jacinto de Ovidio es, en realidad, la espuela de caballero azul que también estaba consagrada al Jacinto cretense³⁸⁸. En la descripción que Dioscórides hace de esta planta se dice, en efecto, que era también llamada *hyacinto*, y que ambas eran muy semejantes, aunque la primera "tiene más sutiles los ramos y las hojas"³⁸⁹. A causa de estas leyendas mitológicas, muy conocidas durante el Renacimiento y el Barroco, estas dos flores se convirtieron en símbolos del lamento y del dolor³⁹⁰. Quizá por esta razón, la espuela de

³⁸⁶ GRIMAL (1991), pp. 66-67 ha recogido las distintas versiones de este mito, así como las distintas leyendas creadas a partir del relato de Homero *Iliada* II, 557; VII, 183; XI, 472; XIII, 46; XXIII, 842 y de la *Odisea* XI, 469.

³⁸⁷ OVIDIO (1589), XIII, 753-765.

³⁸⁸ GRAVES, (1989), vol. II, p. 412.

³⁸⁹ DISCÓRIDES-LAGUNA (1955), III, 79.

³⁹⁰ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 178 y 201. Según esta autora, este simbolismo estuvo presente en la pintura del Renacimiento italiano.

caballero fuera una de las plantas utilizadas en los funerales durante la Antigüedad³⁹¹.

En el siglo XVI, Andrés Laguna identificó el *Delphinium* de Dioscórides con la consólida real, llamada entonces espuela de caballero "por razón de su flor que se parece a una espuela de espiga luenga"³⁹². Esta semejanza fue también utilizada en la literatura de la época como muestran, por ejemplo, los versos de Calderón: "La espuela de Caballero/ lo diga, pues es seña/ de ser caballero armado,/ el que le calce la espuela"³⁹³.

Parece que fue a partir del siglo XVI y, sobre todo, en el XVII, cuando la espuela de caballero, y en concreto la especie *Consolida ambigua*, alcanzó el aprecio como planta ornamental que aún mantiene en la actualidad. Tanto Sebastián de Covarrubias como Gregorio de los Ríos³⁹⁴ informan de su presencia habitual en los jardines españoles de la época, como refleja del mismo modo la descripción que de uno de ellos hace Hiepes en *La Florista* [H. 19]*. Su presencia en los floreros de Arellano, Mario Nuzzi, Jan Bruhegel el joven o Anthony Claesz, es buena muestra de la difusión y del aprecio de esta especie como planta ornamental en toda Europa durante el siglo XVII³⁹⁵.

³⁹¹ Según TEOFRASTO (1988), VI, 8, 3, una variedad de espuela de caballero de flores blancas y sin olor "era usada en los funerales". Díaz-Regañón, p. 353, ha identificado esta variedad como la *Consolida orientalis* (Gay) Schrödinger o *Delphinium orientale* Gay.

³⁹² LAGUNA (1555), III, 79.

³⁹³ Calderón de la Barca, *Loa para el Auto de Sueños hay que verdad son*. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 613.

³⁹⁴ COVARRUBIAS (1611), p. 559; RÍOS (1592), fol. 250.

³⁹⁵ SEGAL (1990), pp. 197-198 y 203-204.

33. Girasol

Hernández (ca. 1577), I, 112



33. Girasol (*Helianthus annuus* L.) [49]

El girasol es un claro ejemplo de las dificultades que provocan los nombres vulgares a la hora de estudiar la historia de las plantas. Los vocablos "girasol", "tornasol" y "heliotropo" eran europeos y se aplicaba a plantas ya conocidas en el Viejo Mundo³⁹⁶. En América, estos nombres se dieron casi inmediatamente al *Helianthus*, una especie nativa que durante el siglo XVI se difundió ampliamente por toda Europa.

La primera referencia al "girasol" en las fuentes europeas es la que aparece en el *Sumario de la natural y general ystoria de las Indias*, de Fernández de Oviedo, de 1526, aunque no puede afirmarse que se esté refiriendo a la especie *Helianthus annuus* L.³⁹⁷. Aproximadamente unos cuarenta años más tarde, Fragoso, que se refirió a esta planta con los nombres de "Flor del sol", "Gigantea", "Sol de las Indias", "Corona Real", "Copa de Júpiter", "Trompeta de amor" y "Rosa de Jericó", se encargó de describir su principal característica: "Tiene esta yerva una maravillosa propiedad entre otras, y es ésta, que al salir el sol se vuelve hacia él, con lo alto de su tronco, como quien hace reverencia y cuando ya ha salido, se endereza, y se queda así hasta la tarde que se va a poner; y entonces se vuelve hacia la otra parte, que no parece sino que se despide, y de que ya se puso el Sol, se torna a enderezar, quedándose así hasta otro día que pasa de la misma manera"³⁹⁸. Gracias a la breve alusión que en 1580 le dedicó Monardes, sabemos que el girasol, "yerva de extraña grandeza ... y extraña flor", se cultivaba en España desde hacía algunos años con buena aclimatación, principalmente en los jardines³⁹⁹. Hernández también se refirió a ella con el nombre de *chimalacatl peruano grande, que otros llaman flor del sol*, y le dedicó una detallada descripción señalando, además, sus propiedades y usos culinarios⁴⁰⁰.

Dentro de la significación barroca, se entendió por girasol unas veces el heliotropo europeo y otras, la planta americana.

³⁹⁶ COVARRUBIAS (1611), p. 641 y 968.

³⁹⁷ FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1526), *De la natural hystoria de las Indias*, Toledo, Ramón de Petrás, 96 v. PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), p. 286.

³⁹⁸ FRAGOSO (1570), *Discurso de las Cosas Aromáticas, árboles y frutales, y de otras muchas medicinas simples que se tran de la India Oriental, y sirven al uso de la medicina*, Madrid, en casa de Francisco Sanchez, 25 r- 27 v. FRESQUET FEBRER (1992), pp. 359-360.

³⁹⁹ MONARDES (1580), f. 89 v.; RÍOS (1592), f. 250, también la describe como planta de jardín y la llama Giganta "porque crece mucho" y flor del sol "porque el sol va volviendo la flor a sí".

⁴⁰⁰ HERNÁNDEZ (ca. 1577), I, 113. Toda esta información evidencia la ignorancia de KUSCAR (1986), p. 69-70, cuando afirma que: "casi por casualidad, algunas semillas de esta planta llegaron a España en una nave en 1562, y crecieron en los jardines reales de Madrid [...] Pero hizo falta mucho tiempo para que los españoles se dieran cuenta de las propiedades nutritivas de las semillas, por otra parte, bien conocidas por los indios de América..."

La emblemática diferenció formalmente cada planta pero, indistintamente, se sirvió de ambas para organizar conceptos en torno a su propiedad fundamental, la de volverse hacia el sol⁴⁰¹.

Laguna refirió de forma muy elocuente el sentido que tenía el heliotropo para el hombre del siglo XVI: "Admirada y digna de ser imitada es la natura del Heliotropo, que asiduos beneficios recibe del Sol, y que de su ser y acrecentamiento no le tiene de otro, se va olvidando de sí mismo tras él, declarando con sus tallos, con sus hojas, y con sus flores, una inclinación no vulgar, y un intensísimo amor, lleno de notable agradecimiento de suerte que a cualquiera parte que inclina aquel relumbrante Planeta, siempre hacia aquella se endereza uniformemente sus ramas, las cuales de noche se encogen como viudas atribuladas. De donde podemos juzgar, que no sólo nos sirve de medicina salutar esta planta, empero también de muy concertado reloj, para el conocimiento y orden de nuestras vidas, pues con su regular movimiento nos mide el día, y dividiéndole por iguales porciones, distintamente nos señala las horas"⁴⁰².

Es evidente que el girasol, mucho más espectacular por su tamaño y por la similitud de su corola con el sol, representaba mejor que la pequeña planta europea todas estas propiedades. Por ello, no es extraño que muy tempranamente viniera a reemplazarlo. En un poema de José de Litala se utiliza la propiedad del heliotropo de medir las horas señalada por Laguna, pero referida al girasol, como metáfora del amor que el poeta siente hacia su amada: "Sigue del sol los abrasados pasos/ flor especiosa que la India cría,/ y siendo sus caminos verde espía,/ los orientes registra y los ocasos./ En sus hojas señala sin acasos/ las horas que notó en su compañía,/ reloj del prado en muda astrología/ así en los turbios como en los días rasos./ No de otra forma yo, bella Sirene,/ flor, que los rayos de tus ojos sigo/las horas cuento que en mi prisión me tiene"⁴⁰³. Con un sentido similar, el girasol fue utilizado también en la emblemática de tema amoroso, como muestra el emblema de Vaenius que lleva por mote "Hacia donde estés me vuelvo", donde se presenta esta planta como ejemplo máximo de sumisión y servidumbre⁴⁰⁴. Es posible que este simbolismo justifique su presencia en la obra de Antonio Ponce *Amorcillos en una cartela y guirnalda de flores*, realizada hacia

⁴⁰¹ GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 243-263, ha recogido las distintas significaciones dadas por los emblemistas a estas dos especies.

⁴⁰² LAGUNA (1555), IV, 193, en sus comentarios al heliotropo menor (*Chrozophora tinctoria* Juss.), de Dioscórides.

⁴⁰³ "En metáfora de una flor, que es reloj en la India, pondera su amor". José de Litala y Castelví (1672) *De Cima del monte Parnaso español*, f. 128. BLECUA (1988), pp. 393-393.

⁴⁰⁴ VAENIUS (1608), *Amorium emblemata*, emblema 38. En los comentarios que dedica a este emblema SEBASTIÁN LÓPEZ (1985), p. 27, señala que el mismo tema se encuentra en Paradín y Scève. PRAZ (1975), vol. II, p. 109, ya había citado como precedente el *Libro del amigo y del amado*, de Ramón Llull.

1650, que se conserva en una colección particular madrileña, así como en la *Ofrenda a Flora* de Van der Hamen, que ha sido interpretado como un poema floral amoroso⁴⁰⁵.

La utilización del heliotropo como símbolo del amor tenía una larga tradición pues, desde la Antigüedad, estuvo asociado con el relato mitológico de las hermanas Clitia y Leucótoe. Según la narración de Ovidio, la ninfa Clitia era amada por Apolo hasta que el dios del sol desvió sus atenciones hacia Leucótoe. Los celos de Clitia fueron la causa de la muerte de su hermana, a la que su padre enterró viva, y de la suya propia pues, al verse ignorada por el dios, se fue consumiendo lentamente hasta convertirse en la flor que siempre dirige su rostro hacia el sol⁴⁰⁶. Durante el siglo XVII, el girasol pasó en ocasiones a ocupar el lugar del heliotropo en este mito. Philotheus presentó una empresa con la planta americana en la que transformó el mito de Clitia en mensaje cristiano, pues lo interpretó como el amor que todo buen cristiano debe sentir hacia Dios⁴⁰⁷.

Este sentido religioso fue el que predominó en las fuentes de la época. En muchos emblemas el girasol aparece como la flor que sigue el curso del sol a través del cielo, es decir, que sigue metafóricamente a Cristo o a Dios, por lo que era comparado con aquellos que siguen atentos y vigilantes las enseñanzas divinas. En el emblema que Camerarius dedicó al girasol, al que llama *Chrysanthemum Peruvianum*, "por haber sido recientemente importado del Perú", se dice: "Como los rayos del sol hacen girar a estas flores, dirige así, oh Cristo, el alma mía con bondad". En el texto explicativo, Camerarius, que llama exhorta a los hombres a imitar la conducta del girasol y dirigir a los cielos la mirada, por encima de lo material y frágil de la existencia⁴⁰⁸.

Varias empresas recogidas por Picinelli también utilizaron el girasol como imagen del asceta y del amor a Dios totalmente despegado de las afecciones terrenas. Además, los conceptos de fidelidad y de constancia se adecuaron perfectamente a las características de esta planta y así lo reflejaron un buen

⁴⁰⁵ GÁLLEGO (1991), p. 200.

⁴⁰⁶ OVIDIO (1589), *Metamorfosis*, IV, 463-469: "Estuvo nueve días de esta suerte,/ sin comer ni beber sino rocío/ y lágrimas, contenta sólo con verte,/ oh Sol, y fue tan grande el desvarío,/ que en el suelo pegada se convierte/ en tornasol, y no perdió su brío,/ pues la violada flor de que se adorna,/ dondequiera que vas a tí te torna".

⁴⁰⁷ Philoteus (seudónimo de Karl Ludwig) (1677), *Philothei Symbola Christiana Quibus idea hominis christiani exprimitur*, Francofurti, Apud Johannem Petrum Zubrod, LXIII, pp. 125-126. Citado por GARCÍA MAHÍQUES (1991), p. 258.

⁴⁰⁸ CAMERARIUS (1590) I, emblema 49, pp. 98-99. Pueden citarse otros emblemas con un sentido muy similar, como el de Gabriel Rollenhagen, *Selectorium Emblematum ...*, (1613), vol. II, 51 o el de Zacharias Heyns, *Emblemata ...*, (1625), p. 41, que también representó un girasol dirigido hacia los rayos del sol, acompañado del mote: "*Christi, actio imitatio nostra*", y un texto de San Juan (8, 12): "Yo soy la luz del mundo. El que me siga no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida". SEGAL (1990), pp. 220-221.

número de emblemas⁴⁰⁹. La literatura española de la época utilizó asimismo el girasol como símbolo religioso. En un poema de Leonor de Cueva y Silva, dedicado a la "hermosura y variedad de flores de la primavera", dijo de los girasoles: "Gigantas que divinas os mostráis, pues seguís los arreboles/ de Cintio celestiales/ que su rosa os llamamos los mortales"⁴¹⁰.

Todo ello parece indicar una intención simbólica en la representación pictórica del girasol durante el siglo XVII. Las connotaciones religiosas de esta planta podrían explicar su presencia en la guirnalda de flores de Arellano que rodea la alegoría de la vanidad de Francisco Camilo [A. 24]*. Su utilización como símbolo religioso también ha sido señalada por Segal en su estudio sobre los floreros holandeses, en los que el girasol aparece frecuentemente hacia mediado de siglo⁴¹¹. Es muy interesante destacar uno de los ejemplos que analiza, una obra de Jan Davisz de Heem, conservado en el Bode Museum de Berlín, por la similitud que guarda con el *Florero con pájaros y frutas* de Arellano [A. 18]*. El análisis detallado de las fuentes simbólicas contemporáneas llevan a afirmar a este autor, que Heem utilizó las flores y las frutas como atributos de Cristo y de la Redención. En esta obra, como en la de Arellano, aparece un girasol en la parte superior del cuadro, "donde evidentemente tiene una función simbólica como flor divina", una granada abierta "que podría ser una alusión a la iglesia y sus miembros", y pájaros y mariposas "que simbolizan el alma redimida"⁴¹².

Por otra parte, la obra de Arellano guarda un enorme parecido con los grabados de Adrian Collaert, Claes Jansz Visscher y Elías Verhulst, realizados hacia 1615, que fueron varias veces reeditados y se difundieron por toda Europa. Estos grabados iban acompañados de referencias bíblicas, como el texto de Isaías: "Todo mortal es hierba, toda su gloria como flor del campo. Se agota la hierba, la flor se marchita, cuando el soplo de Yavé las sopla. ¡Sí, el pueblo es la hierba!. La hierba se agota, la flor se marchita, más la palabra de nuestro Dios permanece viva"⁴¹³, mensaje que los floreros se encargaba de ilustrar. Varios elementos de esta obra, como el jarrón barroco, la disposición de las flores, las mariposas y caracoles y, en concreto, el pájaro que pica las cerezas, parecen estar directamente tomados de estos grabados⁴¹⁴.

⁴⁰⁹ PICINELLI (1653), XI, 10. GARCÍA MAHÍQUES (1991) pp. 262-263.

⁴¹⁰ BLECUA (1988), p. 322. La literatura española también ridiculizó en ocasiones esta propiedad del girasol. En un soneto de Góngora se dice: "Los más carirendos y gyrasoles/ Imitará siguiendo mi albedrío". Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 102.

⁴¹¹ La representación del girasol en la pintura española es anterior. Uno de los ejemplos más tempranos es el *Florero y Bodegón con perro* de Van der Hamen, conservado en el Museo del Prado (nº 4158), fechado hacia 1625-1630.

⁴¹² SEGAL (1990), pp.35-36 y 219.

⁴¹³ Isaías 40, 6-8.

⁴¹⁴ Ver en concreto el grabado que reproduce SEGAL (1990), p. 168, con el nº 19 a.

No debe olvidarse que, en esta época, la originalidad era extremadamente rara y el uso de grabados por parte de los artistas como fuente de inspiración para esquemas compositivos y motivos iconográficos era muy frecuente y aceptada⁴¹⁵.

Estas consideraciones plantean la posibilidad de que Arellano utilizara un lenguaje simbólico común a la cultura europea del siglo XVII.

⁴¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ (1993), p. 129; SEGAL (1990), p. 40.

34. Hierba cupido (*Catananche caerulea* L. [21], *Catananche lutea* L.) [22]

El género *Catananche* se caracteriza por la producción de flores compuestas muy parecidas a las margaritas y de vida corta. Normalmente son amarillas, como las de la especie *lutea*, o azul oscuro, como las flores de la especie *caerulea*, la más conocida y difundida del género⁴¹⁶. La hierba cupido crece en abundancia en muchos lugares de España, principalmente en matorrales y pastizales pero, desde hace varios siglos, se cultivó también en los jardines como planta ornamental⁴¹⁷.

Según Ceballos, el nombre científico de esta planta proviene del griego y significa violencia, haciendo referencia a la aplicación que de esta especie se hacía en la Antigüedad para la composición de filtros amorosos y otras pócimas de brujería⁴¹⁸. Sin embargo, no es posible asegurar que estas referencias fuesen conocidas en la España de los siglos XVI y XVII. Como se ha señalado al hablar del *Aster*, parece más probable que los pintores pensasen en una "margarita" más que en una especie concreta, a la hora de representar este tipo de flores compuestas.

⁴¹⁶ WRIGHT (1986), p. 280. Según FIGUEROLA (1988), p. 315, el calificativo específico de esta planta alude precisamente al atractivo color azul de sus flores.

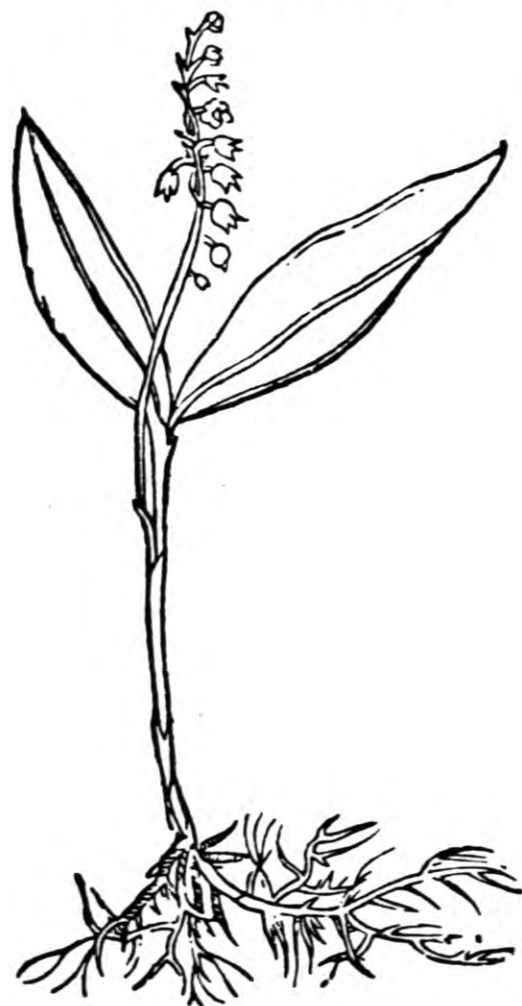
⁴¹⁷ BOUTELOU (1804), pp. 343-344. En la actualidad se siguen cultivando en los jardines y, según BRICKELL (1990), p. 432, sus flores, una vez desecadas, son especialmente adecuadas para la decoración invernal.

⁴¹⁸ CEBALLOS (1980), p. 349. Este autor no cita ninguna fuente.

35. Lirio de los valles

Laguna (1555), III, 131

LILIVM CÒNVALLIVM.



35. Lirio de los valles (*Convallaria majalis* L.) [32]

El lirio de los valles es una especie que crece por toda Europa en los bosques sombreados y frondosos, en las praderas de montaña y entre la maleza. Parece que los romanos solían adornarse con ellos en las calendas de mayo y que los jóvenes los regalaban a sus amadas y celebraban así la llegada de la primavera⁴¹⁹.

Durante la Edad Media, los teólogos se sirvieron de las características de esta planta para aludir a conceptos especialmente relacionados con la Virgen María. La blancura de sus flores, la dulzura de su perfume y su pequeño tamaño convirtieron al lirio de los valles en un símbolo de la Inmaculada Concepción. Este simbolismo se basó en los versos del Cantar de los Cantares: "Yo soy el ... el lirio de los valles", y se difundió especialmente a través de los escritos de San Jerónimo y de Adán de San Víctor⁴²⁰. Esta asociación pervivió durante mucho tiempo en la cultura popular. Una creencia muy extendida mantenía que esta pequeña planta había crecido de las lágrimas derramadas por la Virgen al pie de la Cruz y, por ello, sus flores habían sido distinguidas con un aroma inconfundible, para ayudar a los hombres a encontrar un mundo mejor y volver a la felicidad⁴²¹.

Según la interpretación de San Agustín, por florecer en mayo y anunciar el regreso de la primavera, que es el tiempo de la festividad de la Anunciación, el lirio de los valles se convirtió en un símbolo del advenimiento de Cristo o de la Encarnación⁴²². Es interesante tener en cuenta el sentido que las flores tenían en las primeras representaciones de la Anunciación. Durante el siglo XIII, la flor que aparece como un nuevo detalle simbólico, no era necesariamente una azucena y no aludía, como pudiera creerse, a la pureza de la Virgen sino que recordaba el misterio de la Encarnación, que había tenido lugar precisamente en ese momento. Los teólogos de la Edad Media, encabezados por San Bernardo, insistieron en que la Anunciación se había producido en primavera, "en el tiempo de las flores", y creían encontrar una prueba en el mismo nombre de Nazaret, que significa "flor". La difusión del tema en el arte cristiano reflejó su importancia doctrinal.

⁴¹⁹ KUSCAR (1986), p. 54-55, indica que esta costumbre todavía subsiste en Francia, donde el primer día de mayo se celebra la fiesta del muguete.

⁴²⁰ *Cantar de los Cantares* 2,1. Estos versos fueron también la referencia bíblica a la que se acudió para justificar el empleo de la azucena y el lirio como símbolos de la Inmaculada Concepción. Los fragmentos de los *Commentarius in Ecclesiastes*, de San Jerónimo y la obra *In Assumptione Beatae Virginis* de Adán de San Víctor en los que se utiliza el lirio de los valles como símbolo de la Inmaculada Concepción, se citan en el estudio de LEVI D'ANCONA (1977), pp. 220-221, que ha recogido otras fuentes simbólicas medievales relacionadas con la planta.

⁴²¹ PICKLES (1994), p. 62. Esta creencia también ha sido recogida por KUSCAR (1986), p. 54-55.

⁴²² San Agustín, *Sermo CXIV de Annuntiatione Dominica*. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 221.

Este es el origen de las flores que los primitivos flamencos e italianos representaron entre la Virgen y el ángel de la Anunciación que, con el tiempo, pasaron a simbolizar distintas virtudes de María y que acabaron reduciéndose a una azucena⁴²³.

Debido a todas estas características, el lirio de los valles se identificó también como la flor de la humildad y se relacionó con distintos Santos. Schnitzer ha recogido una leyenda bajomedieval que narra la historia de San Leandro, protegido del rey Clodoveo de Francia. Según este relato, el Santo alababa constantemente a Dios por su generosidad y por los maravillosos obsequios que recibía de la naturaleza en su retiro del bosque. Pero el diablo se le presentó un día en forma de dragón para provocarlo y mantuvieron un duelo que duró tres días hasta que el Santo hundió su cruz en las fauces de la bestia que, al no poder tragarla, se ahogó. De la sangre del dragón crecieron hierbas venenosas mientras que las gotas de sangre del Santo se convirtieron en flores de convalaria⁴²⁴.

Sin embargo, el simbolismo más difundido y el de mayor trascendencia posterior fue el relacionado con la Virgen, como prueban los nombres de "sello de María" o "lirio de la Mare de Deu" que se le dieron a la planta. Con este sentido, fue representado en la pintura europea. Como símbolo específico de la Virgen aparece, por ejemplo, junto a rosas, aquileñas y azucenas, en la corona de la Virgen del Políptico del Cordero Místico de Van Eyck, y en numerosas Inmaculadas del Renacimiento italiano. Con un sentido más general, se representó también en escenas de la Virgen con el Niño, como las de Gozzoli o Tintoretto⁴²⁵.

Durante los siglos XVI y XVII, el lirio de los valles siguió siendo muy estimado por las múltiples propiedades medicinales que se le atribuían pero, a juzgar por los comentarios de Mattioli y Laguna, no debía ser una especie muy frecuente en la Europa meridional. Según Mattioli: "Los alemanes emplean el *lilium canvallium* para corroborar el corazón, el cerebro y todos los miembros espirituales; y lo administran contra las palpitaciones, 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. Para las cuales enfermedades, en tiempos de vendimia, acostumbran a echar sus flores al vino, y otros las ponen a macerar al sol, durante cuarenta días, con vino añejo, y luego lo alambican y realambican varias veces, para mezclar después el

⁴²³ MÂLE (1986), p. 265; HALL (19), p. 40.

⁴²⁴ SCHNITZER (1990), p. 52.

⁴²⁵ En el estudio de LEVI D'ANCONA (1977), p. 221, se ofrecen varios ejemplos de obras del Renacimiento italiano en las que ha identificado esta especie que se representa con una intención simbólica. Para CATALDI (1986), pp. 45-48, este simbolismo se mantiene en la pintura religiosa del siglo XVII.

agua resultante con el agua de espliego y otras sustancias aromáticas, y así la conservan como uno de los más preciosos remedios para tales dolencias"⁴²⁶.

También fue una especie cultivada como planta ornamental en los jardines⁴²⁷ y aparece con frecuencia en la pintura de flores de la época, especialmente en las orlas florales que rodean escenas religiosas. Segal ha señalado que el uso tradicional del lirio de los valles como símbolo religioso no se olvida en el siglo XVII y, como una alusión a la trascendencia, se mantiene incluso en los floreros que no parecen tener más que una intención decorativa⁴²⁸.

Es muy posible que su utilización como símbolo religioso explique su presencia en las guirnaldas de flores que rodean a San Francisco Javier y a Santa Teresa de Jesús del discípulo de Arellano, Bartolomé Pérez, conservadas en el Museo del Prado.

⁴²⁶ MATTIOLI (1544), III, 131. Citado por FONT QUER (1980), p. 905. LAGUNA (1555), III, 131, da la misma información, aunque más resumida.

⁴²⁷ RÍOS (1592), fol, 250 v.

⁴²⁸ SEGAL (1990), p. 186-187, ha destacado la intención simbólica de esta especie en uno de los floreros de Jacques de Gheyn así como en la corona floral de la *Madonna con el Niño* de Daniel Seghers, p. 150.

36. Matricaria

Laguna (1555), III, 149

PARTHENIVM.



36. *Matricaria (Chrysanthemum parthenium (L.) Bernh.)* [26]

El nombre griego que Teofrasto y Dioscórides dieron a esta planta, *Parthenion*, significa virgen o doncella. Según Font Quer, se le llamó de esta forma porque, desde la Antigüedad, "esta especie se emplea para socorrer a las mujeres jóvenes que necesitan regularizar sus menstruos"⁴²⁹. Los atenienses consagraron esta planta a Palas Atenea y por ello, crecía en los templos dedicados a la diosa virginal aludiendo, precisamente, a esta cualidad⁴³⁰.

Existen varios relatos que relacionan la matricaria con la diosa y que explican sus connotaciones de virginidad. Una leyenda de época tardía cuenta que durante la construcción de los Propileos de la Acrópolis, un trabajador cayó de la cima del edificio y murió, lo que impresionó gravemente a Pericles. Se le apareció entonces Palas Atenea en un sueño y le dijo que si quería evitar nuevos accidentes, mandara colgar plantas de *parthenion* en las paredes de la Acrópolis, con lo que, a partir de ese momento, la construcción prosiguió bajo la protección de la diosa⁴³¹. Párteno, "la Virgen", es también el nombre de varias heroínas de la mitología griega. Según el relato de Virgilio, una de ellas, hija de Zeus y de Temis, fue convertida a su muerte en la constelación de Virgo que, para el poeta, presagiaba la edad de la justicia⁴³². Como símbolo de la castidad y de la pureza, parece que la flor blanca de esta planta fue también un ornamento de las novias durante la Antigüedad⁴³³.

En el simbolismo cristiano, la conversión de la matricaria en un atributo de la Virgen María se basó tanto en el nombre griego de esta planta como en sus virtudes medicinales pues, durante siglos, fue empleada principalmente como medicamento ginecológico. El nombre catalán de esta planta, *herba de la mare*, que actualmente se mantiene en la cultura popular, puede considerarse como una pervivencia de este simbolismo. La presencia de la matricaria como símbolo mariano fue bastante habitual en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII de toda Europa.

⁴²⁹ FONT QUER (1980), p. 811-812. Este autor añade que la planta fue también llamada *amárakon*, de donde procede el nombre catalán de *amargaza*. Esta denominación también se mantuvo en España durante el siglo XVII pues, precisamente, aparece con el nombre de *magarça* en la obra de COVARRUBIAS (1611), p. 779. Las dos denominaciones son recogidas por LAGUNA (1555), III, 149.

⁴³⁰ Leonidas Epigrammaticus, *Anthologia Graega*, 6, 202.

⁴³¹ MENDOZA (s. f.), p. 44. LEVI D'ANCONA (1977), p. 96, recoge otra versión de la misma leyenda.

⁴³² VIRGILIO *Egloga IV*. Citado por GRIMAL (1991), p. 410-411, que además resume las distintas historias de las heroínas.

⁴³³ A este uso parecen referirse los versos de Cátulo en los que compara la blancura de la matricaria con una novia. CATULO (1929) *The Poems of Catullus, with complete verse translations*, 61, 190-191, citado por LEVI D'ANCONA (1983), p. 76.

Con este sentido aparece, por ejemplo, en obras como la *Madonna "Medici"* de Signorelli o la *Virgen con el Niño* de Grünewald y, un siglo más tarde, entre las especies que componen la corona floral que rodea esta misma escena religiosa, de Brueghel y Rubens⁴³⁴. De este modo se explica que, como únicas flores, Hiepes representase la matricaria junto a la tradicional vara de azucenas en su *Virgen de los Desamparados* [H. 21]*, pues ambas flores eran entonces claros símbolos de la pureza y virginidad de María.

Por otra parte, y como ocurre con otras especies de la familia de las compuestas, la matricaria también participó del simbolismo general de la margarita. Por esta razón, también se empleó en la pintura religiosa para aludir al celibato de los Santos o a la inocencia y humildad de Jesucristo. Es posible que por esta última connotación simbólica se representase en el *Bautismo de Cristo* de Sánchez Cotán [S. 11]*, donde aparece junto a flores de clara lectura religiosa como la azucena, el lirio, la amapola, el trébol o la espadaña. Por otra parte, la presencia de la matricaria en las escenas de la vida de Cristo no era algo nuevo en la pintura española. Uno de los ejemplos más claros que pueden citarse es la *Piedad* de Yáñez de la Almedina de la Capilla de los Albornoz de la Catedral de Cuenca, donde aparece en primer término junto al lirio, muy posiblemente como atributo de Cristo.

Al margen de estas connotaciones religiosas, el cultivo de la matricaria en huertos y jardines españoles de la época, también explica se presencia en las composiciones florales de Arellano o en los jardines y floreros de Hiepes.

⁴³⁴ La *Madonna "Medici"* de Signorelli se encuentra en los Uffizi de Florencia (nº 502) y la *Madonna con corona floral* de Jan Brueghel el Viejo y Peter Paul Rubens, en la Alte Pinakotek de Munich.

37. Melón

Laguna (1555), II, 124

MELOPEPONES.



37. Melón (*Cucumis melo* L.) [35]

El melón es una planta originaria probablemente de África tropical, que pertenece a la misma familia que los pepinos, los calabacines y las calabazas. Su cultivo a dado lugar a un gran número de variedades que se han ido desarrollando para adaptarlas a condiciones climáticas distintas. Sin embargo, este fruto no siempre ha gozado del aprecio que tiene en la actualidad.

Según la opinión mayoritaria de los comentaristas de la Biblia, la voz *abattijim* con la que se hace referencia al melón en el Antiguo Testamento, deriva del verbo árabe *battiaj*, confiar, bien como alusión al servicio que prestaba al pueblo hebreo en medio de un clima caluroso este fresco fruto compuesto de más de un 90 % de agua, o bien referido a la creencia de los árabes en su procedencia celestial⁴³⁵. Dicha creencia mantenía que únicamente el paraíso podía criar la fruta de Alá porque éste había dicho a los hombres: "Comed dichosos el melón: en su zumo azucarado está la condenación de vuestras culpas; su dulzura y deleitosa suavidad es oriunda del cielo, como lo son todos los afortunados frutos regados por las aguas del Paraíso"⁴³⁶.

Siendo tan estimado en oriente, no es extraño que los hebreos lamentaran su ausencia cuando pasaban hambre en el desierto: "Nos acordamos del pescado que comimos en Egipto de balde, de los cohombros, de los melones, de los puerros, de las cebollas, de los ajos"⁴³⁷. A este aprecio parecen también aludir las palabras del profeta Isaías cuando predice la ruina inevitable de Jerusalén: "Vuestro país es un desierto; vuestras ciudades, consumidas por el fuego; vuestro suelo, a vuestros ojos, extranjeros lo devoran; una desolación, como la ruina de Sodoma. La hija de Sión [Jerusalén] ha quedado como una choza entre la viña, como un tugurio en melonar, como ciudad sitiada"⁴³⁸.

Sin embargo, la interpretación que los teólogos medievales hicieron de estos pasajes bíblicos fue muy distinta del aprecio de los árabes, pues convirtieron al melón y al pepino en símbolos del pecado. Parece que esta consideración negativa también tuvo su reflejo en la pintura. Según ha señalado Levi D'Ancona, cuando estos frutos se utilizaban como atributo de la Virgen, aludían específicamente a los pecados que no afectan a la Inmaculada. Este simbolismo se basó en la identificación de la ciudad sitiada de la que habla Isaías, con la Virgen que, a pesar de estar rodeada por el pecado, no fue tocada por él⁴³⁹.

⁴³⁵ TALEGÓN (1871), pp. 203-206.

⁴³⁶ *Arabia*, (1633). Amstelodami, p. 12. Citado por GUBERNATIS (1878-1882), p. 223.

⁴³⁷ *Números* 11, 4-5.

⁴³⁸ *Isaías* 1, 7-8.

⁴³⁹ LEVI D'ANCONA (1977), p. 116.

Durante los siglos XVI y XVII se conocían ya varias clases de melones y su consumo era habitual, especialmente en España e Italia, donde las condiciones climáticas favorecían su cultivo⁴⁴⁰. Este hecho explica su frecuente representación en la pintura y literatura de la época.

Como sucede en la actualidad, en esta época se utilizaban diversos criterios, como el olor, el peso o las grietas y aberturas de la corteza, para diferenciar el melón agrio e insípido del dulce y maduro. Esta fue la base del emblema que Bonomus dedicó al melón con el lema *Ab externis interna*. En él se decía que, al igual que esta fruta, el hombre se conoce por su fisonomía "por ser el cuerpo la puerta del alma que [...] clarifica lo que oculta la mente tenebrosa"⁴⁴¹. Quevedo no debía estar muy conforme con la validez de estos criterios pues, en los versos que dedicó a este fruto, aludía precisamente a su apariencia engañosa: "Don Melón, que es el retrato / de todos lo que se casan: / Dios te la depare buena, / que la vista al gusto engaña"⁴⁴².

En general, puede decirse que la dualidad expuesta al tratar las distintas interpretaciones de las citas bíblicas se mantuvo en esta época. Por una parte, los escritores religiosos y los emblemistas utilizaron sus propiedades como metáforas de los más altos conceptos religiosos. Pero, al mismo tiempo, muchas de las fuentes de la época advirtieron, con mayor o menos insistencia, de los graves peligros que suponía su consumo indiscriminado.

La intensidad de su fragancia y su dulcísimo sabor, convirtieron al melón en un símbolo de la sabiduría de la Providencia y de la perfección religiosa⁴⁴³. En su *Abecedario espiritual*, fray Francisco de Osuna también lo comparó con la gracia, pues consideró que el hombre la recibe "cerrada como un melón". Según Orozco Díaz, esta visión de los escritores místicos "que buscaron los símiles de lo espiritual en lo más humilde de la creación", está directamente relacionada con la presencia de frutos y flores en los bodegones barrocos españoles, especialmente los de Sánchez Cotán y Zurbarán⁴⁴⁴.

Sin embargo, el melón partido o en rodajas no fue un elemento exclusivo de los bodegones españoles. Segal ha destacado su frecuente representación en la pintura holandesa de este género y ha propuesto una interesante interpretación en la que sus posibles connotaciones religiosas se relacionan con las prevenciones sobre su consumo. Entre otras fuentes, este autor cita el testimonio de Jacques Pons que, en 1583, ya advertía de los peligros que suponía el consumo

⁴⁴⁰ COVARRUBIAS (1611), p. 798. LAGUNA (1555), II, 124.

⁴⁴¹ Este emblema fue recogido y ampliamente comentado por PICINELLI (1653), X, 29, n° 148.

⁴⁴² Quevedo *Boda y acompañamiento del campo*. BLECUA (1989), p. 240.

⁴⁴³ PICINELLI (1653), X, 29, n° 149. PÉREZ-RIOJA (1988), p. 299.

⁴⁴⁴ Fray Francisco de Osuna (1544), *Tercera parte del llamado Abecedario espiritual*. Burgos, tratado V, cap. IV, fol. 59. OROZCO DÍAZ (1975), pp. 54-56 y 91.

desmesurado del melón e ilustró este argumento con ejemplos de personajes famosos que murieron por comer demasiado melón. Advirtió, por ejemplo, al rey Enrique IV, ya que amaba los melones sin medida. Unos años más tarde, Vicaire escribió un poema titulado "*Le proces du melon*" en recuerdo de uno de los ataques de este rey provocado por una indigestión de melón. Por esta razón, es posible que el melón estuviera asociado al tema de la moderación y se utilizara como símbolo de la templanza⁴⁴⁵. La repetida mención de esta propiedad en las fuentes españolas e italianas de la época indica que esta alusión era conocida en toda Europa.

En el capítulo que Núñez de Oria dedicó a las cualidades del melón, se dice: "Los melones son dañosos al estómago y de poco mantenimiento. Y si quando empieza a agravar y dar pesadumbre en el vientre, no se socorren con algo, hazense veneno y ponçona. [...] Para evitar los daños que hacen, débese comer tras ellos buenos alimentos, porque de otra manera luego causan vómitos". Como ejemplo de los que sucumbieron por su intemperancia comiendo este fruto, "tenemos al Papa Paulo segundo, que murió de comida de melón y al Papa Clemente", que al parece, aceleró su muerte desoyendo los consejos del médico que le prohibió comerlos⁴⁴⁶.

Pero la utilización del melón como símbolo de la templanza, que también se dio en la emblemática, no se basó exclusivamente en estas propiedades negativas. En este sentido, puede citarse un emblema dedicado al melón con el lema *Mitigat Aestus*, recogido por Picinelli. Este autor lo explica del siguiente modo: "El melón por su naturaleza es frío, pero no madura sino en el tiempo más caluroso del año, de modo semejante a como el hombre inflamado por los ardores del verano, consigue templar su temperamento"⁴⁴⁷.

Todo esto parece indicar que la interpretación del melón como símbolo de la templanza puede ser igualmente válida para explicar su presencia en determinados bodegones italianos y españoles de la época.

⁴⁴⁵ SEGAL (1988), p. 149.

⁴⁴⁶ NÚÑEZ (1586), III, 6, pp. 237-239. Los autores italianos de la época hablaron de los peligros del melón en términos semejante. Según TALEGÓN (1871), p. 209, tan perjudicial se consideraba para el hombre que un célebre médico, al edificar su palacio con los beneficios de su trabajo mandó colocar en la puerta un lema que decía: "Con el Pepino y el Melón construí mi habitación".

⁴⁴⁷ PICINELLI (1653), X, 29, n° 150.

38. Membrillo

Laguna (1555), I, 131

CYDONIA MALVS.



38. Membrillo (*Cydonia vulgaris Pers.*) [39]

El membrillero es probablemente originario de Asia occidental donde todavía crece en estado silvestre. Parece que desde aquí, su cultivo se extendió por Grecia, Italia y otros países mediterráneos y que llegó a Europa central durante la Edad Media⁴⁴⁸. No obstante, durante mucho tiempo se mantuvo que los membrillos habían sido introducidos en Italia desde la ciudad cretense de Cydón, por lo que el fruto tomó el nombre de *mala cydonia*⁴⁴⁹. Debe considerarse que con el nombre de *Malum*, los autores clásicos hacían referencia no sólo a las manzanas sino también a un número amplísimo de frutos, entre los que se encontraba el membrillo: "Debajo del nombre de manzana, que en latín se llama *malum*, comprendieron los membrillos, los duraznos, alvarcoques, y en suma, todo género de cidras y limones"⁴⁵⁰. Por esta razón se explica que estos frutos participaran de un buen número de connotaciones simbólicas tradicionalmente atribuidas a la manzana.

Como sucedió con los cítricos, el color dorado y la intensa fragancia de los membrillos se utilizaron como argumento para identificarlos con las manzanas de oro del jardín de las Hespérides y, por lo tanto, con los frutos de Hércules⁴⁵¹. Esta identificación fue la base de toda una serie de empresas, principalmente italianas, dedicadas a exaltar las virtudes de personalidades del momento como, por ejemplo, de los más destacados miembros de la familia Sforza⁴⁵².

Sin embargo, desde la Antigüedad, también se le dieron al membrillo una serie de usos y connotaciones simbólicas concretas que, en muchos casos, perduraron hasta el siglo XVII e incluso más tiempo. Por ejemplo, se sabe que los griegos preparaban ya la carne de membrillo que actualmente conocemos con la única diferencia de que empleaban miel en vez de azúcar⁴⁵³. De la misma forma, hasta fechas muy recientes se conservaba la costumbre de meter estos frutos entre la ropa de los armarios porque su olor agradable y duradero la impregnaba y protegía de los insectos⁴⁵⁴.

⁴⁴⁸ FONT QUER (1980), p. 336. Sin embargo LÁNSKÁ (1994), p. 84, ha señalado que delimitar exactamente su área de difusión natural resulta en la actualidad una tarea imposible, dado que se trata de una planta cultivada desde muy antiguo en el Mediterráneo.

⁴⁴⁹ Así lo explicaron, por ejemplo, San Isidoro *Etimologías* XVIII, 7, 4 y LAGUNA (1555), I, 131.

⁴⁵⁰ LAGUNA (1555), I, 131.

⁴⁵¹ Goropius, Johannes Becanus (1580), *Opera ... Hactenus in lucem non edita*. Antwerp, pp. 68-69. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), p. 324.

⁴⁵² GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 481-483.

⁴⁵³ FONT QUER (1980), p. 336.

⁴⁵⁴ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1977), XV, 11. A causa de su aroma, Plinio también recomendaba poner membrillos en los aposentos donde se daba audiencia a las visitas y sobre las imágenes de los dioses que se tenían en los sagrarios domésticos o sobre las estatuas de los antepasados que se exponían en los atrios o zaguanes.

Como fruta consagrada a Venus, el membrillo fue un símbolo de la fertilidad y del matrimonio. Según Ateneo, el carro de la diosa no estaba solamente lleno de mirto y rosas, sino también de membrillos. Se conservan varias representaciones antiguas en las que la diosa del amor aparece con un membrillo en la mano⁴⁵⁵. Calpurnio, Marcial y otros autores de la Antigüedad dirigieron al membrillo sus elogios, considerándolo como un emblema del matrimonio, del amor y la dicha. Sin embargo, la fuente más citada para justificar la utilización del membrillo como símbolo del matrimonio es la leyenda contada por Plutarco según la cual Solón había decretado que la recién casada debía comerse un membrillo antes de entrar en la cámara nupcial, con el fin de que su aliento fuera tan dulce y agradable como la fragancia de este fruto⁴⁵⁶.

Esta alusión al matrimonio tuvo también su reflejo en la leyenda mitológica de Acontio y Cídipe. Según el relato de Ovidio, Acontio acudió un año a las fiestas de Delos para venerar a sus dioses. Allí vio a Cídipe, una muchacha de extraordinaria belleza de la que se enamoró inmediatamente, y la siguió hasta el templo de Artemis. Una vez allí, y como no se atrevía a declararle su amor, el joven cogió un membrillo y grabó en la corteza con la punta de un cuchillo esta inscripción: "Juro por el templo de Artemis que me casaré con Acontio" y lanzó el fruto en dirección a Cídipe. Cuando ésta lo recogió, inocentemente leyó en voz alta la inscripción, con lo que se prometió a Acontio, aún a pesar suyo, pues la diosa había sido testigo de su juramento⁴⁵⁷.

Este simbolismo siguió estando presente durante el Renacimiento y el Barroco. En el emblema que Alciato dedicó a este árbol frutal, se refirió precisamente a él como un símbolo del matrimonio: "Precepto de Solón fue que la esposa/ el membrillo por don se presentase,/ por ser muy sana fruta y deleitosa/ y que en la boca suave olor dejase"⁴⁵⁸. La pervivencia de estas tradiciones y leyendas de la Antigüedad se ve forma todavía más clara en la obra de Ripa, cuando explica las razones por las que su alegoría del matrimonio lleva un membrillo en la mano:

⁴⁵⁵ GUBERNATIS (1878-1882), p. 104. COVARRUBIAS (1611), p. 798, recogió la extendida interpretación de que los versos de la *Egloga* III, 64-65, de Virgilio hacían referencia al membrillo: "Malo me Galathea pelit, lasciva puella,/ Et fugit ad salices". Además, estableció esta relación con Venus a partir de la etimología de la palabra membrillo que, según explicaban algunos autores, era el diminutivo de *membrum*, "por cierta semejanza que tienen los más dellos con el miembro genital y femineo".

⁴⁵⁶ Plutarco, *Moralia Quaestiones Romanae*, cap. 65. Según TALEGÓN (1871), p. 411, el decreto de Solón consagró por ley una costumbre ya existente pues, este autor señala la posibilidad de que esta tradición fuera tomada de los egipcios para quienes el membrillo era el símbolo predilecto de las bodas.

⁴⁵⁷ Ovidio, *Heroidas* XX y XXI. Citado por GRIMAL (1991), pp. 4-5. GUBERNATIS (1878-1882), p. 105, ha relacionado esta leyenda con la costumbre de los enamorados servios de arrojar una manzana como invitación al amor que conduce al matrimonio.

⁴⁵⁸ ALCIATO (1549), p. 191; (1531), pp. 245-247.

"El membrillo se presentaba a las esposas, en Atenas, por mandato de Solón, estando consagrado a Venus en razón de su fecundidad. Por lo dicho se puede ver frecuentemente grabado a este propósito en numerosas medallas, indicio y confirmación del amor prometido. Dice también Piero [Valeriano] que en algunos lugares se solía arrojar entos membrillos a las señoras nobles, dando muestra con ello del amor que se sentía [...] También se hacía como símbolo de que el hombre, cuando se encamina a este fin, persigue el fruto que lícitamente se consigue por mediación del matrimonio, pues siendo de otra forma se vendría a incurrir en un pecado grave, que nos segrega y aparta de alcanzar el Reino de los Cielos"⁴⁵⁹.

La pintura de la época utilizó en ocasiones esta fruta como símbolo o alusión al matrimonio. Por ejemplo, en los retratos que conmemoraban una boda, la mujer podía llevar un membrillo en las manos⁴⁶⁰. Panofsky utilizó esta conocida connotación nupcial del membrillo para identificar como alegoría matrimonial un cuadro de Paris Bordone que durante mucho tiempo había resultado equívoco e indescifrable. Esta lectura refleja la importancia de una correcta identificación botánica para el estudio de la pintura pues, durante mucho tiempo, se había pensado que el fruto representado en la obra de Bordone era un limón⁴⁶¹.

De esta forma parece necesario destacar que la fruta representada por Zurbarán en el retrato de fray Gonzalo de Illescas [Z. 76]* no es una manzana, como se ha repetido con insistencia, sino un membrillo y no tiene por qué aludir necesariamente al pecado original⁴⁶². Uno de los primeros historiadores que advirtieron la compleja lectura de esta obra fue Julián Gállego. Según este autor, la escena representada al fondo, "nos enseña el ejercicio de la caridad; la ciencia está representada por los libros de la mesa, encima de los cuales la manzana recuerda al sabio la humildad que ha de conservar quien nació pecador. Sillón y cortina muestran, por su parte, la dignidad casi regia del fraile, consejero de Juan II. El reloj de arena y la calavera son una "vanidad", una enseñanza del *Ars moriendi* que nos recuerda la fragilidad del tiempo. La mesa, en sí misma considerada, es al mismo tiempo un mueble de trabajo -intención subrayada por los útiles escritorios del jerónimo, tintero, papeles, plegadera... - y símbolo de autoridad y de justicia⁴⁶³.

Como ya se ha señalado, su semejanza con la manzana explica que el membrillo adquiera, en ocasiones, el mismo significado que ésta.

⁴⁵⁹ RIPA (1593), vol. II, p. 47-48.

⁴⁶⁰ HALL (1987), p. 213.

⁴⁶¹ PANOFSKY (1979), p. 220.

⁴⁶² Entre otros autores, dan esta interpretación ANGULO INÍGUEZ (1971), p. 133 y BROWN (1988), p. 176 que dice: "la manzana sobre el libro alude a la funesta tentación de poner el conocimiento por encima de la fe".

⁴⁶³ GÁLLEGO (1991), p. 202.

Sin embargo, no hay que olvidar, que el fruto de la tentación fue también símbolo de la salvación. En algunas representaciones de la Virgen con el Niño, éste lleva un membrillo en las manos como alusión a la Redención del Hombre tras la Pasión de Cristo⁴⁶⁴. Según Levi D'Ancona, el membrillo fue utilizado en la pintura renacentista italiana como símbolo de Resurrección⁴⁶⁵. Estas connotaciones también justificaron su empleo como símbolo mariano. Con este sentido, se representó en la pintura española, como muestra el palto de membrillos y granadas en la *Muerte de la Virgen*, de Correa⁴⁶⁶.

La utilización simbólica del membrillo, que siguió estando presente en la pintura religiosa del siglo XVII, se enriqueció con las aportaciones de la emblemática. Un buen ejemplo es el emblema recogido por Picinelli que propone el membrillo como símbolo de la virtud inmortal⁴⁶⁷. Es posible que estas connotaciones religiosas justifiquen la destacada presencia del membrillo en el retrato de fray Gonzalo de Illescas, de Zurbarán.

⁴⁶⁴ HALL (1987), p. 213.

⁴⁶⁵ LEVI D'ANCONA (1977), 324-325. Esta autora se basa en la *Historia Natural* de Plinio, XVII, 13, en la que se dice que este árbol frutal puede reproducirse a partir de varas cortadas de otro árbol. Sin embargo, Plinio no alude concretamente al membrillo, sino a todo género de manzanos y destaca la misma propiedad de la zarza, hiedra, vid, higuera, olivo, granado, laurel, ciruelo, naranjo y avellano.

⁴⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 22, señala que este autor ha sido considerado como un puente ideal, en sentido técnico, entre los modelos flamencos y lo que Sánchez Cotán desarrollará con posterioridad de manera independiente.

⁴⁶⁷ PICINELLI (1653), IX, 11, nº 150.

39. El nardo

Hernández (ca. 1577), XIV, 29



39. El nardo (*Polianthes tuberosa* L.) [92]

En el capítulo que Acosta dedicó a describir las flores americanas que crecían en España a finales del siglo XVI, señaló que: "hay otras muchas flores, cuyos nombres no sabré decir, coloradas, y amarillas, y azules, y moradas, y blancas con mil diferencias ..."468. Entre estas últimas, se encontraba el nardo, conocido también como tuberosa, jacinto oriental y vara de Jesé, que actualmente es muy apreciada en jardinería por la dulzura de su aroma.

Hernández fue el primero en describir esta planta americana a la que llamó *omioxochitl* o flor de hueso, considerándola "una especie de narciso desconocido en el Viejo Mundo"469. Además informó que sus flores blancas eran utilizadas para hacer ramilletes y perfumes, y que tienen "un olor parecido al de las azucenas de nuestra tierra, por lo que algunos la llaman azucenas de Indias".

El hecho de que en la España del momento, el nardo fuera conocido como "azucenas de las Indias" y que en los tratados de jardinería de principios del XIX siguiera mencionándose como "vara de Jesé"470, hace pensar en una posible connotación religiosa. Este simbolismo pudo derivarse de las características propias de la flor, como su color blanco, que era una clara alusión a la pureza, o la dulzura de su perfume, identificado muchas veces con la virtud471. Pero también es posible que, como ocurrió con otras plantas americanas, se identificase con una especie del Viejo Mundo de larga tradición simbólica como es, en este caso, la azucena o el nardo bíblico472.

Por otra parte, el intenso aroma de estas flores, "tan subido que muchas personas no pueden resistirlo", lo convertían en un claro símbolo del olfato, cuyas representaciones alegóricas, que siempre llevan atributos florales, fueron muy frecuentes en la pintura del siglo XVII473.

Las flores simples del nardo, en forma de embudo, de un intenso color blanco y con seis pétalos abiertos, fueron tempranamente representadas en la pintura

468 ACOSTA (1590), IV, 27.

469 HERNÁNDEZ (ca. 1577), XIV, 29. El nardo pertenece al grupo de las amarilidáceas, como los *Narcissus* y *Pancretium*.

470 BOUTELOU (1804), p. 93.

471 LEVI D'ANCONA (1977), pp. 148-151, donde trata del simbolismo general de las flores.

472 El nardo que se menciona en la Biblia fue identificado con la especie *Nardosctachys jatamansi* D. C. por TALEGÓN (1881), pp. 486-492, que no sólo recogió su simbolismo en la Biblia sino también en la Antigüedad. La identificación del *Polianthes tuberosa* L. con el nardo de la Biblia fue habitual durante el siglo XIX. En el *Diccionario de la lengua castellana de la Real Academia* (1817), p.595, tras describir esta especie se dice que por nardo se entiende: "La confección aromática hecha de las hojas del nardo y sus espigas, como era aquella con que la Magdalena ungió los pies de Cristo".

473 SEGAL (1990), p. 25.

española, como prueban los floreros de Hiepes y Arellano⁴⁷⁴. Por el contrario, esta especie es muy difícil de encontrar en las composiciones florales del resto de Europa, al menos durante el siglo XVII. Esto es especialmente cierto para los países septentrionales, donde las bajas temperaturas impidieron la multiplicación de esta planta, por lo que hasta fechas muy recientes tuvo que ser importada⁴⁷⁵. Los floreros napolitanos constituyen un caso aparte pues, en ellos, como prueban las obras de Andrea Belvedere, Giuseppe Reco o Paolo Porpona, el nardo fue una especie habitualmente representada durante la segunda mitad del siglo XVII⁴⁷⁶. Una buena muestra es el *Jarrón con flores* de Andrea Belvedere, que se conserva en el Museo del Prado. La representación de esta especie americana en la obra de un pintor italiano podría estar directamente relacionada con la influencia del ambiente español sobre el artista, señalada por Pérez Sánchez. Este historiador también ha apuntado la posibilidad de que Belvedere realizara este lienzo durante su estancia en Madrid en los últimos años del XVII, cuando el nardo llevaba ya mucho tiempo siendo una flor habitual en los jardines españoles⁴⁷⁷. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta que la obra hernandina era conocida en Italia y que muchas especies americanas se difundieron muy pronto en jardinería.

⁴⁷⁴ Actualmente goza de mayor prestigio en jardinería y es más frecuente la forma de flores dobles. Sin embargo, esta variedad no se conoció hasta finales del siglo XVIII. BRICKELL (1990), p. 557.

⁴⁷⁵ Según BOUTELOU (1804), p. 99, a principios del siglo XIX el nardo era exportado desde Italia o sur de Francia a los países del norte de Europa e Inglaterra, donde era una especie muy apreciada.

⁴⁷⁶ En el *Bodegón con criado negro*, de Giuseppe Recco, realizado en 1679, actualmente en la Casa ducal de Medinaceli, en Sevilla, se representan los nardos, junto a anémonas y tulipanes en un jarrón. Uno de los bodegones de Paolo Porpona en los que se incluyen nardos se reproduce en el catálogo de pintura napolitana CATÁLOGO (1990b), pp. 90-91.

⁴⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 127, fig. 100. Sobre la obra de Belvedere ver también el catálogo *Pintura Napolitana. De Caravaggio a Giordano*, (1985), pp. 84-89.

40. Níspero

Laguna (1555), I, 133

MESPILVS PRIMA.



MESPILVS ALTERA.



40. Níspero (*Mespilus germanica* L.) [72]

Desde la Antigüedad, los frutos del níspero han sido muy apreciados por la dulzura de su sabor. Parece que llegaron a Grecia en el siglo VIII a. C. desde el Asia Menor, su área de distribución natural y, gracias al testimonio de Teofrasto, sabemos que llegaron incluso a cultivar varias especies⁴⁷⁸. Los romanos heredaron de los griegos este cultivo y lo siguieron manteniendo en sus diferentes campos militares, exportándolo también a sus colonias. Por ello, a pesar de que el níspero lleva el calificativo de "alemán" (*germanica*), sólo recibió este nombre en su segunda patria, Alemania, donde se cultivó en los jardines de los conventos desde la Edad Media⁴⁷⁹.

Parece oportuno indicar que la fruta que actualmente conocemos como níspero pertenece a un género distinto originario de China y de Japón (*Eriobotrya japonica* L.), que no fue introducido en Europa hasta finales del siglo XVIII⁴⁸⁰. El fruto al que nos referimos, la níspera, tiene forma globular y alcanza de dos a tres centímetros de tamaño. Se caracteriza por estar abierto en su extremo superior, dejando visible el corazón del fruto ya que éste está colocado en el receptáculo como una copa. Estos frutos, que al principio son muy duros, sólo resultan comestibles cuando han sobremadurado. Entonces se vuelven blandos y de color marrón, siendo más agradables al paladar de lo que, por su aspecto, cabría esperar⁴⁸¹.

Esta característica fue la base de una empresa de Picinelli que lleva por mote *No maduro antes que podrido*, con lo que quería significar que la sabiduría del hombre sólo madura en la ancianidad. Este lema está tomado del *Banquete* de Platón en el que se afirma que el ojo de la mente sólo empieza a distinguir con agudeza cuando se apaga el ojo del cuerpo. Pero Picinelli cita también otras fuentes, como la epístola a Nepote de San Jerónimo, con lo que se añade una lectura religiosa a esta imagen simbólica. Según este autor, aquellos ancianos que en la adolescencia se han instruido en artes honestas y han pensado en la ley de Dios de día y de noche, por la edad se hacen más doctos y por el proceso del tiempo más sabios, porque los viejos estudios producen dulcísimos frutos⁴⁸².

⁴⁷⁸ TEOFRASTO (1988), III, 12, 5-6.

⁴⁷⁹ LÁNSKÁ (1994), pp. 122-123.

⁴⁸⁰ BIANCHINI (1990), p. 429.

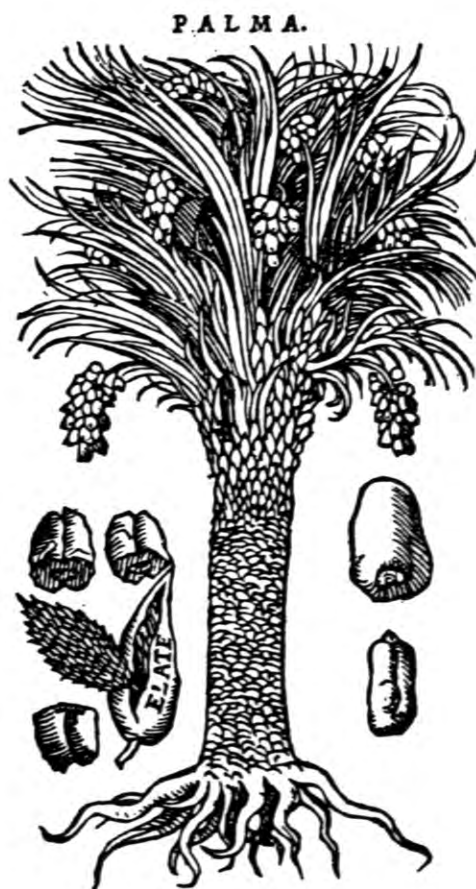
⁴⁸¹ MASEFIELD (1980), pp. 62-63; POLUNIN (1977), p. 192.

⁴⁸² PICINELLI (1653), IX, 20.

Es posible que cuando Hiepes incluyó las níscolas en uno de sus bodegones [H. 3]* se limitara a representar una fruta muy corriente en su época que todavía hoy crece silvestre en muchos lugares de España. Sin embargo, el hecho de que las represente maduras, bajo una parra, junto a un puñado de peras y manzanas, membrillos y granadas, algunas de ellas abiertas, hace pensar que quizá tuviera presente el simbolismo recogido posteriormente por Picinelli pues, todas estas frutas eran, en ese momento, conocidos y tradicionales símbolos religiosos.

41. Palmera

Laguna (1555), I, 126



41. Palmera (*Phoenix dactylifera* L.) [92]

La palmera ha sido considerada, desde la Antigüedad, como un símbolo de la victoria. Para los griegos y los romanos fue la insignia del triunfo y de la grandeza, por lo que coronaban con sus ramos a los vencedores. Según cuentan Plutarco y Pausanias, fue Teseo el primero en coronar a los vencedores con hojas de palmera y poner un tallo de la misma en su mano derecha, cuando participó en los juegos atléticos celebrados en Delos en honor a Apolo⁴⁸³. La costumbre de entregar ramas de palmera a los vencedores fue introducida en Roma, donde se usó por primera vez en el año 292 a. C. y quedó asociada a los generales victoriosos⁴⁸⁴. Los poetas latinos se refirieron muy frecuentemente a la palmera como símbolo del triunfo y de la victoria. Ovidio la calificó como el "premio digno del vencedor" y cuenta que Rea Silvia vio en sueños a Rómulo y Remo como dos palmeras, una de las cuales, más hermosa que la otra, profetizó la grandeza de Roma⁴⁸⁵.

Este simbolismo estuvo sin duda relacionado con las características de la palmera, que resiste duras condiciones climáticas y vive muchos años sin alterar su aspecto. Teofrasto destacó la longevidad de este árbol y, en concreto, de la palmera de Delos, a cuya sombra Leto alumbró a Artemis y a Apolo⁴⁸⁶. Plinio explicó que los griegos le dieron el nombre de *phoenix*, que sigue conservando su nombre botánico, porque "muere y torna a nacer de sí mismo, como el ave fénix"⁴⁸⁷. Este autor hace referencia a un antigua tradición egipcia que relacionaba la palmera con el Ave Fénix y que la asoció también con el sol, por lo que pasaría a simbolizar la eternidad. Sin embargo, en el mundo clásico, la palmera destacó, principalmente por su alusión a la victoria⁴⁸⁸.

Este significado se introdujo en el simbolismo cristiano, donde la palmera fue especialmente utilizada para expresar el triunfo de los mártires sobre la muerte. La transformación en un símbolo cristiano se basó en dos referencias bíblicas: "el justo florecerá como la palmera", tomada de los Salmos y el fragmento del

⁴⁸³ Plutarco, *Teseo*, 21; Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII, 48, 2-3 y IX, 40, 2. GRAVES (1989), vol. I, p. 428.

⁴⁸⁴ Según Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, X, 47, 3, la hoja de palma se usó en Roma por primera vez con el sentido de victoria en la celebración del triunfo sobre los samnitas de los Cónsules Lucius Papyrius y Supurius Carvilius.

⁴⁸⁵ Ovidio, *Metamorfosis*, X, 197; *Fasti*, 3, 31-34.

⁴⁸⁶ TEOFRASTO (1988), IV, 13, 2.

⁴⁸⁷ PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XIII, 9, 4. San Isidoro, *Etimologías*, XVII, 7, 1, explicó con un sentido distinto esta etimología: "Fénix es el nombre que daban los griegos a la palmera, porque su duración es larga, haciendo derivar este nombre de aquella ave de Arabia que, según dicen, vive muchas años". Más adelante, añade: "la palmera se llamó así por ser símbolo de la mano vencedora".

⁴⁸⁸ DÍAZ DE BUSTAMANTE (1980), p. 31.

Apocalipsis en el que los elegidos aparecen con ramas de palma en las manos: "Vi aparecer una gran multitud, que nadie podía contar, de toda nación, tribu, pueblo y lengua. Estaba de pie delante del trono de Dios y delante del Cordero, vestidos con vestiduras blancas y con palmas en las manos"⁴⁸⁹. Desde entonces, los mártires se representaron con hojas de palma sustituyendo o sumándose a los instrumentos de su martirio, para expresar el triunfo cristiano y la consecución de la vida eterna.

Estrechamente relacionado con este simbolismo, la hoja de palma también fue utilizada durante los siglos XVI y XVII como insignia de la perpetua virginidad⁴⁹⁰. A principios del siglo XVI, este simbolismo fue explicado por Alonso de Herrera del modo siguiente: "Son las palmas unos árboles muy nobles y antiguamente los usaban traer en las manos en señal de paz y victoria, y aún a los santos mártires y vírgenes en señal de haber vencido y triunfado del mundo y concupiscencias carnales, ponen ramos de palmas en las manos demostrando sus victorias"⁴⁹¹. La emblemática también utilizó la hoja de palma como símbolo de los mártires, convertido en triunfo eterno y como imagen de la santidad y de la virtud. Con un sentido similar, Ripa la colocó en sus alegorías del Premio, el Despego del mundo y la Felicidad eterna⁴⁹². Todo ello explica que la hoja de palma aparezca como atributo de todos los mártires representados por Zurbarán y Murillo y, en general, en toda la pintura religiosa del siglo XVII sobre el tema.

Durante la Edad Media se multiplicaron los significados religiosos dados a la palmera, algunos de los cuales acabarían fijándose en la iconografía cristiana. De todos ellos, pueden destacarse los referidos a Cristo y a la Virgen que con mayor frecuencia se reflejaron en el arte.

El propio Cristo se representó con una hoja de palma en la mano como símbolo de su triunfo sobre el pecado y la muerte. En las representaciones de la entrada triunfal en Jerusalén, las gentes de la ciudad reciben a Cristo con ramos de palmera y olivo, siguiendo el Evangelio de San Juan. La palmera aludiría en este

⁴⁸⁹ Salmo 71, 13; *Apocalipsis* 7, 9. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 279-289 ha recogido las distintas fuentes de este simbolismo y de otros muchos significados dados a la palmera por los teólogos medievales, y ha analizado sus variaciones en la pintura religiosa del Renacimiento italiano.

⁴⁹⁰ Con este sentido han sido interpretados los versos de Polo de Medina: "Muy bien la Palma te está;/ pero si es cosa notoria, / que no es Palma de victoria,/ Palma de virgen será". DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), III, pp. 93-94.

⁴⁹¹ ALONSO DE HERRERA (1513), III, 36.

⁴⁹² Entre los emblemas que utilizan la palmera como símbolo de los mártires pueden citarse los de PARADÍN (1551), p. 211 y PICINELLI (1653), IX, 26. RIPA (1593), vol. I, p. 224; 272 y 410. Sitúa una hoja de palma en su alegoría de la Felicidad Eterna, porque "no es posible alcanzar la felicidad de los Cielos si no es por medio de multitud de tribulaciones, confirmándose aquel dicho de San Pablo: "No será coronado sino aquel que haya combatido convenientemente".

caso al próximo martirio de Cristo y a su trinfo sobre la muerte⁴⁹³. La Iglesia conmemora este acontecimiento el Domingo de Ramos, con el que se inicia la Semana Santa. A esta celebración hace referencia Alonso de Herrera cuando dice de las palmeras: "aunque en estas nuestras tierras no las hayamos de poner por el provecho del fruto [...], siquiera por su nobleza y verdor y por tener ramos de ellas para llevar el Domingo de Ramos en las manos las debemos plantar en nuestro jardines"⁴⁹⁴.

Relacionado con este último simbolismo y siguiendo a Hugo de San Víctor, la palmera fue también considerada uno de los árboles con cuya madera se hizo la cruz de Cristo, como ya se ha señalado al hablar del ciprés. A mediados del siglo XVI, Valeriano siguió afirmando esta relación de la palmera con la cruz, como signo de victoria y de salvación⁴⁹⁵.

La hoja de palma también se convirtió en uno de los atributos de la Virgen María a partir de dos referencias bíblicas: "Tu talle semeja a la palmera", del *Cantar de los Cantares*, y "crecí como palma en Engadi y cual brote de rosa en Jericó", del libro del *Eclesiástico*⁴⁹⁶. Levi D'Ancona ha recogido numerosas fuentes medievales, entre las que se encuentran los escritos de San Juan Crisóstomo, San Alberto Magno y Hugo de San Víctor, que comparan la palmera con María. Durante los siglos XVI y XVII, la emblemática también utilizó la palmera como imagen de la Virgen. En este sentido, puede citarse un emblema que le dedica Picinelli con el mote *Intacta maritor*, compuesto de dos palmeras como referencia al matrimonio de María con San José y a la cualidad de la Virgen como Madre intacta⁴⁹⁷. Todo ello explica que la palmera aparezca entre los símbolos habituales de la Inmaculada Concepción, como vemos en las representaciones del tema de Sánchez Cotán, Zurbarán y Murillo.

Por otra parte, la palmera está presente en acontecimientos de la vida de la Virgen tan importantes como son el anuncio de su muerte, su propia muerte, la Asunción o la huída a Egipto. Según el Evangelio apócrifo de San Melito, el Arcángel Gabriel entregó a la Virgen una rama de palma traída del Paraíso, para anunciarle la proximidad de su muerte. En este caso, la palma volvería a ser un

⁴⁹³ El Evangelio de San Juan 12, 13, dice que cuando las gentes de Jerusalén oyeron que Jesús llegaba a la ciudad, "tomaron ramos de palmas y salieron a su encuentro gritando: "¡Hosanna! ¡Bendito el que viene en nombre del Señor!. Según TALEGÓN (1871), p. 368, recibieron a Jesucristo con ramas de palmera y de olivo, emblemas de la victoria y de la paz, siguiendo la antigua costumbre del pueblo hebreo de la fiesta de las Tiendas en la que llevaban ramos verdes, principalmente de estos árboles.

⁴⁹⁴ ALONSO DE HERRERA (1513), III, 36.

⁴⁹⁵ VALERIANO (1556), pp. 365-371. PICINELLI (1653), IX, 26, n° 342, presentó una empresa con la palmera referida a Cristo santificante y a la Santa Cruz.

⁴⁹⁶ *Cantar de los Cantares*, 7, 7 y *Eclesiástico*, 24, 14. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 282-283.

⁴⁹⁷ PICINELLI (1653), IX, 26, n° 337 y 365.

símbolo del triunfo sobre la muerte⁴⁹⁸. En el siglo XIII, el obispo dominico Jacobo de la Voragine también recogió las versiones populares sobre la muerte de la Virgen, de la que no hablan los Evangelios, que constituyeron la pauta para muchos pintores y escultores. Según el relato de la *leyenda Dorada*, en su ancianidad, María se encontraba muy abatida y deseando ardientemente reunirse con su Hijo, cuando se le apareció un ángel resplandeciente que la saludó diciéndole: "¡Salve, bienaventurada María!. He aquí que os traigo una palma del Paraíso, que hareís sea llevada delante de vuestro féretro, dentro de tres días, puesto que vuestro Hijo os llama a su lado". La Virgen expresó al ángel el deseo de poder ver por última vez a los Apóstoles reunidos junto a su lecho antes de morir y pidió a San Juan que llevara la palma del Paraíso a su entierro⁴⁹⁹. El detalle de la palmera en manos de San Juan fue representado frecuentemente por los artistas del Renacimiento italiano y también estuvo presente en la pintura española, como muestran las representaciones de la *Dormición de la Virgen* de Vicente Macip, del retablo de la Catedral de Segorbe o la de Fernando de Llanos y Yáñez de la Almedina, de las puertas del retablo mayor de la Catedral de Valencia.

Este mismo relato medieval parece haber sido el origen de la presencia de la hoja de palma en algunas representaciones de la Asunción de la Virgen, también como signo de su victoria sobre la muerte⁵⁰⁰. Sánchez Cotán representa la palma en manos de un ángel en su representación de la *Asunción de la Virgen* [S. 24].

La palmera también se incluyó muy frecuentemente en las escenas de la huída a Egipto, a partir del relato del Evangelio apócrifo de San Mateo, que dice: "Aconteció que, al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y viendo una palmera le dijo a San José: "Me gustaría, si fuera posible, tomar algún fruto de esta palmera. Más José le respondió: "Me admira que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos. A mí me preocupa más la escasez de agua, pues ya se acabó la que llevábamos en los odres y no queda más para saciarnos nosotros y abreviar a los jumentos". Entonces, el Niño Jesús, que plácidamente reposaba en el regazo de su madre, dijo a la palmera: "Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre". Y a estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de María, pudiendo así recoger todo el fruto que necesitaba para saciarse". [...] Al día

⁴⁹⁸ Pseudo Melito, *De transitu Virginis Mariae*. HALL (1987), p. 244, ha señalado que la escena se parece, en ocasiones, a la Anunciación, si exceptuamos la palma en la mano del ángel en lugar de la azucena. Por el contrario, LEVI D'ANCONA (1977), p. 284, afirma que, es raras ocasiones, se representó al Arcángel Gabriel llevando una rama de palma en la Anunciación. Según esta autora, la fuente de esta imagen se encuentra en la *Divina Comedia* de Dante, pues en ella se dice: "le lleva la palma cuando el Hijo de Dios decide entrar en su cuerpo humano" (*Paraíso* XXXII, 112-114).

⁴⁹⁹ VORAGINE (1984), vol. II, p. 479. TRENDS (1954), p. 77.

⁵⁰⁰ MÂLE (1987), p. 268.

siguiente abandonaron el lugar. Más, en el momento de paritr, Jesús se volvió hacia la palmera y le dijo: "Este privilegio te concedo, palmera: que una de tus ramas sea transportada por mano de mis ángeles al paraíso de mi Padre. Y esta bendición especial te otorgo: que a todos aquellos que hubieren vencido en un certamen, pueda decirseles: Habeís llegado hasta la palmera de la victoria"⁵⁰¹. Al igual que otros muchos pintores, Sánchez Cotán incluyó la palmera cargada de dátiles en sus representaciones del *Descanso* [S. 20]* y de la *Huída a Egipto* [S. 19]*.

La utilización de la palmera como símbolo de la victoria siguió estando presente durante el Renacimiento y el Barroco. A partir de esta connotación básica, la emblemática enriqueció sus significados con otros conceptos relacionados, como la fama o la inmortalidad, sirviéndose en ocasiones, de características descritas por autores de la Antigüedad⁵⁰².

Entre las múltiples significaciones que se le dieron a la palmera, pueden destacarse las que se crearon a partir de una propiedad que hizo a este árbol célebre en la Antigüedad. Se creía que sus ramas eran capaces de resistir un peso enorme sin sufrir ningún daño y que, cuanto mayor era este peso, más floreciente crecía⁵⁰³. Esta cualidad fue recogida por muchos autores de los siglos XVI y XVII, entre los que se encuentra Andrés Laguna, que dijo: "Fue siempre señal de premio y victoria la palma: porque no se deja vencer ni doblegar de ninguna cosa, por grave y pesada que sea, antes cargada se alza: y por eso a los vencedores se daba antiguamente la palma"⁵⁰⁴. Esta imagen fue literalmente reflejada en un emblema de Alciato, *Obdurandum adversus urgentia*, para referirla a la costancia y a la perseverancia. Como ha señalado Sebastián López, la imagen se prestaba para ser trasladada al campo de las alegorías cristianas y, de este modo, aparece en la *Idea vitae teresianae*, para expresar la "perseverancia en la mortificación" por medio de una carmelita asida a la rama de una palmera⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ Evangelio apócrifo de San Mateo XX, 1-2 y XXI. El relato continúa: "Y mientras decía esto, apareció un ángel del Señor sobre la palmera, le quitó una de sus ramas y voló al cielo llevándosela en la mano". La palmera sería así considerada como uno de los árboles del Paraíso, apareciendo en las representaciones del Jardín del Edén. SANTOS OTERO (1956) pp. 232-234

⁵⁰² La palmera como elemento simbólico y emblemático ha sido estudiada extensamente por GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 608-651, DÍAZ DE BUSTAMANTE (1980), pp. 27-88 y GALERA ANDREU (1985), pp. 63-67. Este último autor, ha centrado su atención en el tema de la palmera como símbolo de la victoria a través de la emblemática renacentista y barroca y sus correspondientes proyecciones en fiestas, arquitecturas efímeras y en la pintura de la época.

⁵⁰³ Aristóteles, *Problemata*, 7; Plutarco, *Quaestionés convivalium*, VIII, 4. Este último afirmó que en la naturaleza de esta planta estaba el no ceder jamás a la fuerza que lo presiona y oprime.

⁵⁰⁴ LAGUNA (1555), I, 125. Esta misma idea es expresada por COVARRUBIAS (1611), p. 846.

⁵⁰⁵ ALCIATO (1531), pp. 70-71. Daza Pinciano tradujo así su epigrama: "Quanto de mayor carga es oprimida/ la palma, tanto más resiste y relaza/ y lleva fruta dulce y escogida./ Aquesta fruta, tú cristiano, alcanza,/ que el que paciente fuere en esta vida/ que por sufrir en la otra más se ensalza,/ deste contraste el premio merecido/ alcanzará por el trabajo habido". GARCÍA MAHÍQUES (1991), p. 619, señala que Erasmo recogió en sus *Adagios*, I, 201, esta antigua creencia, lo que puede explicar también que el ejemplo cundiera en la emblemática.

Ripa aludió a esta misma propiedad para explicar la presencia de la palma en sus alegorías de la perseverancia y de la templanza. De esta última dijo que "lleva en la mano la palma como símbolo del premio que en el Cielo reciben los que dominan sus pasiones, y así mismo se rigen y someten. En efecto, la palma no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre, como dicen numerosos escritores. Del mismo modo, los ánimos templados, cuanto más acuciantes se muestran las pasiones que tratan de inquietarlos y de forzarlos, tanto más se ejercitan en lograr superarlas y alcanzar la victoria sobre ellas"⁵⁰⁶. Entre los emblemistas que también se sirvieron de esta imagen puede citarse a Picinelli y Vaenius. El primero, la utilizó en su emblema *Onerata resurgit*, como símbolo de los buenos, mientras que Vaenius, en este mismo ámbito de significado, la refirió a la constancia inmutable del sabio⁵⁰⁷.

El valor simbólico de la palmera pervivió en España durante el siglo XVIII, como muestran los comentarios que Palomino dedica al árbol en la explicación de una alegoría de la Verdad: "lleva una palma, que significa fortaleza, porque así como la palma no cede al peso, antes se opone a él, así la verdad no cede a su contrario; pues aunque muchos la impugnen, siempre resplandece, y queda triunfante, como se ve en tantos invencibles mártires, que por defensa de la verdad evangélica han derramado su sangre, adornando con repetidas palmas, y laureolas la Militante Iglesia"⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ RIPA (1593), vol. I, p. 353; Perseverancia, vol. I, p. 199. Con un razonamiento semejante explica su utilización como símbolo de la Verdad, vol. I, p. 391.

⁵⁰⁷ PICINELLI (1653), IX, 26, n° 341. VAENIUS (1607), emblema 69, p. 29.

⁵⁰⁸ PALOMINO (1715-1724), II, p. 324.

42. Pancraccio

Clusius (1576), 287

Hemerocallis Valentina.



42. Pancraccio (*Pancratium maritimum* L.) [86]

El pancraccio, también conocido como amirmío, azucena de mar o de la Virgen y narciso marino, posee unas características flores blancas con figura de embudo y una doble corola acampanada que exhalan, desde el atardecer, un suave aroma que recuerda a la azucena. Como la amapola amarilla (*Glacium flavum* L.), es una especie característica de las costas mediterráneas y, en particular, de los arenales valencianos, por lo que es frecuente encontrarlas en los floreros de Tomás Hiepes [H. 15]*.

La primera descripción e ilustración de la planta apareció en 1576 en el célebre tratado de Charles l'Ecluse o Clusius *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observaturum Historia*, con el nombre de "Hemerocallis valentina". Este autor dijo haber tomado el nombre del "celebérrimo médico y profesor de Valencia Juan Plaza"⁵⁰⁹. Formado como médico en la Universidad de Valencia, de la que fue profesor desde 1562 hasta su muerte en 1603, Plaza fue la principal figura de la botánica médica en la Valencia del siglo XVII, donde fundó el primer jardín botánico de España de tipo universitario. La estrecha relación científica que mantuvo con Clusius se inició con motivo de la estancia del holandés en Valencia y se prolongó después durante muchos años. En su correspondencia y en varias de sus obras, Clusius citó con elogio al profesor valenciano y reprodujo los materiales que le había proporcionado. En algunos casos se trata de endemismos de la zona valenciana, como el pancraccio, y en otros, de plantas americanas, como el género *Agave*, que a través de Clusius fue denominado en Europa central "filiagulla" ("fil i agulla"= hilo y aguja)⁵¹⁰.

Durante el siglo XVII, el pancraccio también se cultivó como planta ornamental en los jardines españoles. Tanto Arellano como Van der Hamen lo incluyeron en sus composiciones florales pero, parece, que con un sentido diferente. El primero, lo representó entre las flores que rodean la alegoría de la vanidad pintada por Francisco Camilo [A. 24]*. Es posible que su similitud con la azucena o el narciso, que también aparecen representados, justifiquen su utilización como símbolo religioso, o bien que, en este contexto, participe del sentido general de las flores como alusión a la fragilidad de la vida, en consonancia con el tema del cuadro.

⁵⁰⁹ CLUSIUS (1576), p. 287. En el capítulo que dedica al pancraccio, FONT QUER (1980), pp. 909-910, expone los problemas que planteó la identificación de esta especie con el pancraccio o escila que describió Dioscórides en el capítulo 173 de su libro II.

⁵¹⁰ LÓPEZ PIÑERO (1990), pp. 48-49.

La destacada presencia del pancracio en la *Ofrenda a Flora* de Van der Hamen, del Museo del Prado, parece estar relacionada, más bien, con el nombre de "amormío" que se le dio en la época⁵¹¹, y puede explicarse a partir de la interpretación propuesta por Julián Gállego. En su opinión, esta obra no es solamente un cuadro mitológico sino, probablemente un poema floral dedicado a una amada en el que las rosas aludirían al amor, el girasol a la fidelidad y así, sucesivamente⁵¹².

511 RÍOS (1592), f. 248.

512 GÁLLEGO (1991), p. 200.

43. Pasionaria

Nieremberg (1635), X, 290

HISTORIÆ NATVRÆ LIB. XIV.

GRANADILLA RAMVS



43. Pasionaria (*Passiflora caerulea* L.) [89]

La pasionaria fue una de las flores más espectaculares que llegaron a España desde América durante el siglo XVI. La mayor parte de las especies del género son plantas trepadoras con zarcillos que, actualmente, siguen utilizándose en jardinería por la resistencia y calidad de sus flores. Muchas de ellas producen frutos redondos, carnosos y comestibles que al madurar, toman un color naranja o amarillo. La especie más conocida y tempranamente difundida fue la *Passiflora caerulea* L., que hoy es fácil encontrar en glorietas, muros y jardines de toda Europa.

Una de las primeras descripciones que se hicieron de esta planta fue la de Francisco Hernández que se refirió a ella como "la hierba que da la llamada por los españoles granadilla". Este autor explicó que: "nace en tierras de los peruanos una hierba voluble y hederácea, que de flor parecida a una rosa blanca pero en cuyas hojas pueden verse las figuras y señales de los instrumentos de la Pasión de Cristo, y fruto semejante a la granada en forma, color y tamaño, de donde tomó el nombre entre los españoles"⁵¹³.

Gracias a los comentarios que Monardes dedicó a la "granadilla", en los que expuso no sólo las características del fruto, sino del resto de la planta, sabemos que en 1580, era ya cultivada en Sevilla⁵¹⁴. Diez años más tarde, Acosta destacó lo que se convertiría en la principal característica de esta planta: "la flor de la Granadilla es tenida por cosa notable: dizen, que tiene las insignias de la Pasión, y que se hallan en ella los clavos, y la columna, y los açotes, y la corona de Espinas, y las llagas: y no les falta alguna razón, aunque para figurar todo lo dicho, es menester algo de piedad, que ayude a parecer aquello: pero mucho está muy espresso, y la vista así es bella"⁵¹⁵.

En 1605, la planta fue enviada al Papa Pablo V y cultivada en Roma. Fue entonces, cuando Simón Palasca realizó la primera descripción detallada de la semejanza de las partes de la flor con los atributos de la Pasión de Cristo. Sus largas hojas interiores distribuidas en círculo, fueron comparadas con la corona de espinas, los cinco estambres, con las heridas de Cristo y los tres estilos, con los clavos⁵¹⁶.

⁵¹³ HERNÁNDEZ (ca. 1577), XXII, 35.

⁵¹⁴ MONARDES (1580), f. 89. Según LÓPEZ PIÑERO (1987), pp. 55-56, las granadillas de las que se ocupa este autor parecen corresponder a la *Passiflora edulis* Sims. u otra especie vecina del mismo género.

⁵¹⁵ ACOSTA (1590), IV, 27.

⁵¹⁶ PARLASCA, S. (1609), *Il fiore della Granadiglia avero della passione di Nostro Signore Giesu Christo*. Bologna. Citado por SEGAL (1990), p. 223. Según KUSCAR (1987), pp. 73-74, fue el padre agustino Manuel de Villegas el que llevó a Roma desde México el primer ejemplar seco y lo enseñó al padre Giacomo Bosio, al que causó tal impresión que escribió un tratado sobre la

Esta interpretación fue alterada y completada en los tratados posteriores que vieron, por ejemplo, en las cinco manchas rojas de la corola las heridas de Cristo, el estilo como el látigo o la columna donde Cristo fue flagelado y, en los estambres, la figura del martillo y la tenaza o la esponja empapada en hiel y vinagre⁵¹⁷.

La utilización de la granadilla como símbolo de la Pasión de Cristo se difundió a principios del siglo XVII por toda Europa. Parece que tanto en Francia como en Italia, por reconocerse en ella los instrumentos del martirio de Cristo y la misma cruz, fue una flor especialmente venerada⁵¹⁸. Una de las ilustraciones más tempranas que se hicieron de la pasionaria en los Países Bajos apareció en un suplemento del *Floriregium* de De Bry, en 1614, precisamente con el nombre de "*Flos Passionalis sive Granadilla*". Su simbolismo debió difundirse muy pronto en el norte de Europa pues, en 1629, ya fue criticado por los protestantes en los siguientes términos: "Algunos superticiosos jesuítas estarían dispuestos a hacer creer a los hombres, que en la flor de esta planta están señaladas todas las marcas de la Pasión del Salvador [...] pero ésta es otra de sus lucrativas mentiras [...] con las que suelen instruir a su pueblo"⁵¹⁹.

Picinelli recogió varios de los emblemas dedicados a la flor durante el siglo XVII, "que manifiesta en sí maravillosamente muchos de los instrumentos y símbolos de la Pasión", y la propuso no sólo como imagen de los tormentos de Cristo, sino también como atributo de los mártires. Este autor utilizó también varias referencias literarias contemporáneas en las que la pasionaria aparece con este simbolismo. Entre otros, destacan los versos de José Baptista: "La pene d'una Dea se mostra un fiore,/i tormenti di Christo un fior palesa", y los que cita más adelante: "O che del Mondo i fior sono tormenti,/O che i tormenti à Dio sembrano fiori"⁵²⁰. Este simbolismo explicaría la destacada presencia que ocupa la pasionaria en la guirnalda de flores que rodea a San Antonio con el Niño, realizada por el principal discípulo de Arellano, Bartolomé Pérez que se conserva en el Museo de Prado. Este pintor, como Tomás Hiepes [H. 15]*, también representó la pasionaria en algunos de sus floreros y es muy posible que conservara la misma lectura religiosa.

Crucifixión de Cristo que contenía la primera descripción de la planta que más tarde se llamaría pasionario. Una vez más, este autor ignora las fuentes españolas anteriores.

⁵¹⁷ Ver, por ejemplo la completa interpretación que recoge el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739) III, p. 154.

⁵¹⁸ GUBERNATIS (1878-1882), p. 282.

⁵¹⁹ SEGAL (1990), p. 223. La cita corresponde a Parkinson, pero Segal no cita la obra. Probablemente se refiere a *Pradisi in Sole. Paradisus Terrestris*..

⁵²⁰ PICINELLI (1653), XI, 8. Es muy interesante la relación que los versos de Baptista establecen entre la flor que representa la pasión de Cristo y la anémoma, como flor que representa el dolor de Afrodita por la muerte de Adonis.

Segal ha señalado la utilización de la pasionaria como símbolo religioso en varias obras de Daniel Seghers, que representó diferentes especies en algunas de sus composiciones realizadas durante su estancia en Roma, de 1625 a 1627, y nuevamente veinticinco años más tarde cuando trabajaba en Amberes. Del mismo modo, durante la segunda mitad del siglo, Hieronimus Galle y Elías van der Broeck incluyeron la pasionaria junto a otras especies recientemente introducidas en América, como la capuchina⁵²¹. Sin embargo, esta llamativa flor fue, en general, poco representada en los floreros del siglo XVII, posiblemente porque las especies de este de este siglo no eran tan fáciles de cultivar o propagar como las actuales.

Un siglo más tarde, el simbolismo de la pasionaria siguió estando presente en la cultura española. En el *Museo pictórico*, Palomino se refirió a esta flor diciendo: "hoy es bien conocida en estos reinos con el nombre de Passionaria, por contener en sí todas las insignias de la Pasión"⁵²².

⁵²¹ SEGAL (1990), pp. 222-223 y 231.

⁵²² PALOMINO (1715-1724), II, 2.

44. Pepino

Laguna (1555), II, 124

CUCUMERES.



44. Pepino (*Cucumis sativus* L.) [36]

La opinión más aceptada es que el pepino es originario de Asia meridional. Aunque no hay pruebas evidentes, se sabe que la planta se cultivó en la India durante mucho tiempo y que de allí se extendió hacia el oeste, donde era ya apreciada en la Antigüedad por los griegos y los romanos⁵²³. Según cuenta Plinio, el emperador Tiberio era tan aficionado al pepino "que no se le pasó día sin comerlo, llevando los hortelanos a los huertos pensiles dellos con ruedas de sol y por el invierno, volviéndolas a poner dentro del amparo de las vidrieras"⁵²⁴.

Durante los siglos XVI y XVII, se pensó que con el nombre latino de *Cucumis* o *cucumer*, los escritores antiguos hacían alusión a los pepinos, a las sandías y a los melones "aunque por la mayor parte se tomaban los pepinos por ser ésta la especie más ordinaria"⁵²⁵. Esta es una de las razones que explican los valores coincidentes que muchas veces se dieron al melón y al pepino.

Como ya se ha señalado, estos alimentos fueron interpretados por los teólogos medievales como símbolos del pecado por ser añorados por los israelitas durante su estancia en el desierto. En concreto, Rabano Mauro los identificó con la lujuria porque fueron preferidos al maná enviado del Cielo⁵²⁶. Parece que la forma del pepino también contribuyó a su identificación con este pecado. Según Pérez-Rioja, el pepino aparece con esta significación en la historia de la gesta de los Siete Infantes de Lara, difundida luego en los romances viejos y, más tarde, en el teatro, desde Juan de la Encina al Duque de Rivas⁵²⁷.

Sin embargo, desde la Antigüedad, el pepino había sido considerado un antifrodisiaco. Gracias a los comentarios que Nuñez de Oria dedicó a este fruto, sabemos que esta propiedad siguió estando presente en la España de siglo XVII. Según este autor: "Es adagio antiguo que no coman cohombros sino las texederas. Dio Aristóteles la razón, porque son desvergonzadas y luxuriosas y con el cohombro se templa su ardor"⁵²⁸.

⁵²³ MASEFIELD (1980), p. 116.

⁵²⁴ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XIX, 5. Se trata de una de las primeras descripciones de los invernaderos, que fueron desarrollados para cultivar estas plantas en interiores acogedores durante los días demasiado fríos para sacarlas al exterior.

⁵²⁵ LAGUNA (1555), II, 124.

⁵²⁶ Rabano Mauro *De Universo*. Citado por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 116-117. Esta autora opina que el pepino fue también relacionado con la Virgen a partir de la identificación de su nombre italiano *ceiriolo* con el cedro, que era un símbolo mariano aceptado y señala la posibilidad de que ocupara su lugar en la iconografía de la Inmaculada. Sin embargo, no cita en ninguna fuente que confirme esta interpretación.

⁵²⁷ PÉREZ-RIOJA (1988), pp. 133-134.

⁵²⁸ NÚÑEZ (1586), III, 8, p. 241. Según TALEGOÓN (1871), p. 210-211, el proverbio de Hermolao: "*Texens pallium mulier, cucumeret devoret*", recomendaba, igualmente, dar de comer pepinos a las mujeres que cosen pues, con la vida sedentaria, se hacían lujuriosas.

La forma irregular y poco atractiva del pepino fue una de las características más repetidamente destacadas en la literatura de la época. Quevedo, por ejemplo, dijo de él: "Don cohombro, desvaído/ largo de verde esperanza,/ muy puesto en su gentil hombre, / siendo cargado de espaldas"⁵²⁹. Esta idea parece corresponderse con el refrán "Quien hizo el cohombro, que se lo traiga al hombro", con el que aludía al deber de cumplir con alguna obligación que se hubiera contraído. Según la explicación de Covarrubias: "algunos padres engendran hijos mal tallados y desproporcionados, como es el cohombro, y a veces por su culpa, por estar ellos dañados o ser mal rígidos, y éstos deben tener paciencia y sufrirlos y alimentarlos"⁵³⁰.

Por otra parte, y de manera similar al melón, el pepino fue también en esta época considerado un alimento indigesto e incluso peligroso. Laguna, basándose en la autoridad de Dioscórides y de Galeno, consideraba que este alimento refrescaba y era bueno para el estómago salvo si "se corrompía en él", porque si esto sucedía "se convierte en humor agudo y colérico, semejante a los venenos mortíferos, el cual no solamente no da refrigerio al cuerpo, sino también le abrasa, engendrando ardentísimas fiebres". Del mismo modo, el tratado de Dodoens, publicado un año antes y del que también se hicieron muchas reimpresiones, advertía contra el consumo desmesurado del pepino⁵³¹. En ambos casos se señalaba que el melón era de la misma naturaleza.

Por todas estas razones, es posible que el pepino también estuviera relacionado con la moderación y se utilizara como símbolo de la templanza en algunas representaciones de la época.

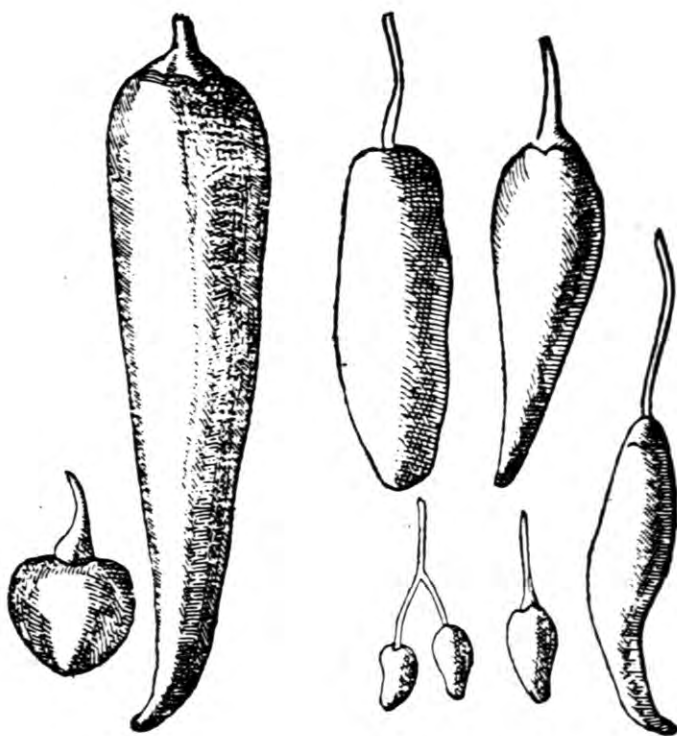
⁵²⁹ Quevedo, *Boda y acompañamiento dek campo*. BLECUA (1989), p. 240.

⁵³⁰ COVARRUBIAS (1611), p. 334; DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739) I, p. 401.

⁵³¹ LAGUNA (1555), II, 124. DODOENS, R. (1554), *Stirpium historiae pemptades sex...*, Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini, p. 626-630. Citado por SEGAL (1988), p. 149.

45. Pimiento

Hernández (ca. 1577), III, 154



45. Pimiento (*Capsicum annum* L.) [20]

El pimiento fue una de las plantas más tempranamente importadas desde América, donde era habitualmente consumida por sus habitantes a la llegada de los españoles. En su intento de localizar especias, los primeros europeos que llegaron a las Antillas identificaron la variedad picante de este producto con la pimienta oriental, que entonces era una de las principales y más caras especias⁵³². Este hecho explica que Cristóbal Colón anotara el 15 de enero de 1493 en su Diario: "También hay mucho axí, que es su pimienta, d'ella que vale más que pimienta, y toda la gente no come sin ella, que la halla muy sana; pudiéranse cargar cincuenta caravelas cada año en aquella Española"⁵³³. A partir de entonces, se llevó a cabo el proceso de difusión a Europa que, en este caso, fue especialmente rápido.

En 1535, Fernández de Oviedo, no sólo señaló la importancia del pimiento en la dieta de los indios, como los textos anteriores, sino que además destacó que ya entonces había pasado a formar parte de la alimentación de los europeos que vivían allí: "Esta es la pimienta de los indios, y en todas sus labranzas y huertos la ponen y crían con mucha diligencia y atención porque continuamente la comen con el pescado y con todos sus manjares. Y no es menos agradable a los christinos ni hazen menos por ella que los indios". Gracias a este autor sabemos también que muy tempranamente se establecieron redes comerciales para llevar este producto a Europa, donde se había convertido en un condimento muy apreciado⁵³⁴. De este modo, el pimiento fue comercializado y consumido incorporándose a la cocina europea como sustituto de la pimienta oriental. Además, su buena aclimatación permitió que se cultivara fácilmente en España, desde donde se dispersó rápidamente por toda la cuenca mediterránea y Europa oriental. Una prueba de esta rápida difusión es la consideración del pimiento en Hungría, al que denominan *paprika*, que se convirtió en un elemento integral de su cultura, con leyendas históricas asociadas a su cultivo y uso y con una

⁵³² Según LÓPEZ PIÑERO (1992), p. 61, la identificación de la planta americana con la pimienta (*Piper nigrum* L.) dio lugar a numerosas confusiones lingüísticas. Los pimientos americanos introducidos en Europa fueron a menudo llamados "piper indicum", "piper hispanicum" "piper presiliamun". En el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 273 se sigue manteniendo que el pimiento pertenece al género *Piperitis*. Sin embargo, pertenecen a dos familias muy distintas. Mientras el *Piper nigrum* L., del que se obtiene la pimienta blanca y la negra, es una planta trepadora que crece principalmente en la India, los *Capsicum* son un grupo de plantas nativas de América tropical y de las Antillas, con un gran número de variedades, no todas ellas picantes, y muchas híbridas e intermedias.

⁵³³ PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), pp. 172-174, 259. Estos autores explican que el término *axí* o *ají* empleado por Colón es un vocablo taíno que corresponde al *chilli* del náhuatl, de donde procede la palabra *chile*, utilizada generalmente en la actualidad. Sin embargo, es muy común en casi todos los textos hablar de "Pimienta de las Indias".

⁵³⁴ FERNÁNDEZ DE OVIEDO (1535) *La historia general de las Yndias*, Sevilla, en la imprenta de Juan Cromberger, fol. 75 r. Citado por PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), p. 174.

importante figura folklórica denominada *Jancsi Paprika* de la que existen referencias desde el siglo XVII. Los datos ofrecidos por los libros botánicos europeos del siglo XVI también confirman este proceso, puesto que en los herbolarios de los denominados padres alemanes de la botánica, como los de Fuchs y Bock, aparece la denominada pimienta de las Indias desde las primeras ediciones de 1542 y 1552 respectivamente⁵³⁵.

Según se desprende de los testimonios de la época, durante los siglos XVI y XVII, el pimiento fue una de las hortalizas y condimentos más comunes en la dieta de los españoles. Monardes, por ejemplo, dijo que la "pimienta de las Indias es conocida en toda España, porque no hay jardín ni huerta, ni macetón que no la tenga sembrada"⁵³⁶. Sin embargo su interés continuó centrado en las variedades picantes, porque "en todos los guisados y potajes [...] hace mejor gusto que la pimienta común". La única diferencia consiste "en que la de la India cuesta muchos ducados [y esta otra] no cuesta más que sembrarla"⁵³⁷.

Este mismo interés en señalar la similitud entre la planta americana y la pimienta, así como la alta consideración que se tenía de la hortaliza fue expresado un siglo después por Covarrubias⁵³⁸ e incluso se reflejó en la literatura. Quevedo en su *Boda y acompañamiento del campo* dice: "Todo fanfarrones bríos,/ Todo picante bravatas/ Llegó el señor don Pimiento,/ vestidito de botarga", mientras que el refrán "Ajo, sal y pimiento, y lo demás es cuento", expresa la alta consideración del pimiento como condimento y adobo⁵³⁹.

Todo esto explica su temprana presencia en la pintura española del siglo XVII. Se representan, por ejemplo, en un bodegón del círculo de Sánchez Cotán, perteneciente a una colección particular madrileña, fechado hacia 1615-1625, junto a una calabaza americana, racimos de uvas, melocotones, un cardo y un cesto de higos. En la *Cocina de los ángeles*, de Murillo [M. 27]*, el pimiento aparece como una hortaliza común en las cocinas españolas de la época. Velázquez también lo incluyó en varias de sus obras más conocidas, como la *Vieja friendo huevos*, conservada en la National Gallery of Scotland, de Edimburgo o *Cristo en casa de Marta*, en la National Gallery de Londres, que han sido interpretados en clave simbólica⁵⁴⁰.

⁵³⁵ PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), p. 174.

⁵³⁶ MONARDES (1580), fol. 19r. Edición de LÓPEZ PIÑERO (1989), p. 55.

⁵³⁷ LÓPEZ PIÑERO (1992), p. 225, ha señalado que, hasta el estudio de Hernández, no se emprendió un análisis de las distintas especies y variedades de pimientos.

⁵³⁸ COVARRUBIAS (1611), p. 871, dice del pimiento que es "una mata que echa cierta fruta colorada y ésta quema como la pimienta, de manera que aderezándola con tostarla en el horno, suple a la pimienta".

⁵³⁹ El poema de Quevedo se reproduce en BLECUA (1989), pp. 238-241.

⁵⁴⁰ Cf. los comentarios que Julián Gállego dedica a estas obras en el catálogo de la exposición sobre Velázquez celebrada en el Museo del Prado, CATÁLOGO (1990a), pp. 62-67 y 74-79.

46. Plátano

Parece que con un sentido distinto, quizá como una alusión a la fecundidad, Van der Hamen y León los incluyó entre las frutas y hortalizas de su representación mitológica de *Vertumno y Pomona*, de la colección del Banco de España.

46. Plátano

Códice Pomar (ca. 1590), 187



46. Plátano (*Musa sapientum* L.) [74]

Los plátanos pertenecen al género *Musa* cuyas especies más frecuentemente cultivadas son la *paradisiaca* y la *sapientum*. La primera da plátanos grandes que se comen después de asarlos o cocerlos, y la segunda produce frutos menores pero que se comen crudos gracias a su elevado contenido en azúcar. Estos últimos son los más conocidos y las únicas clases de plátanos que se importan actualmente en los países templados desde las áreas tropicales productoras⁵⁴¹.

Estos frutos comestibles fueron obtenidos por el hombre desde tiempos prehistóricos, a partir de plátanos silvestres que crecían en la región que se extiende desde la India a Nueva Guinea. La planta, aunque a menudo se llama "árbol", es en realidad una hierba gigante que alcanza de tres a nueve metros de altura, cuyo tallo está formado por las bases imbricadas de sus hojas, que son especialmente hermosas y muy grandes⁵⁴².

Sin embargo, el origen de esta fruta ha sido objeto de cierta confusión, fundamentalmente por la temprana introducción en América de varias especies del género *Musa*, originarias de Africa, que presentan cierta similitud formal con el bihao o plátano americano, lo que ha provocado que muchas veces sea difícil determinar si las fuentes se refieren a las especies autóctonas o a las naturalizadas⁵⁴³. La referencia más temprana es la de Pedro de Anglería que, en sus *Décadas del Nuevo Mundo* publicadas en 1530, la denominó plátano, término que no consideró muy feliz por su poco parecido al árbol así nombrado en Europa. Identificó esta planta que crecía en la Española con la fruta que en su época se denominaba "musa" y que crecía en Egipto y en Arabia⁵⁴⁴.

Como el plátano crecía en América y claramente no era una planta americana, Acosta también lo incluyó entre las especies originarias del Nuevo Mundo⁵⁴⁵. En el capítulo que dedicó a esta planta insistió en las diferencias con la especie europea⁵⁴⁶: "Algún tiempo dudé, si el Plátano que los antiguos celebraron, y este

⁵⁴¹FONT QUER (1978), pp. 391-392. Por el contrario, MASEFIELD (1980), p. 108, opina que, como las clases cultivadas son formas híbridas estériles, no puede darse a los plátanos nombres de especies exactos.

⁵⁴²MASEFIELD (1980), p. 108.

⁵⁴³PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), pp. 183-184.

⁵⁴⁴ANGLERÍA, P. M. (1989), *Décadas del Nuevo Mundo*. Madrid, Polifemo, pp. 466-467. Citado por PARDO TOMÁS y LÓPEZ TERRADA (1993), p. 184, que han analizado más profundamente este tema. Parece interesante destacar que Anglería trató de localizar el nombre clásico latino de *musa*, pero no tuvo éxito: "He consultado varios autores latinos, y entre los modernos los que se tienen por latinísimos: ninguno me da la norma".

⁵⁴⁵BEDDALL (1977), p. 88.

⁵⁴⁶El *Platanus orientalis*, que en la actualidad vemos en parques y jardines, fue uno de los árboles más estimados por los antiguos. Se cree que bajo su sombra Sócrates mantuvo sus coloquios con Fedro y también bajo un plátano majestuoso se reunía Hipócrates con sus discípulos. Valerio Marcial le dedicó un poema a un determinado ejemplar de su residencia de Córdoba. Parece que

de las Indias era de una especie, más visto lo que es éste, y lo que del otro escriben, no hay duda sino que son diversísimos. La causa de haberle llamado Plátano los Españoles fue, como en otras cosas, alguna similitud que hallaron, como llamaron ciruelas, y piñas, y almendras, y pepinos, cosas tan diferentes de las que en Castilla son de esos géneros. En lo que me parece que debieron de hallar semejanza entre estos Plátanos de Indias, y los que celebran los antiguos, es en la grandeza de sus hojas, porque las tienen grandísimas y fresquísimas estos Plátanos, y de aquellos se celebra mucho la grandeza y frescor de sus hojas, también ser planta, que quiere mucha agua y casi continua. Lo cual viene con aquello de la Escritura: "Como Plátano junto a las aguas". Mas en realidad, de verdad no tiene que ver la planta con la otra, más que el huevo con las castaña, como dicen"⁵⁴⁷.

Durante algún tiempo esta identificación debió ser habitual pues, en su traducción de la obra de Plinio, Hernández también advirtió que el "Plátano que da sombra" al que se refiere el autor clásico, no debía ser confundido "con los que otros llaman musas", pues "aunque tienen el mismo nombre acerca del vulgo, [...] no son deste género"⁵⁴⁸. Hernández también se ocupó de aclarar el origen de esta especie. En el capítulo que dedicó al "segundo quauhxlótl, que otros llaman plátano", recoge que: "Dicen algunos que esta planta es extranjera en Nueva España y que fue traída del Africa o de las Indias Orientales, de donde es originaria"⁵⁴⁹.

A pesar de compartir el mismo nombre y a diferencia de lo que ocurrió con otras plantas americanas, no parece probable que los bananos asumieran la rica tradición simbólica del *Platanus*. Las características de la planta europea en las que se basaron las más diversas interpretaciones simbólicas desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, como la intensidad de su sombra, la densidad de su tronco o la inutilidad de su fruto, eran precisamente las que lo diferenciaban de los "Plátanos de las Indias"⁵⁵⁰.

Sin embargo, Monardes también advierte al final de su capítulo que, a pesar "que sea diverso esta plátano de aquel antiguo, no por eso merece menos loor, sino quizá más, por las propiedades tan provechosas que tiene". En este sentido, hace referencia a las excelencias de su fruto que se come "como fruta ansi crudo:

Julio César también plantó en su residencia un plátano que regaba con vino en las orgías de palacio. Según MITCHELL (1987), p. 66, en Roma se denominó *Platanus*, nombre latino tomado del griego, aludiendo posiblemente a su amplia copa o a sus anchas hojas.

⁵⁴⁷ ACOSTA (1590), IV, 21.

⁵⁴⁸ PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XII, 1.

⁵⁴⁹ HERNÁNDEZ (ca. 1577), I, 145.

⁵⁵⁰ GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 668-676 ha reconstruido la rica tradición simbólica del *Platanus orientalis* L. y ha analizado su presencia en la cultura emblemática.

ásase también y guisase y hacen del divesos potages, y aún conservas y en todo dice bien". Destaca especialmente "unos plátanos pequeños, y más delicados y blancos, que en la Española llaman Dominicos...". Hernández también había destacado que los plátanos pequeños eran los más buenos y saludables y parece que son éstos los que se representan en el bodegón [Z. 2]* que Torres Martín ha atribuído a Zurbarán⁵⁵¹. En esta obra, el racimo se dispone en el centro de una mesa junto a membrillos, un melón, peras, manzanas y melocotones y, en primer término se destaca un plátano pelado y partido y una de sus grandes hojas. El tamaño de las hojas del plátano fue, precisamente, una de las características más destacadas en las fuentes de la época, en las que a menudo se afirma que una sola de ellas excede el tamaño de un hombre.

Parece que todas estas características hicieron que, en el siglo XVIII, se le diera el nombre de "Arbol de Adán y Eva andaluz". En su *Flora española*, Quer explicó que: "la dulzura de su fruto [...] ayudada de la figura de el plátano dio lugar a que algunos imaginasen que fue el vedado a nuestros primeros padres; y, por la magnitud, no sin razón, presumen muchos que sus dilatadas hojas cubrieron la desnudez de Adán y Eva, porque una sola es suficiente para abrigar y vestir al hombre"⁵⁵². Talegón también recogió esta opinión, bastante extendida, de que el Arbol de la Ciencia no había sido un manzano, sino el bananero "por lo que mereció el nombre de Higuera de Adán"⁵⁵³. Sin embargo, no es posible asegurar que esta identificación fuera conocida por los españoles del siglo XVII.

La representación en un bodegón de la época es excepcional pues, debe considerarse que el plátano requiere unas condiciones climáticas muy determinadas para su cultivo y que sólo fue ampliamente conocido a finales del siglo XIX, cuando el progreso de la técnica permitió su exportación y la conservación del fruto en buenas condiciones. Por todo ello se explica que Acosta dijera que "los plátanos de Indias no se dan en Italia ni en España, [...] porque aunque se han visto por acá, y yo vi uno en Sevilla en la huerta del Rey, no medran ni valen nada"⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ TORRES MARTÍN (1971), p. 129.

⁵⁵² QUER, J. (1762) *Flora española ó historia de las plantas que se crían en España*. Madrid, por Joachim Ibarra, vol. V, p. 255. Citado por FONT QUER (1980), pp. 948-951, quien también afirma que si Linneo le dio el nombre de *paradisiaca* a esta especie fue porque, según las leyendas orientales, era el árbol del bien y del mal o el árbol del paraíso.

⁵⁵³ TALEGÓN (1871), p. 335.

⁵⁵⁴ ACOSTA (1590), IV, 21.

47. Rosa

Laguna (1555), I, 110

R O S A.



47. *Rosa* (*Rosa x alba* L. [109], *Rosa borboniana* L. [110], *Rosa canina* L. [111], *Rosa x centifolia* L. [112], *Rosa damascena* Mill. [113], *Rosa foetida* J. Herrm. [114], *Rosa gallica* L. [115, 116, 117], *Rosa rubiginosa* L.) [118, 119]

Desde la Antigüedad, la rosa ha sido considerada la reina de las flores. Ninguna otra planta ornamental ha sido, y continúa siendo, tan estimada como esta flor, cuya belleza ha inspirado a multitud de poetas y pintores. Desde los tiempos más remotos, primero en China y luego en el Próximo Oriente, las rosas fueron cultivadas, cruzadas y mejoradas día a día, hasta conseguir excelentes variedades de flores dobles muy olorosas. Las rosas que actualmente se cultivan son el resultado de numerosos y complejos procesos de hibridación que han producido una variedad extraordinaria de especímenes de difícil clasificación.

Sin embargo, hasta finales del siglo XVII, sólo se cultivaron en Europa lo que actualmente se conoce en jardinería como "Rosales antiguos", que se reducen a doce tipos básicos. Este hecho ha posibilitado la identificación de las distintas especies de rosas que se representaron en la pintura del siglo XVII. A partir del riguroso estudio de Segal, que ha llegado incluso a identificar las especies híbridas y cultivares de rosas en la pintura holandesa, y siguiendo la clasificación propuesta por la *Royal horticultural Society*, ha sido posible diferenciar, en un primer acercamiento, las distintas variedades de rosas representadas por los artistas españoles en este siglo⁵⁵⁵.

Todos los pintores estudiados representaron la rosa blanca (*Rosa x alba*), la damascena (*Rosa damascena* Mill.), también conocida como rosal de Alejandría y la rosa castellana (*Rosa gallica* L.), de características flores rojas. Segal ha comprobado que esta última variedad fue la más representada en la pintura del norte de Europa durante el siglo XVII, puesto que su cruce y mutación provocó su rápida expansión⁵⁵⁶. Estrechamente relacionado con esta especie, el rosal de cien hojas o rosal romano (*Rosa x centifolia* L.), de flores grandes, muchos pétalos y color rosado, fue representado especialmente por Arellano⁵⁵⁷. Aunque Zurbarán representó principalmente la rosa damascena, también incluyó en alguna de sus obras la rosa borboniana (*Rosa damascena x chinensis*) y Murillo, representó ocasionalmente la mosqueta (*Rosa foetida* J. Hermann).

⁵⁵⁵ SEGAL (1990), pp. 170-251; BRICKELL (1990), pp. 148-162.

⁵⁵⁶ SEGAL (1990), p. 45-46.

⁵⁵⁷ Según LEVI D'ANCONA (1977), p. 368, esta fue la variedad de rosas cultivadas más frecuente en la pintura italiana del Renacimiento. Sin embargo, Segal ha explicado que este nombre ha provocado cierta confusión. La rosa de cien pétalos ya apareció en la literatura romana y hacía referencia a la cultivada *Rosa gallica* o un predecesor similar desconocido. El nombre *Rosa centifolia* fue utilizado durante muchos años para todas las formas del rosal castellano y distintas variedades del rosal romano pues, al parecer, son géneros híbridos relacionados.

Junto a estos rosales cultivados, también se pintó la rosa canina (*Rosa canina* L.), el más común de los rosales silvestre que crecen en Europa, principalmente en las composiciones de Hiepes y Murillo.

Estas variedades son, precisamente, las que Andrés Laguna describió en su capítulo dedicado a las rosas: "Hállanse tres especies de Rosas domésticas, muy útiles a la vida humana: que son las blancas [*Rosa x alba*], las rojas [*Rosa gallica* L.] y las encarnadas [*Rosa centifolia* L.]. Son tenidas por más excelentes las rojas, así por la suavidad del olor, en la cual hacen gran ventaja a las otras, como por el color muy grato, con que recrean y confortan la vista: además que tienen la sustancia de las hojas más sólida. Por los cuales respectos, de aquestas solas suelen los boticarios hacer la conserva rosada, y los jarabes confortativos. Secanlas también para hacer polvo dellas. De las blancas hacen menos caudal, que de todas las otras, y así se aprovechan de ellas sólomente para destilar el agua rosada: la cual para ser perfecta y no sentir ni al humo y al polvo, se debe estilar siempre con alambique de vidrio, en vaso doblado, cual es el llamado *Balneo Mariae*. [...] Así que me resuelvo a decir que el jarabe de rosas es la más saludables y católica medicina de cuantas Dios creó, para el uso de los mortales⁵⁵⁸ [...] Ultra de estas tres diferencias de rosas, hay otra especie de aquellas rosicas blancas, y de suavísimo color, que se dicen vulgarmente Mosquetas [*Rosa foetida*] y las Damascenas [*Rosa damascena* Mill.]. La rosa salvaje [*Rosa canina*] es muy más estíptica, más áspera y menos olorosa que las hortenses"⁵⁵⁹.

El hecho de que un pintor represente una variedad determinada de rosa no parece, en principio, demasiado importante a la hora de considerar su posible interpretación simbólica. Las fuentes de estos simbolismos no suelen hacer distinción entre la especies, salvo en casos muy concretos, como sucede con el rosal silvestre. En algunas ocasiones, este simbolismo puede estar referido a una característica concreta de la flor, como su color o el número de pétalos, pero sin modificar su sentido básico⁵⁶⁰. Sin embargo, la elección de una especie determinada por parte de un artista puede resultar interesna para otros aspectos. Puede utilizarse como un criterio más a la hora de establecer una atribución, para determinar las influencias de otros pintores o si un artista pintaba las flores del

⁵⁵⁸ Según FONT QUER (1980), pp. 334-335, el agua de rosas era tan estimada y de tanto uso que con ella se pagaban en la Antigüedad tributos públicos. Su uso siguió siendo corriente en la Edad Media y un artículo de exportación, que pasó a Europa desde el Próximo Oriente. Ya en sus *Capitularias*, Carlomagno cuidó especialmente de establecer que debían ser plantadas, en primer lugar, rosas en los jardines imperiales, no por el simple ornamento, sino por sus virtudes curativas que entonces y durante el Renacimiento alcanzaron gran fama.

⁵⁵⁹ LAGUNA (1555), I, 110.

⁵⁶⁰ CIRLOT (1978), p. 390, ha recogido simbolismos más precisos que derivan de estas características. Afirma que la rosa de siete pétalos alude al orden septenario (siete direcciones del espacio, días de la semana, planetas, etc.) mientras que la de ocho pétalos simboliza la regeneración.

natural o a partir de dibujos y grabados. Por ejemplo, en los floreros que conservamos firmado o atribuidos con seguridad a Hiepes, es predominante la representación del rosal silvestre, lo que encaja perfectamente con la costumbre del pintor de representar especies silvestres de su entorno. Por el contrario, Arellano incluyó en sus composiciones la *rosa rubiginosa* L., excepcional en los jardines españoles de la época, pero muy frecuente en las pinturas de Seghers y Brueghel, lo que refuerza la extendida opinión entre los historiadores del arte de la influencia de estos artistas en la obra del pintor madrileño.

En cuanto a su interpretación simbólica, es posible determinar las principales significaciones que se le dieron a la rosa durante los siglos XVI y XVII reflejadas en el arte.

La mitología antigua consagró la rosa a Venus, la diosa del amor, asociación que se mantuvo durante el Renacimiento y el Barroco. Una antigua leyenda griega contaba que el rosal creció en la tierra cuando la diosa nació del mar. La diosa quiso dar una prueba de su poder haciendo brotar una espléndida rosa, creando así una flor tan perfecta y hermosa como ella. Botticelli representó en su *Nacimiento de Venus* una variación de esta leyenda que muestra una lluvia de rosas dirigiendo la llegada de la diosa a la tierra⁵⁶¹. No obstante, la leyenda más extendida contaba que la rosa era originariamente una flor blanca, pero se volvió roja por la sangre de la propia Venus mientras intentaba llegar hasta Adonis moribundo. En su carrera, la diosa pisó una espinosa rama de rosal y las gotas de sangre que brotaron de su herida tiñeron de rojo la flor⁵⁶².

A este origen mitológico de la rosa aludieron frecuentemente los poetas españoles del siglo XVII, como muestran los versos de Francisco de Rioja: "Bañote en su color sangre divina/ de la deidad que dieron las espumas", y los de Leonor de la Cueva: "rosas, sí, carmesíes,/ de la purpúrea sangre más perfectas/ de la Ericina diosa, / que su color os dio su planta undosa"⁵⁶³. Covarrubias, que también recogió esta leyenda, explicó que la rosa se dedicó a Venus "por su hermosura y su suave olor, y no sin misterio, porque así como la rosa en breve espacio se marchita, así se pasa el deleite carnal, porque la rosa es símbolo del placer momentáneo"⁵⁶⁴. Esta misma idea había sido expresada con anterioridad por Ripa, que utilizó la corona de rosas como atributo de varias personificaciones

⁵⁶¹ Anacreon, *Odas*, 51. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 330-331, ha recogido diversas leyendas sobre el origen mitológico de la rosa. Según PÉREZ-RIOJA (1988), pp. 373-374, la flor creada por Venus era una rosa blanca y fue Baco quien, al derramar unas gotas de su vino sobre ella, la tiñó de rojo.

⁵⁶² Aphthonius Sophista, *Progymnasmata*, 13-19. Según Bión de Esmirna, *Poetae Bucolici et didactici*, I, 66, fueron las gotas de sangre del propio Adonis las que se convirtieron en rosas.

⁵⁶³ Francisco de Rioja (1583-1659), *A la rosa*. BLECUA (1988), pp. 250-251. Leonor de la Cueva y Silva (-1650), *Liras a la hermosura y variedad de flores de la primavera*. BLECUA (1988), pp. 321-323. Numerosos poetas españoles de este siglo aluden a la rosa como "flor de Venus".

⁵⁶⁴ COVARRUBIAS (1611), p. 915.

relacionadas con el amor. En su alegoría del placer explicó: "Las rosas siempre estuvieron dedicadas a Venus, como hermosas incitadoras al placer, a causa de la suavidad y delicadeza de su olor que indica y simboliza las cualidades de los gozos amorosos, representándose, además, con idéntico símbolo, la corta y débil duración a la que alcanzan"⁵⁶⁵. La emblemática también aludió al origen de la rosa roja que, por su relación con Venus, fue identificada frecuentemente con el amor carnal. Uno de los emblemas de Picinelli utiliza la rosa blanca, que no ha sido manchada con la sangre de la "*Dea lasciva*", para proponerla como imagen del amor casto y virtuoso⁵⁶⁶. Consecuentemente, la emblemática de tema amoroso se sirvió de la imagen de la rosa con espinas para referirla al dolor y al sufrimiento que van inseparablemente unidos al amor. Así lo expresa Vaenius en el emblema que muestra a Cupido cogiendo una rosa y pinchándose con sus espinas⁵⁶⁷.

Las rosas también tuvieron una significación funeraria durante la Antigüedad. Las afinidades de las rosas rojas con la sangre sugirieron nociones de renacimiento y victoria sobre el dolor y la muerte. Esto explica la costumbre de colocar rosas en la ofrenda a los Manes, así como las guirnalda de rosas que ciñe, en algunas imágenes, la cabeza de Hécate, la diosa infernal⁵⁶⁸.

Según la opinión de varios autores, debido a esta connotación de muerte implícita en la rosa roja, el simbolismo cristiano convirtió esta flor en imagen del martirio. Desde los primeros tiempos del cristianismo, la rosa roja simbolizó la sangre y los tormentos de los mártires, mientras que las rosas blancas, como las azucenas, se asociaron con la inocencia y la pureza. Esta metáfora fue repetidamente utilizada por los teólogos medievales⁵⁶⁹ y también estuvo presente en la emblemática del siglo XVII. Para el emblemista francés Albert Flamen, la rosa de color rojo entremezclada de blanco significaba el martirio sufrido por los grandes Santos. El color rojo de la flor representaba su sangre y el blanco, la pureza de su alma inocente⁵⁷⁰.

⁵⁶⁵ RIPA (1593), vol. II, p. 213. Este autor corona también de rosas a la Musa Erato (vol. II, p. 113), al Amoroso contento (vol. I, p. 228) y a la diosa del Amor en el Carro de Venus (vol. I, p. 166). En su alegoría de la Amistad (vol. I, pp. 86-87), una de las tres Gracias también lleva una rosa. Como acompañantes de Venus, las rosas se convirtieron en atributo de las Tres Gracias, y de esta forma se representaron a partir del siglo XVI.

⁵⁶⁶ PICINELLI (1653), XI, 18, n° 195.

⁵⁶⁷ VAENIUS (1608), emblema 90, pp. 38-39.

⁵⁶⁸ Según GRIMAL (1991), p. 332, en una de las fiestas especialmente consagradas a los Manes, la *rosaria*, se adornaban las tumbas con rosas o violetas.

⁵⁶⁹ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 331-332, ha recogido numerosas fuentes medievales, entre las que se encuentran los escritos de San Jerónimo, San Ambrosio y Guillermo de Deguileville, que mencionan las rosas como atributo de los mártires.

⁵⁷⁰ Albert Flamen (1653), *Devises et Emblemes d'amour moralisez ...*, Paris, Chez Olivier de Varennes, p. 98. Citado por GARCÍA MAHÍQUES (1991), pp. 685-737, que ha recogido ésta y

Este simbolismo explica la presencia de las rosas en las guirnaldas de flores con que se suele coronar a los mártires en la pintura religiosa, como vemos en las representaciones de Santa Lucía [Z. 73]* y Santa Catalina [Z. 69]*, de Zurbarán y en la de San Rodrigo [M. 40] de Murillo. En estos casos, las rosas se suman al atributo tradicional de los mártires que es la hoja de palma.

Por esta connotación de dolor y muerte, la rosa roja también fue utilizada en la iconografía cristiana como símbolo de la Pasión de Cristo. Desde el siglo IV, la literatura piadosa hizo referencia a la rosa como imagen de la sangre de Cristo. A lo largo de la Edad Media, se crearon varias leyendas que explicaban este simbolismo religioso. En ellas se contaban que la rosa roja había nacido de las gotas de sangre que Cristo derramó en su pasión. La rosa canina o silvestre fue, en concreto, la que los teólogos medievales convirtieron en atributo de Cristo porque sus cinco pétalos se interpretaron como las cinco heridas que recibió en la Cruz. Este simbolismo se basó especialmente en un pasaje de la *Vitis Mystica* atribuida a San Bernardo de Claraval: "Mira ambas manos y encontrarás en ambas la flor de la rosa. Mira sus pies ¿No son como rosas?. Mira su costado abierto y aquí también la rosa verás [...] Cada gota de sangre es un pétalo de rosa de su Pasión"⁵⁷¹.

Es posible que las múltiples propiedades medicinales atribuidas al rosal silvestre, asociadas durante la Edad Media con la Salvación, expliquen también su relación con Cristo. El nombre de rosa canina tiene su origen en el antiguo uso de su raíz contra la rabia. Según explicó Laguna, haciendo referencia a una anécdota contada por Plinio: "cierta mujer española soñando que enviaba la raíz de la rosa salvaje a su hijo, para que la bebiese, le escribió que obedeciese a la Divina Revelación, de suerte que le llegó la carta en sazón y tiempo, que le había mordido un perro rabioso, y así se salvó sin jamás haberlo esperado, con aquel saludable remedio, el cual de allí adelante fue de todos solemnizado"⁵⁷².

La rosa también se relacionó con la Pasión de Cristo por otro motivo. La corona de espinas con la que los soldados coronaron a Cristo antes de su Crucifixión era una parodia de la corona festiva de rosas del emperador romano. Según Levi D'Ancona, esta significación original se perdió posteriormente y los artistas del Renacimiento y del Barroco se limitaron a representar simplemente ramas

otras significaciones de la rosa en la emblemática. PICINELLI (1653) XI, 18, nº 191 y 207, también refirió varios de sus emblemas con rosas a los mártires.

⁵⁷¹ Las fuentes de este simbolismo han sido detalladamente analizadas por LEVI D'ANCONA (1977), pp. 339-344, y pp. 368-369.

⁵⁷² LAGUNA (1555), I, 103. PLINIUS SECUNDUS (1950-1981), XXV, 6, 17; PLINIO-HERNÁNDEZ (1966-1976), XXV, 2.

espinosas⁵⁷³. Resulta evidente que Zurbarán sí tuvo presente este simbolismo, como muestra su representación del *Niño de la espina* [Z. 6]*, en la que Cristo se pincha con las ramas de un rosal que se representan en primer plano a sus pies, como alusión a su futura Pasión. Las rosas también aparecen en esta obra en un jarrón junto a azucenas, claveles y flores de lino que, en este caso, deberían interpretarse igualmente como símbolos de Cristo. Este simbolismo, que fue también recogido por la emblemática italiana, no debía ser extraño en la España del siglo XVII pues, en un poema de José de Valdivielso dedicado al Niño Jesús, se dice: "Por servir a sus amores/ ciñe sus sienes hermosas/ de jazmines y de rosas,/ que son de su amor colores;/ mas, ¡ay Dios!, que tras las flores,/ espinas le han de salir"⁵⁷⁴.

No obstante, la conversión de la rosa en un símbolo cristiano no puede explicarse únicamente por sus connotaciones funerarias. Los primeros cristianos también convirtieron la flor de Venus en un símbolo del amor divino y desde entonces se refirió especialmente a la Virgen María⁵⁷⁵. A partir de la Edad Media, la rosa se convirtió, junto a la azucena, en uno de los atributos más habituales de la Virgen. Los teólogos medievales convirtieron la rosa en símbolo de la Inmaculada Concepción a partir de las palabras del Eclesiástico: "Crecí [...] cual brote de rosa en Jericó"⁵⁷⁶. Por esta razón, la rosa se convirtió en un símbolo mariano presente en la mayoría de las representaciones de la Virgen y, especialmente, en las Inmaculadas, como muestran las obras de Sánchez Cotán, Zurbarán y Murillo.

La imagen que mejor reflejó la Inmaculada Concepción de la Virgen fue la rosa sin espinas. El origen de esta metáfora se encuentra en un relato de San Ambrosio que explica cómo adquirieron las rosas sus espinas. Según este autor, antes de que las flores crecieran en la tierra, la rosa lo hizo en el Cielo y no tenía espinas, porque era una flor pura y sin engaño. Pero, después de la Caída del Hombre, la rosa creció en la tierra con espinas para recordar con su fragancia y belleza, el esplendor del Paraíso y con sus espinas, el pecado que había cometido. Por una referencia a esta leyenda, María Inmaculada fue llamada "rosa sin espinas",

⁵⁷³ LEVI D'ANCONA (1977), p. 341. Añade que sólo excepcionalmente se tuvo presente este simbolismo y se representaron ramas de rosas en la corona de espinas de Jesucristo.

⁵⁷⁴ José de Valdivieso (1560?- 1638), *Letra al Niño Jesús*. Del *Romancero espiritual*. En BLECUA (1988), p. 45. PICINELLI (1653), XI, 18, nº 178 y 179, también utilizó la rosa como símbolo de la Pasión de Cristo.

⁵⁷⁵ SEGAL (1990), p. 36. Según este autor, el significado predominante de la rosa ha sido su alusión al amor, sentido que conserva todavía en la actualidad.

⁵⁷⁶ *Eclesiástico*, 24, 12.

porque fue la única humana que estuvo exenta del Pecado Original⁵⁷⁷. Este simbolismo dio lugar a la iconografía de la Virgen de la rosa, muy habitual en la pintura medieval, en la que María se representa sosteniendo una rosa en la mano y, a veces, lleva también en brazos al Niño. La emblemática también utilizó la imagen de la rosa como símbolo de virginidad. Picinelli recogió varios emblemas referidos a la Virgen en los que comparaba el color y la fragancia de la rosa con sus virtudes. En uno de ellos, afirma que, como la rosa, la Virgen nació de raíz espinosa y pecadora, pero fue preservada del Pecado Original⁵⁷⁸. Con un sentido más general, Núñez de Cepeda combinó el simbolismo de la rosa y del *Hortus conclusus* como símbolo de la virginidad⁵⁷⁹.

La rosa también está presente en las representaciones de la Asunción de la Virgen, como ya se ha señalado al hablar de la azucena, en su Coronación y, en algunas ocasiones, en las escenas de la Pasión de Cristo como símbolo del dolor de María ante la muerte de su Hijo⁵⁸⁰. A finales del siglo XV, la rosa adquirió un nuevo simbolismo de gran trascendencia en la pintura italiana y española. La corona de rosas que tradicionalmente se ofrecía a la Virgen, se convirtió en un símbolo de las plegarias del Rosario. Al principio, las rosas eran simplemente mostradas junto al collar del rosario pero, gradualmente, se fue desarrollando una nueva iconografía en la que las rosas blancas representaron los gozos misteriosos del rosario, las rojas, los misterios dolorosos y las doradas o amarillas, los misterios gloriosos⁵⁸¹. Según ha señalado Delenda, la clave del simbolismo de la *Sagrada familia* de Zurbarán [Z. 8]*, se encuentra en el cesto de rosas que San Juan presenta a la Virgen, pues aluden, precisamente, a la práctica del rosario "cuya oración es el ofrecimiento de los pecadores a María como Redentora, junto con Cristo, de la humanidad"⁵⁸². Es interesante tener en cuenta que fueron estas mismas flores las que Zurbarán representa en su *Virgen del Rosario* [Z. 28]. Es posible que los tres tipos de rosas de la guirnalda de flores con que los ángeles

⁵⁷⁷ San Ambrosio, *Hexameron*. La imagen de la rosa sin espinas fue referida numerosas veces a la Virgen Inmaculada por los teólogos medievales, como ha puesto de manifiesto LEVI D'ANCONA (1977), pp. 332-335.

⁵⁷⁸ PICINELLI (1653) XI, 18, n.º 230, 233, 235, 183, 187.

⁵⁷⁹ NÚÑEZ DE CEPEDA (1682), empresa 40, pp. 157-159. Según LEVI D'ANCONA (1977), p. 335, los pintores del Renacimiento italiano combinaron la metáfora bíblica de la Virgen como *Hortus conclusus* con la rosa sin espinas, que también simbolizaba la Inmaculada Concepción y crearon una nueva iconografía de la Virgen: la Madonna de la pérgola o del jardín de las rosas. Sin embargo, HALL (1987), p. 320-321, afirma que este tema apareció ya a finales de la Edad Media y no fue una creación italiana. En buen ejemplo de su representación en la pintura del norte de Europa es la *Virgen de las rosas*, de Stefan Lochner. No obstante, esta iconografía de la Virgen no fue representada por ninguno de los pintores españoles del siglo XVII analizados.

⁵⁸⁰ LEVI D'ANCONA (1977), pp. 337-339.

⁵⁸¹ SEBASTIÁN LÓPEZ (1988), pp. 365-366.

⁵⁸² CATÁLOGO (1988), p. 370. Debe tenerse en cuenta que lo que Delenda considera una rosa amarilla es, en realidad, una *Tagetes erecta* L., aunque pudo mantener este simbolismo.

coronan a María en la *Educación de la Virgen*, de Murillo [M. 13]*, estén relacionados con este simbolismo.

Además de utilizarse como símbolo mariano, en la pintura española de la época se incluyeron guirnaldas de rosas coronando a los ángeles y a los santos. Este simbolismo ya fue expresado por los teólogos medievales, pero alcanzó su mayor difusión a partir de la *Divina Comedia*, en la que se dice: "En forma pues de una cándida rosa/ se me mostraba la milicia santa/ desposada por Cristo con su sangre"⁵⁸³. El tema siguió estando presente en la emblemática de los siglos XVI y XVII⁵⁸⁴. Las rosas fueron el atributo específico de muchos santos, entre los que se encuentran Santa Rosa de Lima, la primera santa de origen americano y Santa Rosalía de Palermo, cuyo culto popularizó la Contrarreforma. Murillo representó a estas santas con una rosa en la mano [M. 44]* y [M.41]* o coronadas con ramas de rosas [M. 42-43]. También se representaron con estas flores San Diego de Alcalá [Z. 44-46*], San Francisco [M. 26]*, [Z. 52-53*], Santa Casilda [Z. 66-67], Santa Dorotea [Z. 70], Santa Isabel de Portugal [Z. 71]* y Santa Catalina [Z. 69]. En muchas ocasiones, las rosas están relacionadas con un episodio de su vida. Es el caso de Santa Isabel de Portugal que comparte el "milagro de las rosas" con Santa Casilda y San Diego de Alcalá. Según cuenta su leyenda, Santa Isabel, llevaba disimuladamente entre sus ropas una gran cantidad de dinero destinado a obras de caridad, cuando le sorprendió su esposo, que le había prohibido dar limosnas. La Santa dijo que llevaba rosas y, a pesar de estar en invierno, pudo mostrarle las flores⁵⁸⁵.

Estas historias eran muy conocidas en la España del siglo XVII. Pacheco cuenta, por ejemplo, la razón por la que Santa Dorotea se representa con una cesta con tres rosas y tres manzanas. Un joven letrado, llamado Teófilo, se burló de la Santa mientras era guiada a su ejecución. Como Santa Dorotea había manifestado que se dirigía al jardín del Paraíso, Teófilo le pidió que le mandara algunas flores y frutos del jardín. "Al tiempo pues, que estaba arrodillada y acabada su oración, aguardando el golpe de la espada, apareció un ángel en figura de niño que traía una canastilla y en ella tres manzanas hermosísimas y tres rosas admirables; y Dorotea le dijo que las llevase a Teófilo y se las diese en su nombre, y le dijese que

⁵⁸³ Dante, *Divina comedia*. Paraíso XXXI, 1-3. LEVI D'ANCONA (1977), pp. 347-348.

⁵⁸⁴ PICINELLI (1653), XI, 18, no sólo utilizó la rosa como símbolo de los Santos (nº 191 y 195), sino también como imagen de la beatitud (nº 213y 231), del justo (nº 214) de la caridad y de la virtud eterna (nº 174, 207 y 229). RIPA (1593), vol. I, 157, también utilizó la rosa en su alegoría de la Caridad y CAMERARIUS (1590), I, emblema 48, p. 96, propuso una rosa a punto de abrirse como emblema de la heroica virtud y ánimo juvenil.

⁵⁸⁵ CATÁLOGO (1988), pp. 420-422. Según los comentarios de Delenda, este milagro aparece en todas las historias hagiográficas, especialmente en la *Primera Vida de la Gloriosa Santa Isabel de Portugal*, (Madrid, 1625), traducida del italiano por Antonio de Vera y Zúñiga, según un texto original anónimo que fue sin duda compuesto con vistas a su canonización.

aquellas eran las manzanas y las rosas que, por cumplir su palabra, le enviaba del jardín de su esposo Jesucristo"⁵⁸⁶.

Las rosas fueron también las flores más frecuentes en las composiciones florales de la época. Es posible que, en algunas ocasiones, se pintaran como otras muchas flores simplemente por su cualidad decorativa. Sin embargo, pueden destacarse al menos tres significados distintos que se le dieron a las rosas en la pintura de flores durante el siglo XVII. Según ha destacado Segal, la rosa fue la flor que con mayor frecuencia se utilizó en las alegorías del olfato⁵⁸⁷. Sin duda, una de las cualidades más sobresalientes de esta flor es su perfume, lo que la convirtió en un emblema del olfato en las personificaciones de Ripa⁵⁸⁸. La fragancia de la rosa también fue la base de multitud de emblemas, como el que presenta Camerarius utilizando la rosa y el ajo como símbolo del estímulo que causa siempre lo contrario⁵⁸⁹.

El estudio de Segal ha puesto igualmente de manifiesto que las rosas conservaron muchas veces su sentido religioso en los floreros del siglo XVII⁵⁹⁰. Es muy posible que estas connotaciones se conservaran en algunas obras españolas. La presencia de insectos y aves en algunos floreros de Arellano revela, como se ha señalado, una influencia de los pintores del norte de Europa y la utilización de un mismo lenguaje simbólico de lectura religiosa. Sin embargo, también existen fuentes españolas que explican este simbolismo. Covarrubias utilizó una antigua creencia que mantenía que el perfume de las rosas mataba a los escarabajos, así como la imagen de las abejas acudiendo al rosal para confeccionar la miel, para crear un emblema en el que envuelve al Santo Sacramento con un rosal al que acuden estos animales. Explica que: "en las abejas se figura los justos y en los escarabajos los pecadores, que atrevidamente, sin la divina disposición se allegan a esta comida celestial. Así el pan celestial es vida al bueno y al malo muerte y veneno"⁵⁹¹.

Las rosas fueron también un elemento constante en las representaciones de las *vanitas* porque al marchitarse pronto alude a la fugacidad y fragilidad de la vida. Como señala Jarava, "la Rosa aparece la última de todas las flores galanas, pero la primera de todas perece"⁵⁹².

⁵⁸⁶PACHECO (1649), pp. 567-568. Sigue el relato del *Flos Sanctorum*, de Pedro de Ribadeneyra.

⁵⁸⁷SEGAL (1990), pp. 25-26.

⁵⁸⁸RIPA (1593), vol. II, pp. 303 y 310.

⁵⁸⁹CAMERARIUS (1590), I, emblema 53, p. 106. Esta misma imagen fue posteriormente recogida por PICINELLI (1653) XI, 18, n° 176.

⁵⁹⁰SEGAL (1990), pp. 201 y 210.

⁵⁹¹COVARRUBIAS (1610), I, emblema 3, pp. 3-4. La creencia en que el perfume de rosal mataba los escarabajos ya había sido recogida por VALERIANO (1556) I, 40, p. 726.

⁵⁹²JARAVA (1557), p. 323. LAGUNA (1555), I, 110, también había señalado que "entre las flores de la primavera, la rosa suele salir más tarde y morir más presto".

Este significado simbólico, bien conocido por cualquier espectador culto de la época, fue repetidamente expresado en la literatura española del siglo XVII, como muestran los versos de Quevedo: "De qué sirve presumir,/ rosal de buen parecer,/ si aún no acabas de nacer/ cuando empiezas a morir?"⁵⁹³. En algunas ocasiones, la fugaz vida de las rosas fue comparada a la del hombre. Calderón de la Barca dijo: "A florecer las rosas madrugaron,/ y para envejecer florecieron;/ cuna y sepulcro en un botón hallaron./ Tales los hombres sus fortunas vieron:/ en un día nacieron y expiaron;/ que, pasados los siglos, horas fueron"⁵⁹⁴.

La brevedad y belleza efímera de la rosa también fue muy utilizada por la emblemática. Camerarius presentó un rosal deshojándose para contraponer la belleza efímera de las rosas a la eternidad de los bienes celestiales y Picinelli utilizó la misma imagen como metáfora de la brevedad de la vida humana⁵⁹⁵. Un sentido muy similar tiene el emblema de Covarrubias *Brevis usus in illo*, en el que se refiere a la caducidad de lo humano frente a lo eterno: "y como rosa alegre, y fresca hoy día, mañana esfuerza, que marchita muera. Loco es, y no tiene entendimiento, quien pone en cosa frágil su contento"⁵⁹⁶.

Varios autores han señalado la posibilidad de que las flores, especialmente las rosas, que se representan en muchos floreros con pétalos caídos o plenamente abiertas, aluden a la vanidad de la belleza y de la vida. Así se ha señalado para composiciones como los *Floreros ante el espejo* [A. 20]* o *Flores en un jardín* [A. 21], de Juan de Arellano⁵⁹⁷. Esta alusión a la vanidad, que estuvo sin duda presente en otros floreros españoles de la época, se ha visto también en dos obras de Murillo, usando como argumento principal la presencia de la rosa. La primera, es la *Muchacha con flores* [M. 50]*, en la que Angulo ya vio un sentido trascendente, una alusión a lo pasajero de la belleza y juventud subrayado por la fugacidad de las rosas que aparecen marchitas y comenzando a deshojarse sobre el rico chal de la joven⁵⁹⁸. Esta idea ha sido aceptada y desarrollada posteriormente por distintos historiadores del arte, entre los que se encuentra Nina Ayala, quien

⁵⁹³ Quevedo, *Letrilla satírica*. BLECUA (1988), pp. 140-141. Son igualmente expresivos los versos de Francisco de Rioja (1583-1659): "Tan cerca, tan unida/ está al morir tu vida,/ que dudo si en sus lágrimas la Aurora/ mustia, tu nacimiento o muerte llora". *A la rosa*. BLECUA (1988), pp. 250-251.

⁵⁹⁴ BLECUA (1988), p. 329. La brevedad de la vida de las flores en comparación con el hombre tiene una fuente bíblica. En el *Salmo* 103, 15-16, se dice: "los días del hombre, como el heno, como la flor del campo, así florece; pero un soplo que pase ya no existe, no le conocerá jamás su sitio".

⁵⁹⁵ CAMERARIUS (1590), I, emblema 51, p. 102. PICINELLI (1653), XI, 18, nº 171. VALERIANO (1556), I, 55, p. 399, ya había propuesto la rosa como emblema de la fragilidad humana y del bien fugaz y RIPA (1593), vol. II, pp. 410-411, lo incluye como atributo y jeroglífico de la vida breve.

⁵⁹⁶ COVARRUBIAS (1610), p. 103.

⁵⁹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ (1983), pp. 120 y 122.

⁵⁹⁸ ANGULO IÑÍGUEZ (1981), vol. II, p. 306.

ha afirmado: "De Murillo no esperamos esta clase de mensajes cautelares, pero tampoco hay que olvidar que es en el arte del siglo XVII donde prosperó este tipo de género y que ha Murillo no le era desconocido"⁵⁹⁹.

Sin embargo, esta no fue la única obra de Murillo en la que se utilizó la rosa como alusión a la vanidad. El retrato de Doña Isable de Malcampo [M. 60], compañero del de su marido Don Nicolás de Omazur, pueden considerarse "retratos de vanidad" sobre todo, por la severidad moralizante de la representación, en la que los personajes sostiene en sus manos una rosa y una calavera, símbolos de la belleza efímera, de la muerte y de la vanidad del mundo. Tapié ha precisado que el cráneo evoca, junto a la flor, la necesaria humildad que debe acompañar todo deseo de ver su imagen fijada por la eternidad. Con la presencia del cráneo no es la muerte lo que se exorcisa, sino más bien los extragos del tiempo, puesto que el cráneo es también signo de la Redención⁶⁰⁰. La unión de la calavera y la rosa como símbolo de *vanitas* era muy frecuente en este tipo de representaciones, pero también existen precedentes de estas alegorías en retratos de Cornelis de Vos. Mena Marqués ha señalado la posibilidad de que Omazur recordara la tradición de su país a la hora de hacerse retratar por Murillo, lo que explicaría que estas obras se inscriban en la tradición flamenca del retrato. Sin embargo, recuerda que este tipo de ambiente austero y moralizante también se daba en los círculos sevillanos y que Miguel de Mañara, el impulsor del Hospital de la Caridad, amigo de Murillo y personaje influyente en su momento, insistió en su *Discurso de la Verdad* en la descripción de la muerte, recordando la necesidad de una vida cristiana ante la vanidad de la existencia, contenido religioso que se desprende de los retratos de Murillo⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ AYALA (1983), pp. 72-73. Esta interpretación también fue recogida por Mena Marqués en los comentarios a esta obra en el CATÁLOGO (1982), p. 237.

⁶⁰⁰ El concepto de "retratos de vanidad" ha sido descrito y desarrollado por TAPIÉ (1990), p. 180.

⁶⁰¹ CATÁLOGO (1988), p. 224. BROWN (1988), p. 194, también señaló que estas ideas religiosas sobre la fugacidad de la vida, lo inevitable de la muerte y, en consecuencia, lo inútil de las glorias y ambiciones terrenas, se exponen tanto en los libros de oración como en la pintura española del siglo XVII. AYALA (1991), p. 222, opina que la rosa en este retrato puede también aludir al amor conyugal, aunque en este contexto, parece más acertado interpretarlo como un símbolo de vanidad.

48. Sandía

Laguna (1555), II, 124

A N G V R I A .



48. Sandía (*Citrullus vulgaris* Schr.) [27]

La sandía es una planta nativa de Africa tropical que contó probablemente con un segundo centro de diversificación en la India. Se cultiva desde hace muchos siglos y en la actualidad está ampliamente extendida por las regiones cálidas, subtropicales y tropicales de todo el mundo⁶⁰². Sin embargo, parece que el aprecio que hoy se tiene a la sandía no era compartido por los españoles del siglo XVII.

Con el nombre castellano de *badea* y el catalán de *albudeca*, como se conocía entonces a la sandía, Covarrubias la describió como "una especie de melón, que no es de los más finos y tiesos, sino flojo, desabrido y aguoso [...], por lo que le podemos llamar melón bastardo y falso". Estas connotaciones negativas se acentúan cuando explica la etimología de la palabra *badea* "que vale tanto como *bavea*, por las bavas que echa del humor acuoso". Según este autor, el término procede "del verbo hebreo *bada*, *mentiri*, porque nos engaña, o porque con su comida engañamos el deseo y antojo de los melones, en tanto que llegan a sazón"⁶⁰³.

Esta consideración explica que en el lenguaje popular se utilizara hasta el siglo XVII la palabra *badea* para hacer referencia a la persona inútil o que se cansa pronto y a lo que no tiene provecho ni sustancia. Con este sentido se utilizó también en la literatura, como prueban los versos de Anastasio Pantaleón: "Puesto que muchos Romances,/ Duque mi Señor de Lerma,/ aunque parecen escritos,/ suelen salirme badeas"⁶⁰⁴.

La escasa consideración de la que gozó la sandía durante el siglo XVII explica, en parte, que fuera poco representada en los bodegones y en las escenas con frutas y verduras de la época, contrastando de manera clara con el melón. Aunque es posible citar alguna obra española o italiana en la que aparece la sandía junto a otras frutas y verduras, como el bodegón de Pietro Paolo Bonzi o uno de los que se ha atribuido al taller a Sánchez Cotán [S. 10]*, parece que son casos bastante aislados⁶⁰⁵.

⁶⁰² MASEFIELD (1980), p. 120.

⁶⁰³ COVARRUBIAS (1611), p. 69 y 182. Parece que, al menos desde el siglo XVI, *badea* era la forma más común de denominar a la sandía. De este modo se refiere también a ella LAGUNA (1555), II, 124: "Unos como melonzos muy grandes, que en Roma se llaman melones de agua, y en Castilla *badeas*".

⁶⁰⁴ Anastasio Pantaleón de Ribera (1580-1629), *Sus obras*. Rom, 8. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), p. 529, que sigue definiendo la sandía como "cierto género [...] de melón bastardo, de carne floja, insípida y desabrida".

⁶⁰⁵ El *Bodegón con uvas, melones, peras y ciruelas* de Pietro Pable Bonzi, de 1610-1620 se encuentra en la Galleria Paolo Saporì y se reproduce en el catálogo de PÉREZ SÁNCHEZ (1983), p. 71, fig. 52. Parece que hasta finales del siglo XVIII no es posible encontrar un bodegón español que tenga a la sandía como protagonista, como es el caso de las *Frutas en un paisaje* de Luis Meléndez, del Museo del Prado, que se reproduce y comenta en el catálogo anterior con el número 150.

49. Tomate

Hernández (ca. 1577), V, 1. Representa *Physalis philadelphica* Lam., especie afín a *Lycopersicon esculentum* Mill., cuyo capítulo carece de grabado.



49. Tomate (*Lycopersicon esculentum* Mill.) [67]

El tomate es una de las grandes contribuciones del Nuevo Mundo a la alimentación europea. Sin embargo, a diferencia de otras especies americanas, no ha sido objeto de estudios históricos rigurosos y, desgraciadamente, algunos manuales actuales dedicados a las plantas culinarias siguen ofreciendo explicaciones estrafalarias sobre su origen y difusión en Europa⁶⁰⁶.

Por todo ello es necesario acudir a los estudios de historia de la ciencia que han reconstruido la trayectoria del tomate a partir de las fuentes. En este sentido, destaca el trabajo de López Piñero que no solamente ha puesto de manifiesto la importancia de las aportaciones de Hernández en la historia de los conocimientos sobre el tema, sino que además ha ido enlazando los distintos datos acerca de su introducción en Europa, utilizando fuentes que hasta el momento no se habían considerado⁶⁰⁷. Según este autor, todo parece indicar que el tomate fue introducido en España durante la primera mitad del siglo XVI, a pesar de que ninguno de los primeros viajeros, cronistas y naturalistas españoles se refieren a él. La noticia más temprana sobre esta planta aparece en los comentarios de Mattioli a la obra de Dioscórides, publicados por primera vez en 1544 y reeditada varias veces. En el comentario del capítulo sobre la mandrágora, incluye una breve nota sobre el "malum insanum", la berenjena o *Solanum melongena* L., y a continuación habla de los "pomi d'oro" o "mala aurea", a los que dedica dos líneas y media, diciendo que sus frutos son dorados en algunos y rojos en otros.

En su obra *De hortis Germaniae liber*, de 1561, Gesner también dedicó un breve epígrafe al "malum aureum" o "pomum amoris", anotando que sus frutos pueden ser dorados, rojos o blancos y advirtiendo que "también llaman *pomum amoris* al *malum insanum*", es decir, a las berenjenas. Este es el caso, por ejemplo, de Laguna quien en su traducción comentada a Dioscórides considera sinónimos "verengenas", "mala insana" y "poma amoris".

No obstante, durante la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, varios autores utilizaron las expresiones "malum aureum", "pomum aureum", "pomum amoris" y sus traducciones principalmente al italiano, alemán

⁶⁰⁶ Por ejemplo KYBAL (1993), p. 122, afirma que su consumo se evitó hasta el siglo XIX porque Mattioli lo había llamado *mala insana* y porque los libros científicos afirmaron durante mucho tiempo que era venenoso. Sin embargo, la explicación más increíble la da SEYMOUR (1987), p. 74, no sabemos a partir de qué fuentes. Según esta autora, las primeras semillas de tomate que llegaron a Europa, no se plantaron en España, sino en Marruecos, por lo que se explica el nombre *Pomo de mori* (Manzana de moros) que le dieron los italianos y que acabó convirtiéndose en *pomo d'oro*.

⁶⁰⁷ LÓPEZ PIÑERO (1992), pp. 222-224. Toda la información que se expone a continuación es un resumen de este trabajo, donde se encuentran identificadas las fuentes a las que se hace referencia.

neerlandés, francés e inglés para designar un grupo impreciso de "solanos" americanos que pueden identificarse con especies del género *Physalis* y también como *Lycopersicum esculentum* Mill. Las únicas excepciones destacadas fueron sendos grabados de los tratados botánicos de Lobelius (1576) y de Dodoens (1583) que inequívocamente corresponden a esta última especie, siendo el de Lobelius toscamente reproducido en el *Herbario nuovo* (1585) de Durante. El término náhuatl *tomatl* solamente se reflejó durante estos años en los comentarios a Plinio del italiano Guilandini (1572), que habló de "tumatl Americanorum", y en dos obras españolas. La primera de ellas fue la de José de Acosta (1590), que dijo que en América "se usan también tomates, que son frescos y sanos [...] y hacen gustosa salsa, y por sí son buenos de comer". La segunda es la de Gregorio de los Ríos (1592), que informó de los "pomates" cultivados en los jardines españoles.

Frente a este panorama de noticias imprecisas o parciales, la aportación de Hernández consistió en una de sus habituales revisiones sistemáticas, en este caso de las "especies de solano" del Nuevo Mundo "llamados tomatl". Se refirió al "xitomame", que designa la especie que actualmente conocemos como tomate, y a una serie de "tomames" que se corresponden a otras especies de *Physalis*⁶⁰⁸. También anotó que "los farmaceúticos europeos que han conocido algunos de estos frutos los han llamado frutos del amor". Aparte del interés de sus descripciones y concepciones botánicas, Hernández recogió los principales usos dados, destacando los culinarios. En este sentido destacó que "los tomates molidos y mezclados con *chilli*, dan una salsa muy agradable que mejora el sabor de casi todas las viandas y alimentos y estimula el apetito".

El cultivo del tomate y su utilización en ensaladas y salsas estaba ampliamente difundido en España durante el siglo XVIII, mientras que en la Europa central y septentrional su empleo habitual como alimento no se inició hasta finales del siglo pasado y comienzos del actual⁶⁰⁹.

Todo ello explica la aparición del tomate en la pintura y literatura españolas del siglo XVII y su ausencia total en el arte del norte de Europa. La temprana difusión y el consumo habitual de determinadas especies americanas en España,

⁶⁰⁸ LÓPEZ PIÑERO (1992), p. 224 ha señalado también que en el México actual se mantiene buena parte de la terminología náhuatl recogida por Hernández. "Jitomate" designa fundamentalmente la especie que en Europa llamamos tomate (*Lycopersicum esculentum* Mill.), mientras que "tomame", con la excepción de algunos lugares del norte del país, se utiliza para referirse a diversas especies del género *Physalis* y otros géneros afines.

⁶⁰⁹ Según FONT QUER (1980), p. 588, durante el siglo XVIII, el cultivo del tomate en la Europa septentrional era un entretenimiento de curiosos, que los tenían en sus casas como planta de adorno. Todavía a mediados del siglo XIX, en la gran obra francesa de consulta sobre materia médica de Merat y Lens, se anotaba como nombre vulgar del *Lycopersicum esculentum* "pomme d'amour" junto a "tomate" y se le consideraba como "una planta cultivada en los jardines por sus bayas, ordinariamente de un bello color rojo", aunque después aludía al consumo de éstas como alimento y al cultivo de la especie en España.

como el pimiento y el tomate, desde finales del siglo XVI se refleja, por ejemplo, en los versos de Anastasio Pantaleón: "Salió la sangre inocente,/ bermeja como el tomate,/ carmesí como un pimiento" o en el refrán castellano que dice: "Tomates y pimientos, buenos amigos y siempre revueltos"⁶¹⁰. Del mismo modo, Murillo los situó entre los alimentos habituales en su *Cocina de los ángeles* [M. 27]*.

No obstante, es posible citar ejemplos anteriores. Parece que una de las primeras representaciones del tomate en pintura al óleo se encuentra en un *Frutero con dulces* de Juan van der Hamen, fechado hacia 1623, que se conserva en la colección del Banco de España, de Madrid. Tres años después, este mismo pintor volvió a representarlo entre las frutas y hortalizas de su *Vertumno y Pomona*, junto a otras especies americanas como el pimiento o la calabaza, quizá como una alusión a la fertilidad.

⁶¹⁰Anastasio Pantaleón de Ribera (1580-1629), *Obras completas*. Rom. 20. Citado por el DICCIONARIO DE AUTORIDADES (1726-1739), III, p. 295.

50. Tulipán

Códice Pomar (ca. 1590), 217

Tulipa punicella.



50. Tulipán (*Tulipa* sp.) [134]

Los tulipanes ocuparon un destacado lugar en los bodegones de flores del siglo XVII. Las especies y cultivares del género *Tulipa* habían sido introducidas en Europa occidental desde Asia Menor a mediados del siglo XVI y, desde este momento, despertaron el interés de científicos y jardineros⁶¹¹.

La primera descripción e ilustración xilográfica del tulipán apareció en una publicación del siuzo Conrad Gesner de 1561 quien afirmaba haberlo visto en una casa particular de Augsburgo⁶¹². Veinte años más tarde, Matthias de l'Obel o Lobelius publicó una detallada descripción del tulipán multiforme ilustrada con veinticinco grabados⁶¹³. Sin embargo, su primer gran estudioso fue el botánico flamenco Charles de l'Ecluse que en 1570 había llevado el tulipán desde los jardines imperiales de Viena a Mechelen, en Flandes. En su tratado *Rariorum Plantarum Historia*, publicado en Amberes en 1601 aportó precisas observaciones científicas y explicaciones sobre sus múltiples variedades. Diferenció dos grupos principales *Praecoces* y *Serotinae*, atendiendo a su momento de floración y no a su forma, y un tercero intermedio al que llamó *Dubiae*. El ejemplo típico del primer grupo es el que actualmente llamamos *Tulipa praecox* Ten. Clusius subcalificó estos tulipanes por el color de las flores distinguiendo entre los amarillos, rojos, blancos, púrpura o violetas y los de varios colores, a los que denominó *variae*. Por el contrario, tuvo en menor consideración la diversidad del segundo grupo y distinguió básicamente entre los amarillos y los rojos. Como forma básica de este grupo tomó el ejemplar que actualmente se conoce como *Tulipa gesneriana* L. Por último, dispuso que el grupo *Dubiae*, estuviera constituido por los tulipanes que entremezclaban las diversidades de los dos grupos anteriores⁶¹⁴.

En España, los tulipanes fueron cultivados en Aranjuez y otros sitios reales por los jardineros flamencos de Felipe II.

⁶¹¹ KUSCAR (1986), p. 46, mantiene que fueron los mercaderes venecianos los primeros a traer los bulbos de tulipán a Europa desde Turquía. Por el contrario SCHNEIDER (1992), p. 140, afirma que fue Gislain de Busbecq, tutor del príncipe de la casa de Habsburgo y ministro plenipotenciario de Fernando I, quien importó esta planta a los jardines del este de Europa desde la corte turca de Constantinopla, donde eran muy populares.

⁶¹² GESNER, C. (1561), *De Hortis Germaniae Liber...* En: Valerius Cordus, *Annotationes in Pedacii Dioscoridis...* Strasburgo. Citado por SEGAL (1990), 46. Este autor informa además que la primera ilustración del tulipán en los Países Bajos apareció en el herbario de Rembert Dodoens (1569), *Florum et Coronarium Odoratarumque Nonnullarum Herbarum Historia*, Antwerpen.

⁶¹³ LOBELIUS (1581), *Plantarum seu Stirpium Icones*. Antwerp. SEGAL (1990), p. 162, reproduce algunos grabados de esta obra.

⁶¹⁴ HUNGER (1927), pp. 351-353. Más adelante Clusius insistió en que: "los *Serotinae* parecen conservar su género, y si adquieren alguna mutación consiste en la variedad de los estambres y de los pétalos; mientras que los *Praecoces* tienen más tendencia a la variación, como los *Dubiae*".

En el *Codice Pomar*, (ca. 1590), cuyas plantas corresponden básicamente a las de los jardines reales de Felipe II, especialmente de Aranjuez, aparecen cinco tulipanes que Pomar llama: *Tulipa rubra*, *T. punicea*, *T. alba*, *T. alba perfoliata* y *T. punicea perfoliata*⁶¹⁵. En la actualidad, se conocen unas cuatro mil variedades repartidas en grupos según sus características y posibilidades de utilización⁶¹⁶. Hay dos razones que explican esta enorme variedad. Por una parte, se practicaron tempranamente cruces entre los bulbos de tulipán de manera que hacia 1629, ya se habían conseguido más de ciento cuarenta variedades por hibridación. Pero, además, una enfermedad vírica transmitida por insectos, "rompió" el color puro de sus pétalos, provocando variedades nuevas fuera del alcance de toda predicción, hecho que no fue descubierto hasta el siglo XIX⁶¹⁷.

La forma y tamaño de las flores y su enorme variedad de colores, convirtió al tulipán en una especie muy estimada en los jardines de toda Europa. Sin embargo, fue Holanda el país que alcanzó mayor fama en su cultivo y donde estalló una locura colectiva por conseguir los tulipanes más hermosos y más caros. Este fenómeno, conocido como "tulipomanía" puso en peligro la economía del país, pues la gran demanda de flores y bulbos de tulipán, codiciados por los coleccionistas y convertidos en elementos de prestigio, provocó la especulación a gran escala. Hacia la década de los treinta, el comercio de tulipanes alcanzó tales dimensiones que se creó una nueva unidad de peso para los bulbos y se organizó un propio mercado de bolsa para coordinar esta actividad mercantil⁶¹⁸. La fiebre de los tulipanes alcanzó a todas las clases sociales, quienes tomaron parte en las especulaciones. Se invirtieron en ellos verdaderas fortunas pues era bastante común que un sólo bulbo costara cientos de florines e incluso que se especulara sobre bulbos todavía inexistentes. El tulipán más caro de la historia fue el *Semper Augustus*, de color rojo y blanco, que cambió de propietario por 5.500 florines⁶¹⁹.

En 1637, la "tulipomanía" alcanzó su cima. Los precios de los tulipanes cayeron tan rápidamente que los Estados Generales se vieron en la necesidad de dictar medidas para evitar que los accionistas se arruinaran, pero no surtieron ningún

⁶¹⁵ LÓPEZ PIÑERO (1991), pp. 80-81. Sin embargo, en la Agricultura de jardines del jardinero de Aranjuez Gregorio de los Ríos, primer texto de jardinería impreso en el mundo, (1ª ed. 1592; 2ª ed. ampliada 1620), no habló de los tulipanes.

⁶¹⁶ MÖLZER (1989), p. 123 ss., distingue trece grupos principales mientras que BRICKELL (1990), pp. 590-592, los clasifica en quince grupos y describe más de ochenta cultivares seleccionados. En las clasificaciones actuales sigue manteniéndose el grupo de tulipanes "tempranos" descrito por Clusius.

⁶¹⁷ SEGAL (1990), p. 44.

⁶¹⁸ Según KUSCAR (1986), p. 46, las transacciones más importantes se realizaron por el banquero Van der Bursen desde Brujas del que procede, a través del francés, la palabra bolsa.

⁶¹⁹ Cuando varias décadas más tarde, la fiebre del tulipán llegó a Inglaterra, se obligó al gobierno a establecer una ley limitando el precio de un bulbo a cuatrocientas libras esterlinas antiguas. PICKLES (1994), p. 100.

efecto. Durante muchos años, algunos tipos siguieron siendo muy caros. Sin embargo, a partir de esta fecha, los excesos por coleccionar tulipanes y otras plantas exóticas tuvo una excitada reacción. Las prensas publicaron una avalancha de panfletos ridiculizando su comercio y los artistas le siguieron con pinturas satíricas como muestra la *Alegoría del comercio de Tulipanes* de Jan Brueghel de joven, protagonizada por monos⁶²⁰.

Varios autores han señalado que la representación del tulipán en la pintura debió reemplazar en las especulaciones de bolsa a los tulipanes reales, sólo disponibles potencialmente en bulbos. Como elementos decorativos, tenían principalmente la función de acompañar la actividad comercial y, por lo tanto, su belleza no fue contemplada con un placer desinteresado, sino más bien bajo el estigma de su valor económico. De hecho, el exhaustivo estudio de Segal, que ha identificado las especies, variedades y cultivares de tulipán en la pintura holandesa, ha puesto de manifiesto que los artistas del siglo XVII representaron mayoritariamente los ejemplares más costosos. De esta forma, señala que para los moralistas contemporáneos era fácil asociar el fenómeno de la "tulipomanía" y su representación artística con la vanidad de los bienes terrenales. Siguiendo este mismo razonamiento, Tapié ha afirmado que la elección del tulipán como protagonista de los floreros barrocos era claramente simbólica, siendo en ellos utilizado como símbolo expreso del carácter transitorio y efímero de la vida⁶²¹. Ambos autores citan como fuente de este simbolismo el emblema que en 1614 Roemer Visscher dedicó al tulipán, cuyo mote es: "un loco y su dinero son a menudo intercambiables". El emblemista holandés afirmó que: "una flor nueva como el tulipán es solamente vanidad" y advierte que "aquellos que andan locos por ellas no tienen necesidad de grandes dispendios y no deben comprar y mantener grandes jardines como los floristas comerciantes"⁶²². La similitud de muchos floreros de Arellano con las obras holandesas de la época hace pensar en una posible coincidencia de significados.

Sin embargo, durante el siglo XVII, la emblemática también utilizó el tulipán como símbolo religioso. Tanto Camerarius como Picinelli se sirvieron de la extendida creencia en la incapacidad de la flor para crecer sin los rayos del sol, para proponerlo como símbolo del amor divino y como atributo de la Virgen María. Por la misma razón, este último autor propuso también el tulipán como símbolo de la gracia santificante del Espíritu Santo y del dolor de la Virgen María

⁶²⁰ Sobre la tulipomanía ver SEGAL (1990), pp. 43-45 y 170; SCHNEIDER (1992), pp. 140-143.

⁶²¹ TAPIÉ (1990), p. 190.

⁶²² VISSCHER, R. (1614), *Sinnepoppen van Roemer Visscher*, Amsterdam, by Willen Iansz, vol. I, emblema 5. La utilización del tulipán como símbolo de la *vanitas*, también ha sido estudiada por GARCÍA MAHÍQUES (1994), pp. 75-76.

por la Crucifixión de Cristo⁶²³. Levi D'Ancona ha destacado su utilización como símbolo religioso y, en concreto, como alusión a las virtudes de Cristo y de la Virgen, en diversas obras de la pintura religiosa italiana como el fresco de la *Ultima Cena* de Ghirlandaio, en Florencia y la *Anunciación* de Leonardo, conservada en el Museo de los Uffizi⁶²⁴. Esta alusión explicaría también su presencia en obras españolas como *Los Esponsales de Santa Catalina* de Juan Carreño de Miranda, del Hospital de la Venerable Orden Tercera de Madrid, realizada en 1653 o la *Gloria de ángeles niños* de Murillo [M. 48]*

⁶²³ CAMERARIUS (1590), I, emblema 88, "*Languesco sole latente*", p. 176; PICINELLI (1653), XI, 19, n° 238, que lleva por lema: "Sin sus rayos, mis desmayos".

⁶²⁴ LEVI D'ANCONA (1977), p. 390.

5. CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo, tal como se ha indicado en la introducción, es un acercamiento preliminar al estudio del mundo vegetal en la pintura española del siglo XVII. Se han utilizado como fuentes más de doscientas obras de cinco pintores, entre los que se encuentran las grandes figuras de la época y otros dedicados al género específico de bodegones y floreros: Sánchez Cotán, Zurbarán, Hiepes, Murillo y Arellano. Cuando ha resultado oportuno, se han puesto en relación con la producción coetánea de artistas españoles y de otros países. Las obras más numerosas son de tema religioso, principalmente representaciones de escenas evangélicas y marianas, de las vidas de los santos y, en menor medida, de ciertos temas del Antiguo Testamento. Le siguen en frecuencia las naturalezas muertas o bodegones, es decir, las dedicadas a objetos inanimados habituales, acompañados a veces por alguna figura humana, y las composiciones florales. Por último, hay algunas obras de tema mitológico, retratos, paisajes y escenas de la vida cotidiana que tradicionalmente se han considerado como pintura "de género".

La primera parte del estudio ha consistido en la identificación botánica de las especies representadas en estas fuentes pictóricas. Las ciento cincuenta y dos especies identificadas, entre flores, frutos, hierbas y árboles, son principalmente plantas de la Península Ibérica o habituales en su territorio desde épocas anteriores. Únicamente una veintena son especies exóticas o "peregrinas", según la denominación de la época, entre las que se encuentran plantas americanas, como los pimientos, el tomate, el girasol, el nardo, la pasionaria, la buvardia, el chayote y los claveles de Indias y las introducidas en jardinería desde Asia menor, como el tulipán.

El repertorio de estas plantas permite conocer la frecuencia con la que se representa una especie determinada y los temas en los que aparece. La rosa es la flor más representada, tanto en la pintura religiosa como en las composiciones florales, seguida por la azucena, la anémona y el clavel. Con menos frecuencia, aparecen en los diferentes géneros pictóricos especies como la caléndula, la hiedra, la flor y el fruto del naranjo y los claveles de Indias, mientras que algunas como el plátano, la buvardia, la borraja o el boj sólo lo hacen en una obra.

La importancia de una correcta identificación botánica es comparable a la que tiene reconocer un personaje en la pintura de retratos o el acontecimiento que se representa en la pintura de historia. Para realizarla ha sido imprescindible la ayuda de los historiadores de la ciencia sin cuyos conocimientos específicos sobre historia de la botánica y sin el aprendizaje del método de identificación por ellos desarrollado no hubiera sido posible realizar este trabajo.

Uno de los primeros resultados que pueden destacarse en este sentido es la presencia de unas pocas especies representadas en la pintura antes que en las obras científicas, aunque estén descritas en sus textos. Este es el caso del chayote pintado por Sánchez Cotán, de la buvardia incluida en *Las Dos Trinidades* de Murillo y de la hierba cupido que aparece en algunos floreros de Arellano. En consecuencia, dichas representaciones pictóricas constituyen las más tempranas imágenes de tales especies conocidas hasta el momento. Por otra parte, ha sido posible comprobar la relación de algunos pintores españoles del siglo XVII con el ambiente científico de la época. Murillo constituye un claro ejemplo. Entre los libros que figuran en la biblioteca de su hijo Gaspar, estaban los más importantes tratados de botánica del Viejo y Nuevo Mundo. Además, su cuñado José de Veitía y Linaje, que era también amigo de otros pintores y literatos, ocupaba un destacado puesto en la Casa de la Contratación de Sevilla, institución científica y técnica de primer rango.

El presente trabajo intenta ajustarse a la perspectiva de la llamada "historia total". Por supuesto, el tema se ha abordado ante todo desde el punto de vista de la historia del arte asociado al de la historia de la botánica, pero también se ha procurado integrar otros procedentes de la historia social, económica, de la religión y de la literatura.

La identificación de las especies representadas en la pintura tiene también aplicaciones prácticas. En primer lugar, puede utilizarse como un criterio más para la datación de una obra. La presencia de una especie determinada, cuyo momento de introducción y difusión en España se conoce es el caso más claro. Un buen ejemplo lo constituye el bodegón atribuido a Zurbarán en el que, entre otros frutos, aparecen unos plátanos. Además de las evidentes diferencias estilísticas, resulta bastante improbable que el pintor sevillano representara un fruto extremadamente raro en la España de la época, que sólo fue ampliamente conocido varios siglos después, cuando el progreso técnico permitió su exportación y conservación en buenas condiciones. Parece más lógico atribuir esta obra a un pintor posterior o bien, a un artista que pudo haberlo visto en el jardín de Aranjuez, uno de los pocos lugares donde sabemos con seguridad que fue cultivado en la época de Zurbarán.

El conocimiento de las especies habitualmente representadas por un pintor determinado puede utilizarse asimismo como un criterio más para establecer atribuciones y comprobar influencias de otros artistas. Gracias a Ortí y a Orellana, sabemos que Hiepes no sólo fue un artista de amplia producción, sino también que fue muy apreciado en la época por su destreza técnica. La calidad muy diversa de sus obras, firmadas o atribuidas, que se conservan en la actualidad, ha motivado la hipótesis de que el pintor valenciano tuvo un taller activo.

Sin embargo, parece razonable poner en duda, por ejemplo, la atribución de dos floreros conservados en una colección particular, ya que sus peculiaridades no pueden explicarse por tratarse de obras de taller. A la inferior calidad técnica de ambas y sus diferencias estilísticas en relación con los floreros firmados que se conservan del autor, hay que añadir la tosquedad y esquematismo con que representan las flores, así como las especies que incluyen; entre ellas se encuentran la *Fritillaria imperialis* L., el *Helleborus niger* L. y la *Anémone palmata* L., que no corresponden a la manera de trabajar de Hiepes, que solía representar plantas que crecían en los jardines de su ciudad y endemismos del territorio valenciano. Por esta razón, ha parecido interesante utilizar como fuentes obras de taller o atribuciones dudosas. En algunas ocasiones, como sucede con varios de los bodegones atribuidos a Sánchez Cotán, puede observarse la distinta manera de representar las mismas plantas o la inclusión de especies ajenas al repertorio del pintor.

En lo que respecta a las influencias, puede afirmarse, también como ejemplo, que Arellano no solamente tomó de los pintores flamencos, especialmente de Brueghel y Segher, la composición, el dinamismo y el tipo de marco en forma de cartela, sino que además representó las mismas especies que ellos, siendo algunas muy poco frecuentes en la España de la época.

La identificación de las especies botánica representadas por un artista también puede ser tenida en cuenta para reconstruir el método de trabajo de un pintor. Si las flores representadas por Arellano no se cultivaban en los jardines españoles, no florecen en la misma época del año y aparecen frecuentemente en la pintura del norte de Europa, debe pensarse en una influencia de esta pintura sobre el artista o en la utilización de grabados. La similitud de ciertos floreros de Arellano con obras flamencas y, en concreto, con la colección de grabados de Adrian Collaer, Claes Jansz Visscher y Elias Verhulst, refuerzan este punto de vista. La relación de los españoles con las imprentas flamencas y alemanas facilitaron, sin duda, el conocimiento de estos repertorios grabados. Se ha señalado igualmente la influencia de Mario Nuzzi sobre Arellano. Palomino cuenta que el pintor madrileño "se aplicó a copiar algunos floreros" de este autor. Debe considerarse que la influencia flamenca fue también decisiva en la pintura italiana de flores. En consecuencia, parece acertada la opinión de Bayon, que considera que los floreros de Arellano son principalmente reflejo de los nórdicos, y "que podían haber nacido bajo cualquier sol". Frente a este método de trabajo, es bastante probable que Hiepes, que incluye repetidamente especies que crecen en su entorno y demuestra una singular personalidad, utilizara modelos vivos o realizara sus composiciones utilizando estudios directamente tomados del natural.

Algunos de los resultados obtenidos en este trabajo parecen contradecir ciertos lugares comunes de la historiografía tradicional. Las numerosas similitudes de la obra de Arellano con las de artistas de Italia y de Flandes debe relacionarse con el hecho de que gran parte de estos países dependían políticamente de los Austrias españoles. No puede mantenerse una idea de España reducida a la Península Ibérica, ni ignorarse la interacción cultural para comprender de qué manera obras pertenecientes a lugares geográficamente alejados llegaron a tener carecterísticas comunes. Durante mucho tiempo, se mantuvo que la identidad artística de la pintura española se debía a rasgos nacionales perpetuados a lo largo del tiempo, pero en los últimos años se ha criticado especialmente la tendencia a delimitarla de modo tajante y a considerar como específicamente español ciertos elementos del realismo inmediato.

La cuestión del supuesto "realismo español" ha sido ampliamente tratada en importantes estudios, por lo que parece aquí oportuno limitarse a anotar un pequeño aspecto más de los floreros españoles. Frente a la primera impresión de fiel reflejo de la realidad que transmiten muchas de estas composiciones, una mirada más atenta revela que las proporciones relativas de muchas flores están alteradas. Las flores más grandes se reducen y las más pequeñas se aumentan con el fin de compensar los tamaños, lo que hace pensar que los artistas probablemente modificaban las proporciones en sus estudios preliminares. Otra característica frecuente en los floreros españoles, compartida igualmente por las composiciones del resto de Europa, es la presencia de un número excesivo de flores en relación con el jarrón o contenedor. Este hecho, así como la coincidencia de plantas que florecen en épocas distintas, disminuyen también el realismo de la representación de los ramos.

Otra cuestión discutible en la visión tradicional de la pintura española del siglo XVII es la relativa a la demanda y el mercado artísticos, que considera que la producción pictórica de la época fue casi exclusivamente de carácter religioso y que la iglesia fue el cliente más importante. En este contexto, cabe preguntarse quién compraba los bodegones y floreros de Arellano y de Hiepes o las obras "de género" de Murillo. Palomino atestigua que Arellano "tuvo obrador público de pintura cerca de cuarenta años y fue una de las más célebres tiendas de pintura que hubo en esta Corte", lo que determinó la existencia de un gran número de obras de su estilo, aunque de calidad más baja que indican una comercialización en manos de oficiales. De modo semejante, Ortí afirma que "de pinturas de Hiepes están llenas las casas de esta ciudad y reyno". La gran demanda de este tipo de obras no puede limitarse a unos pocos nobles y a los grupos de comerciantes y banqueros afincados principalmente en la Corte y en Sevilla.

Quizá la función y el significado de este tipo de pintura estén relacionadas con estas circunstancias socioeconómicas.

La segunda parte de este trabajo, consistente en un primer acercamiento al lenguaje simbólico de las plantas vigente durante el siglo XVII, plantea la posibilidad de reconstruirlo. Al abordar esta cuestión se ha intentado recoger las distintas lecturas que han recibido las principales obras estudiadas con el fin de exponer las posturas enfrentadas de los historiadores del arte ante el valor simbólico de las plantas en la pintura española del siglo XVII. Aunque los estudios actuales aceptan la existencia de un lenguaje de las plantas en el siglo XVII, existen importantes diferencias de opinión entre las escuelas sobre el grado de importancia del simbolismo en la pintura, acerca de interpretaciones específicas y en torno a las limitaciones de la interpretación en general.

En muchas fuentes, se ha tenido igualmente en cuenta la función decorativa, el alarde técnico y el reflejo de la realidad cotidiana. Como ejemplo de este último aspecto, puede destacarse la *Cocina de los ángeles* de Murillo, que incluye como alimentos habituales pimientos y tomates, plantas americanas entonces recientemente introducidas y que sólo pudo pintar en estas fechas un artista español. Como se ha señalado, el cultivo del tomate y su consumo estaba ampliamente difundido en España durante el siglo XVII, mientras que en la Europa central y septentrional su empleo habitual como alimento no se inició hasta finales del siglo pasado y comienzos del actual. Por otra parte, la utilización de la realidad cotidiana como vehículo narrativo también se dio en la pintura religiosa, lo que se ha interpretado como una recuperación de la sensibilidad de la Baja Edad Media, cuando la reconstrucción del ambiente doméstico se puso al servicio de la emoción religiosa, a partir de los modelos de Flandes y Borgoña. No es casual que se haya hablado en ocasiones de Zurbarán como un pintor gótico y que Sánchez Cotán evoque, en muchas de sus composiciones religiosas, los modelos de la tradición gótica flamenca. En cambio, no ha sido apenas considerado que ambos artistas tuvieron presentes y utilizaron buena parte de los símbolos medievales.

La reconstrucción del simbolismo botánico no es una tarea fácil debido a la desaparición de la tradición del correspondiente lenguaje. En la cultura europea actual, el simbolismo vegetal todavía está presente, pero desempeña un papel muy limitado. Para reconstruirlo correctamente debe conocerse la línea de pensamiento que subyace en cada símbolo representado y examinar el contexto en el que está situado. Además, en el caso del simbolismo de una planta no es fácil establecer si un artista la elige por su particular connotación simbólica o simplemente para embellecer la obra.

Existe un grado distinto de seguridad en la lectura simbólica. La interpretación es relativamente fácil cuando una escena muestra claramente una acción, una situación o una personalidad. Es menos complicado interpretar una obra religiosa o un retrato con atributos que un paisaje o un bodegón, a menos que contengan elementos inequívocos, como una calavera o un reloj, que permitan asegurar que se trata de una *vanitas*. En el caso de los floreros y las naturalezas muertas, las posibilidades de interpretación son menos claras y aumenta el número de posibles explicaciones. Hay un peligro real de sobre-interpretación, pero parece igualmente inadecuado una actitud demasiado crítica en la lectura de estas obras. No puede aislarse la producción de estas obras de la cultura simbólica predominante en la España del siglo XVII.

La interpretación del simbolismo vegetal en la pintura debe cumplir una serie de condiciones. En primer lugar, se requiere una correcta lectura de las fuentes literarias que permiten comprobar que un artista estaba familiarizado con el significado simbólico de una determinada planta. Por esta razón, las fuentes utilizadas deben ser contemporáneas o anteriores a la época que se estudia, así como directa o indirectamente accesibles a los artistas. El simbolismo de las plantas no sólo estuvo vigente durante el Barroco, sino también en los siglos XVIII y XIX desarrollándose a fines de esta última centuria un nuevo "lenguaje de las flores" de características distintas. Aparecieron entonces numerosos libros que se limitaban a indicar el significado de las plantas sin recoger las fuentes simbólicas. Algunas veces, la explicación era un mero producto de la fantasía del autor y, debido a las copias reiteradas resulta difícil localizar a su inventor. La obra de Mendoza, por ejemplo, es básicamente una traducción de la de Gubernatis. Se han tenido en cuenta, sin embargo, estos dos libros por tratarse de excepciones que incluyen muchas fuentes de la Antigüedad y de la Edad Media, así como noticias sobre la pervivencia de valores simbólicos de las plantas en la cultura popular. En todo caso, se ha procurado no utilizar fuentes desconocidas en la España del XVII para la interpretación de las obras estudiadas.

En esta época, muchos símbolos fueron del conocimiento común y no necesitaban ser explicados, por lo que también se ha recurrido a los refranes y proverbios y algunas creencias de la cultura popular que difícilmente aparecen en otro tipo de fuentes. La principal objeción de los formalistas a lo que consideran "complejas lecturas simbólicas" es que los textos contemporáneos por ellos utilizados, es decir, los tratados pictóricos, no dicen nada acerca de este valor simbólico. Algunos estudios recientes han señalado que esta ausencia puede responder a que su significado resultaba evidente y se daba por consabido.

Por otra parte, la utilización exclusiva de un tipo de fuentes, en este caso los tratados de pintura, supone una limitación en la consideración del contexto en que se producen las obras pictóricas. La ausencia de referencias simbólicas en estos tratados no es absoluta, Pacheco, por ejemplo, explica el sentido que tiene la azucena en las representaciones de la Anunciación, pero, aunque así fuera, parece necesario tener en cuenta otros muchos tipos de fuentes si se pretende demostrar la inexistencia o la imposibilidad de reconstruir el lenguaje simbólico en la pintura.

El método utilizado en el presente trabajo se ha basado en parte en el propuesto por Levi D'Ancona, desarrollado posteriormente por Segal, que consideran imprescindible para el acercamiento al simbolismo botánico la utilización de fuentes muy diversas. Se ha comprobado que el Barroco heredó el simbolismo medieval y renacentista y renovó también muchas historias de la Antigüedad clásica a las que dotó de nuevas connotaciones morales. Por ello, se ha creído interesante mentener en lo posible el orden cronológico y seguir la evolución de la tradición simbólica de una planta hasta llegar al siglo XVII.

Como se ha señalado en la introducción, las fuentes utilizadas se agrupan en once epígrafes:

1. La Biblia y los textos bíblicos apócrifos que constituyen el punto de partida más importante para la comprensión iconográfica de muchas flores, frutos y árboles representados en la pintura religiosa medieval, renacentista y, como se ha comprobado, en la barroca. Un buen ejemplo es el episodio narrado en un evangelio apócrifo, según el cual una palmera se inclinó ante Cristo y la Virgen durante la huída a Egipto, escena que fue representada por los pintores españoles estudiados.

2. Los escritos de los Padres de la Iglesia y de los principales exégetas medievales, que proporcionaron muchos significados para especies determinadas, que siguieron vigentes en la España del XVII. Como ya se ha señalado, los sermones y la literatura edificante de la Edad Media, que empleaban ingeniosas construcciones alegóricas, ejemplificaron con predilección los preceptos morales relativos a la historia sagrada por medio de símbolos vegetales. Estas alegorías quedaron con frecuencia reflejadas en la pintura medieval, en la que los árboles, las frutas, las hierbas y las flores poseen una significación religiosa. Este simbolismo botánico no se olvidó en la pintura religiosa del siglo XVII. Las virtudes medicinales también fueron utilizadas por los teólogos medievales para estas construcciones simbólicas, pues consideraron la salvación teológica y la curación medicinal como una unidad indivisible. Uno de los ejemplos más claros de este tipo de simbolismo es la utilización de la celidonia, que, como hemos visto, Murillo siguió asociando a la figura de San Juan Bautista.

3. La mitología clásica, especialmente los relatos en los que se explica el origen de muchos árboles y flores, a través de la transformación de algún ser humano o se utilizan como atributo especial de ciertos dioses. A partir del mito de Adonis, la anémona fue utilizada frecuentemente en la literatura e iconografía españolas del siglo XVII por la consecuencia moral que puede establecerse sobre los efímero del amor humano. También se ha indicado que desde el periodo paleocristiano, muchos de los atributos de los dioses paganos pasaron al cristianismo convirtiéndose en símbolos de Cristo, de la Virgen María o de los santos. La hoja de palma, por ejemplo, que se entregaba a los atletas griegos vencedores en las competiciones deportivas y a los militares romanos victoriosos, se convirtió en el atributo principal de los mártires, como símbolo de su triunfo sobre la muerte y no faltó en ninguna representación barroca sobre el tema.

4. Los textos científicos de la Antigüedad clásica que recogen una serie de conocimientos de la cultura griega y helenística, entre los que destacan las obras de Teofrasto y Dioscórides. Los comentarios de Andrés Laguna a la obra de Dioscórides han sido especialmente utilizados para la identificación de las plantas y sus nombres renacentistas y para comprobar la pervivencia de muchos símbolos. Entre las obras enciclopédicas de la Antigüedad tardía sobresale la *Historia Natural*, de Plinio, que compiló muchos de los saberes de su tiempo y que fue igualmente traducida y comentada en el siglo XVI, entre otros, por el español Francisco Hernández.

5. Las recopilaciones de símbolos y los libros de emblemas. La utilización de un número tan extenso de emblemas no hubiera sido posible sin el trabajo anterior del profesor García Mahiques que en su tesis doctoral se ocupó ampliamente de la presencia de las plantas en la cultura emblemática.

6. Las obras literarias más difundidas en el siglo XVII, principalmente la poesía española de la época que, muchas veces, utiliza las mismas imágenes que se reflejan en la pintura.

7. Los refranes y proverbios.

8. Los manuales sobre pintura.

9. Los libros científicos y las obras de agricultura y jardinería españoles de la época.

10. Los diccionarios léxicos.

11. Grabados y otras obras artísticas de distintos países que pudieron ser utilizadas o influir en los pintores españoles del siglo XVII.

Una vez recogida la información que proporcionan estas fuentes, la interpretación se enfrenta a la polisemia de los símbolos, como sucede en todo lenguaje. Al mismo tiempo, no puede olvidarse la individualidad de cada obra y el sentido que una misma planta puede adquirir en contextos distintos.

Como se ha dicho, el arte barroco estuvo influido por la exégesis y filosofía medieval, con su riqueza alegórica, aumentada durante el Renacimiento con un creciente número de símbolos tomados de la Antigüedad clásica, y finalmente, complicada con la cultura emblemática. No es extraño que los símbolos fueran con frecuencia complicados y algunas veces contradictorios en su significado.

Sólo es posible conocer el significado preciso de un símbolo si el artista indica su intención, por ejemplo, mediante inscripciones. La falta de explicación por parte de un pintor puede deberse a que los símbolos formaban parte de su cultura o eran dados por supuestos. Por otra parte, varios autores han apuntado la posibilidad de que el artista quisiera hacer una obra críptica y ejercitar la habilidad mental del espectador. Algunas pinturas del Barroco español se han considerado verdaderas adivinanzas que había que saber descifrar para comprenderlas totalmente, aunque este punto de vista no parece ajustarse a la producción de los artistas estudiados. Al menos en dos circunstancias, se puede deducir que una planta ha sido incluida en una pintura por sus connotaciones simbólicas. La primera, es cuando se utiliza exclusivamente una flor o un fruto y se sitúa de modo predominante en la composición. Así sucede en la *Santa Familia* de Sánchez Cotán, donde se representa una manzana en manos de la Virgen y del Niño Jesús. La segunda, es cuando se utiliza repetidas veces un motivo vegetal en un tema concreto, como sucede con las azucenas en la Anunciación y con el jazmín en la vara de San José.

La interpretación es más difícil en la pintura de flores y naturalezas muertas, donde existen varias posibilidades de interpretación. Es posible que algunas veces se conserve el simbolismo religioso de las plantas, lo que resulta más probable para los pintores que, al mismo tiempo, tienen una amplia producción de pintura religiosa, en la que incluyen las mismas especies. Sánchez Cotán representa su famoso cardo en escenas con la Virgen y el Niño, como hace Zurbarán con la rosa y la naranja. Puede deducirse que los símbolos tradicionales de Cristo y la Virgen en la pintura religiosa se independizaron conservando sus mismas connotaciones. El caso más claro es el bodegón de Zurbarán que ha sido interpretado como una alusión mariana.

Los floreros de Hiepes y Arellano quizá conservaron este mismo sentido religioso, aunque es más difícil de demostrar. Sus composiciones permiten, al menos, tres lecturas distintas. En primer lugar, pueden ser simplemente una alegoría de los sentidos, especialmente de la vista y del olfato. En segundo, se ha comprobado que algunas especies incluídas en los floreros tenían significaciones más o menos precisas en el lenguaje amoroso del siglo XVII que aparece en la literatura coetánea, por lo que estas composiciones también pudieron utilizarlo.

Sin embargo, la consideración de estas obras como *vanitates*, es la interpretación que no sólo parece responder a un mayor número de obras, sino también la que mejor se ajusta a la mentalidad española de la época. Esta lectura especialmente adecuada para obras como los *Floreros ante el espejo*, de Arellano, resulta asimismo apropiada para otras muchas composiciones, incluidas algunas obras de Murillo.

Los significados que se han ido anotando a lo largo del presente trabajo son hipótesis que en ningún caso se proponen como única lectura. En este primer acercamiento, la interpretación debe quedar abierta. El resultado fundamental es la posibilidad de reconstruir este lenguaje simbólico de las plantas, añadiendo con su estudio un aspecto más que puede enriquecer la visión de la pintura española del siglo XVII.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAD, F. (1948), *Las Inmaculadas de Murillo*, Barcelona.
- ABRIL, M. (1935), *De la Naturaleza al Espíritu*, Madrid.
- ACOSTA, J. DE (1590), *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, Juan de León. Ed. consultada: Edición facsímil con introducción de B. G. Beddall, Valencia, Hispaniae Scientia, 1977.
- ALBI, J. (1987), Pintura. Augurios del Renacimiento y tradición medieval. En: V. Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consorci d'editors valencians, vol. III, pp. 181-280.
- ALCAHALÍ, J. M. RUÍZ DE LIHORY, BARÓN DE (1897), *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, Domenech.
- ALCALÁ-ZAMORA, J. N. (dir.) (1994), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy.
- ALCIATO, A. (1531), *Viri clarissimi D. Andrea Alciati Iurisconsultiss. Mediol ad D. Choradum Peutingerum Augustanum, Iusconsultum Emblematum liber. (Colophon) Excusum Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum.* Ed. consultada: *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas [por Bernardino Daza Pinciano.] Añadido de figuras y nuevos Emblemas en la tercera parte de la obra...*, Lyon, por Mathias Bonhome, 1549. Edición de S. Sebastián López, Madrid, Akal, 1985.
- ALCINA, J. F. (1986), *Poesía de Fray Luis de León*, Madrid, Cátedra.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1968), El pintor Tomás Yepes, *Levante*, 5 de enero.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970a), *Guía abreviada de artistas valencianos*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- ALDANA FERNÁNDEZ, S. (1970b), *Pintores valencianos de flores (1766-1866)*, Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo.
- ALONSO DE HERRERA, G. (1513), *Obra de agricultura copiada de diversos autores*, Alcalá de Henares, Arnao Guillén de Brocar. Ed. consultada: Edición facsímil con introducción de T. F. Glick, Valencia, Hispaniae Scientia, 1979.
- ALPERS, S. (1987), *El arte de descubrir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1935), *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas*, Sevilla.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1944), Cinco nuevos cuadros de Zurbarán, *Archivo Español de Arte*, XVII, 7 y ss.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1947), Obras juveniles de Sánchez Cotán, *Archivo Español de Arte*, 146 y ss.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1950), *Historia del Arte hispanoamericano*, 3 vols., Barcelona.

- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1956) Algunas obras de Luis Tristán, *Archivo Español de Arte*, 265-307.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1971), *Pintura del siglo XVII*, Madrid, Plus-Ultra. [Ars Hispaniae. *Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XV].
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1981), *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1969), *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1972), *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D.; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983), *Pintura madrileña del segundo tercio del XVII*, Madrid.
- APARICIO OLMOS, E. M. (1968), *Santa María de los inocentes y desamparados. En su iconografía original y sus precedentes históricos*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- ARAGÓN FERNÁNDEZ, A. (1923), *Manual del artista cristiano. Nociones de Simbología, Iconografía e Indumentaria*, Barcelona, Librería y Tip. Católica Pontificia.
- ARQUÉS JOVER, A. (1982), *Colección de pintores, escultores desconocidos...*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante.
- AYALA MALLORY, N. (1983), *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, Alianza.
- AYALA MALLORY, N. (1991), *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*, Madrid, Alianza.
- BALIS, A.; DÍAZ PADRÓN, M.; VAN DER VELDE, C.; VLIEGHE, H. (1989), *La pintura flamenca en el Prado, Amberes, Fonds Mercator*.
- BATICLE, J. (1963), *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et Musées de France*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París.
- BATICLE, J.; MARINAS, C. (1981), *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*, París.
- BAYARRI, J. M. (1957), *Historia de l'Art Valencià des dels orogens fins els nostres dies, compendiosament*, Valencia, Bayarri.
- BAYON, D. (1970), Originalidad y significado de las primeras naturalezas muertas españolas, *Revista de Ideas Estéticas*, 109, 15-41.
- BEDDALL, B. G. (1977), El Padre José de Acosta y la posición de su *Historia natural y moral de las Indias*, en la historia de la ciencia. En : J. de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, Sevilla, Juan de León. Edición facsímil, Valencia, Hispaniae Scientia, pp. 12-76.

- BÉNÉZIT, E. (1976), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, 3ª ed., 8 vols., París, Gallinard.
- BENITO DOMENECH, F. (1980), *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, Federico Domenech.
- BENITO DOMENECH, F. (1987), *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Catálogo de la exposición celebrada en la lonja de Valencia, octubre-noviembre, 1987 y en el Museo del Prado, diciembre 1987- enero 1988.
- BENITO DOMENECH, F. (1989a), La pintura durant els segles XVI y XVII. En: E. Llobregat y J. F. Ivars (dirs.), *Història de l'art al País Valencià*, Valencia, Tres i Quatre biblioteca d'estudis i investigacions. vol. II, pp. 61-103.
- BENITO DOMENECH, F. (1989b), La pintura valenciana de 1630 a 1700. En : V. Aguilera Cerni (dir.), *Historia del Arte Valenciano*, Valencia, Consorci d'editors valencians, vol. IV, pp. 90-161.
- BERGSTROM, I. (1955), Disguised symbolism in "Madonna" Pictures and Still life, *Burlington Magazine*, 303-308 y 342-347.
- BERGSTROM, I. (1970), *Maestros españoles de bodegones y floreros del siglo XVII*, Madrid, Ínsula.
- BERGSTROM, I. (1990), Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle. En: A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*. Bruxelles, Albin Michel, pp. 49-54.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1985), *El Siglo de Oro de la pintura sevillana*, Catálogo de la exposición celebrada en la Casa Osamblea, Lima.
- BERMEJO, V. (1994), Naturaleza simbólica e ideológica cristiana en el Renacimiento alemán: los ejemplos de Martín Schongauer y Lucas Cranach. *Lecturas de Historia del Arte. EPHIALTE*, 4, 303-313.
- BESSETTE, A. E.; CHAPMAN, W. K. (1992), *Plants and flowers. 1761 illustrations for artists and designers*, New York, Dover Publications.
- BIALOSTOCKI, J. (1973), *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral editores.
- BIANCHINI, F.; CARRARA PANTANO, A. (1975), *Guía de plantas y flores*, Barcelona, Grijalbo.
- BLECUA, J. M. (1988), *Poesía de la Edad de Oro II: Barroco*, Madrid, Castalia.
- BLECUA, J. M. (1989), *Francisco de Quevedo. Poemas escogidos*, Madrid, Castalia.
- BORJA, J. DE (1581), *Empresas Morales a la S. C. R. M. del Rey Don Phelipe nuestro Señor, dirigidas por Iuan de Boria...* Praga, por Iorge Nigrin. Ed. consultada: Edición facsímil con introducción de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación universitaria española, 1981.

- BOUTELOU, C. (1804), *Tratado de las flores: en que se explica el método de cultivar las que sirven para adorno de los jardines*, Madrid, en la Imprenta de Villalpando,
- BRAHAM, A. (1970), *The Spanish School*, Londres.
- BRICKELL, C. (dir.) (1990), *The Royal Horticultural Society. Enciclopedia de Plantas y Flores*, Barcelona, Grijalbo.
- BROSSE, J. (1989), *Mythologie des arbres*, París, Plon.
- BROWN, J. (1973), *Francisco de Zurbarán*, New York, Harry N. Abrams.
- BROWN, J. (1988), *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII*, 2ª ed., Madrid, Alianza.
- BROWN, J. (1990), *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nerea.
- BROWN, J.; ELLIOT, J. H. (1988), *Un palacio para un rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, 2ª ed., Madrid, Alianza.
- BRYSON, N. (1990), *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Londres.
- CAMERARIUS, J. (1590), *Symbolorum & Emblematum ex re Herbaria desumptorum centuria una collecta a Ioachimo Camerario medico Norimberg. In quib' rariores Stirpium proprietates historiae ac Sententiae memorabiles non paucae breviter exponuntur*, Norimbergae, Johannis Hofmanni & Huberti Camixii.
- Ed. consultada: *Joachimi Camerarii Symbolorum et Emblematum Centuria quatuor quarum prima Stirpium secunda Animalium quadrupedium tertia Volatiliium et Insectium quarta Aquatiliium et Reptiliium, Rariores proprietates Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exposit*. Maguntiae, Christophorus Kuchlerus, 1668,
- CAMÓN AZNAR, J. (1971), San José en el arte español, *Goya*, 107, 306-313.
- CAMÓN AZNAR, J. (1977), La pintura española del siglo XVII. *Summa artis. Historia general del Arte*, Madrid, Espasa Calpe, vol. XXV.
- CASCALES Y MUÑOZ, J. (1931), *Francisco de Zurbarán: su época, su vida y sus obras*, 2ª ed., Madrid.
- CASTELLANOS DE LOSADA, B. (1850), *Compendio del sistema alegórico y Diccionario Manual de la iconografía universal*, Madrid, Imprenta de D. B. González.
- CATALDI GALLO, M. et al. (1986), *Il giardino di Flora. Natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, Genova, Sagep Editrice.
- CATÁLOGO (1964), *Zurbarán en el III centenario de su muerte. Exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro, noviembre 1964-febrero 1965*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional.

- CATÁLOGO (1965), *Catálogo de las pinturas de la Real Academia de San Fernando*, Madrid.
- CATÁLOGO (1972), *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid.
- CATÁLOGO (1982), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, octubre-diciembre, 1982. Madrid, Ministerio de Cultura.
- CATÁLOGO (1985), *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*. Exposición celebrada en el Palacio de Villahermosa, octubre-diciembre 1985, Madrid.
- CATÁLOGO (1988), *Zurbarán*. Exposición celebrada en el Museo del Prado del 3 de mayo al 31 de julio de 1988. Madrid, Ministerio de Cultura.
- CATÁLOGO (1990a) *Velázquez*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado del 23 de enero al 31 de marzo de 1990. Madrid, Ministerio de Cultura.
- CATÁLOGO (1990b), *Napols i el Barroc Mediterrani: la pintura mediterrànea de 1630 a 1670*, Museu Sant Pius V, Valencia
- CATURLA, M. L. (1948), *Obras juveniles de Zurbarán*, Granada.
- CATURLA, M. L. (1953), *Zurbarán. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada*. Palacio de Carlos V, junio, 1953, Granada.
- CATURLA, M. L. (1964), *Vida y evolución artística de Zurbarán*. En: Catálogo (1964), *Zurbarán en el III centenario de su muerte*. Exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro, noviembre 1964-febrero 1965. Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional.
- CAVESTANY, J. (1922), *Pintores españoles de flores*, *Arte Español*, 3, 124-135.
- CAVESTANY, J. (1936-1940), *Floreros y Bodegones en la Pintura Española*, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte.
- CAVESTANY, J. (1943), *Un mueble español. Cuadro inédito de Tomás Yepes*, *Archivo Español de Arte*, 380-383.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 6 vols., Madrid, Viuda de Ibarra. Ed. consultada: Edición facsímil, Madrid, 1965.
- CEBALLOS, A, et al. (1980), *Plantas silvestres de la Península Ibérica*, Madrid, Blume.
- CHASTEL, A. (1990), *Glorieuses "vanités"*. En: A. Tapié (dir.), *Les Vanités dans la peinture au XVII^e siècle*. Bruxelles, Albin Michel, pp. 49-54.
- CHECA, F. (1994), *Tiziano y la monarquía hispánica*, Madrid, Nerea.
- CHOPRA, R. N. (1956), *Glossary of Indian Medicinal plants*, New Delhi, Council of scientific and industrial research.
- CIRLOT, J. E. (1978), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

- CLUSIUS, C. (1576), *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum Hispanias observatarum Historia...*, Antverpiae, Ex Officina Christophori Plantini.
- COGLATI ARANO, L. (1976), *The Medieval Health Handbook. Tacuinum sanitatis*, New York, George Braziller.
- COLINAS, A. (1988), *La llamada de los árboles*, Barcelona, Elfos.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. MARQUÉS DE LOZOYA, (1963), La pintura de flores en la España Barroca, *Arte y hogar*, 24,
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, J. MARQUÉS DE LOZOYA; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1963), Los nuevos Museos en el Palacio Real de Madrid, *Archivo Español de Arte*, 95 y ss.
- COMAMALA, J. T. (1989), *285 modelos de flores y árboles*, Barcelona, Ceac.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. DE (1610), *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N. S. Maestrescuela, y Canonigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio...*, Madrid, por Lius Sánchez.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. DE (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez. Ed. consultada: Edición facsímil de Martín Riquer de la Real Academia Española, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- CURTIS, C. B. (1883), *Velázquez and Murillo. A description and historical catalogue of the works*. Londres, New York, Ann Arbor.
- CRUZ Y BAHAMONDE, N. (1813), *Viaje por España, Francia e Italia*, 10 vols., Cádiz.
- DENNY, D. (1972), Sánchez Cotán. Still life with Carrots and a Cardoon, *Pantheon* 30, 48-53.
- DÍAZ DE BUSTAMANTE, J. M. (1980), "Onerata resurgit". Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera, *Helmantica* 94, 27-88.
- DÍAZ PADÓN, M., et al. (1981), *El arte en la época de Calderón*, Madrid.
- DICCIONARIO (1726-1739), *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, de la naturaleza, y calidad, con las frases o modos de hablar...*, 6 vols., Madrid, Francisco del Hiero y herederos. Ed. consultada: Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1963.
- DUQUE OLIART, M. (1986), Pintura de flores. La obra de Juan de Arellano, *Goya*, 191, 272-279.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. (1990), *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, J.; GONZÁLEZ TASCÓN, I. (1991), *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, C.S.I.C. y Ayuntamiento de Madrid.
- FERRANDO ROIG, J. (1950), *Iconografía de los Santos*, Barcelona.

- FIGUEROLA, R. *et al.* (1988), *Guía de las flores silvestres de la Comunidad Valenciana*, Valencia, Mestral.
- FONT QUER, P. (1978), *Botánica pintoresca*, Barcelona, Ramón Sopena.
- FONT QUER, P. (1980), *Plantas medicinales. El Dioscórides renovado*, 8ª ed., Barcelona, Labor.
- FRESQUET FEBRER, J. L. (1992), La difusión inicial de la materia médica americana en la terapéutica europea. En: J. M. López Piñero, *et al.* *Medicinas, drogas y alimentos vegetales del Nuevo Mundo. Textos e imágenes españolas que los introdujeron en Europa*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, pp. 317-188.
- FIEDLÄNDER, M. J.; LAFUENTE FERRARI, E. (1935), *El realismo en la pintura en el siglo XVII. Países Bajos y España*, Barcelona, Labor.
- GALERA ANDREU, P. A. (1985), La palmera, "arbor victoriae". Reflexiones sobre un tema embelmático, *Goya*, 187-188, 63-67.
- GÁLLEGO, J. (1962), *La peinture espagnole*, París, Pierre Tisné.
- GÁLLEGO, J.; GUDIOL, J. (1976), *Zurbarán*, Barcelona, Polígrafa.
- GÁLLEGO, J. (1991), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 3ª ed., Madrid, Cátedra.
- GALLEGO BURÍN, A. (1961), *Guía de Granada*, 3ª ed., Granada.
- GARCÍA BARRIUSO, P. (1975), *San Francisco el Grande de Madrid: aportación documental para su historia*, Madrid.
- GARCÍA DE LA TORRE, M. (1983), *La prosa didáctica en los Siglos de Oro*, Madrid, Playor.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (1988), *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (1991), *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Valencia, tesis de la Universitat de València.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. (1994), La emblemática y el problema de la interpretación icónica: el caso de la "vanitas". En: *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses y Diputación provincial de Teruel, pp. 59-92.
- GARCÍA ROLLÁN, M. (1985), *Claves de la flora de España*, 2ª ed., 2 vols., Madrid, Mundi-Presa.
- GAYA NUÑO, J. A. (1948), *Zurbarán*, Barcelona, Aedos.
- GAYA NUÑO, J. A. (1955), *Historia y guía de los Museos de España*, Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. (1958), *La pintura española fuera de España*, Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. (1978), *La obra pictórica completa de Murillo*, Barcelona, Noguer.

- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1912), *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla*, Sevilla.
- GOMBRICH, E. H. (1990), *Imágenes simbólicas*, 2ª ed., Madrid, Alianza.
- GÓMEZ MORENO, M. (1892), *Guía de Granada*, Granada, Imprenta de Indalencio Ventura. Ed. consultada: Edición facsímil de la Universidad de Granada, Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 1982.
- GÓMEZ TEJEDOR, J. (1992), *Símbolos de la Naturaleza*, Bilbao, Mensajero.
- GONZÁLEZ DE VEGA Y SAN ROMÁN, J. (1992), Los bodegones de Sánchez Cotán. *Naturalezas vivas, Antiquaria*, 101, 60-64.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844), *Noticia artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy hermosa e invicta ciudad de Sevilla y de muchas casas particulares*, 2 vols., Sevilla. Ed. consultada: Edición facsímil, Sevilla, 1973.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1991), *Horapollo. Hieroglyphica*, Madrid, Akal.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1992), *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*, Vitoria, EPHIALTE.
- GOODY, J. (1993), *The culture of flowers*, Cambridge University Press.
- GRAVES, R. (1989), *Los mitos griegos*, 5ª ed., 2 vols., Madrid, Alianza.
- GREENAWAY, L. (1983), *El lenguaje de las flores*, Barcelona, Elfos.
- GREGORI, M.; FRATI, T. (1973), *L'opera completa di Zurbarán*. Milán, Rizzoli.
- GRIMAL, P. (1991), *Diccionario de mitología griega y romana*, 5ª ed., Barcelona, Paidós.
- GUBERNATIS, A. DE (1878-1882), *La Mithologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, 2 vols., París. Ed. consultada: Edición facsímil, Milán, Archè, 1976.
- GUDIOL RICART, J. (1965), Francisco de Zurbarán in Madrid, *Burlington Magazine*, 148-151.
- GUDIOL RICART, J. (1977), Natures mortes de Sánchez Cotán, *Pantheon*, IV, 311-318.
- GUÉNON, R. (1976), *Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada*, 2ª ed., Buenos Aires, Editorial universitaria de Buenos Aires.
- GUINARD, P. (1946), Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán; anotaciones a Ceán Bermúdez, *Archivo Español de Arte* 19, 249-273.
- GUINARD, P. (1947), Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán; anotaciones a Ceán Bermúdez, *Archivo Español de Arte* 20, 161-201.
- GUINARD, P. (1949), Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán; anotaciones a Ceán Bermúdez, *Archivo Español de Arte* 21, 1-38.
- GUINARD, P. (1964), Aportaciones críticas de obras zurbaranescas, *Archivo Español de Arte* 146-147, 115-128.

- GUINARD, P. (1965), *¿Zurbarán pintor de paisajes?*, *Goya*, 64-65, 206-213.
- GUINARD, P. (1972), *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*, Madrid.
- GUINARD, P.; FRATI, T. (1971), *Toute l'œuvre peinte de Zurbarán*, París.
- GUTIÉRREZ ALONSO, L. C. (1986), Simbología del lenguaje floral en la pintura barroca madrileña. (Comentarios a una exposición), *Boletín del Museo del Prado* 20, 93-99.
- HAIG, E. (1913), *The Floral Symbolism of the Great Masters*, Londres, Kegan Paul.
- HALL, J. (1987), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza.
- HARRIS, E. (1974), Caravaggio e il Naturalismo spagnolo, *Arte Illustrata*, 58, 235-245.
- HAY, R.; SYNGE, P. M. (1977), *Diccionario ilustrado de plantas de jardín con plantas de interior y de invernadero*, Barcelona, Gustavo Gili.
- HEAD, E. A. (1848), *A Handbook of the history of the Spanish and French schools of painting*, Londres.
- HERNÁNDEZ, F. (ca. 1577), *Historia Natural de Nueva España*. Ed. consultada: México, Universidad de México [vols. II y III de *Obras completas*].
- HERNÁNDEZ, F. (1966-1976), *Historia natural de Cayo Plinio Segundo trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández*, México, Universidad de México [vols. IV y V de *Obras completas*].
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1967), *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Madrid.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1965), Zurbarán y San Diego, *Goya*, 64-65, 235.
- HOMERO, *Ilíada*. Ed. consultada: Edición de E. Crespo, Madrid, Gredos, 1991.
- HOMERO, *Odisea*. Ed. consultada: Edición de J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1986.
- HORACIO, *Odas y Epodos*. Ed. consultada: Edición bilingüe de M. Fernández-Galiano y V. Cristóbal, 1990.
- HORAPOLLO (1505), *Hieroglyphica*, Venecia. Ed. consultada: Edición de J. M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.
- HUMPHRIES, C. J. et al. (1982), *Guía de los árboles de España y de Europa*, Barcelona, Omega.
- HUNGER, F. W. T. (1927), *Charles de l'Ecluse (Carolus Clusius) Nederlandsch Kruidkunge (1526-1609)*, 's-Gravenhage, M. Nijhoff.
- JARAVA, J. (1557), *Historia de yervas, y plantas, de Leonardo Fuchsio Aleman, docto varon en Medicina, con los nombres Griegos, Latinos, y Españoles. Traduzidos nuevamente en Español con sus virtudes y propiedades, y el uso dellas, y juntamente con sus figuras pintadas al viuo*. En Anvers, en la Gallina Gorda, por los herederos de Arnaldo Byrcman.
- JORDAN, W. B. (1967), *Juan van der Hamen y León*, Michigan, Ann Arbor.

- JORDAN, W. B. (1985), *Spanish Still Life in the Golden Age 1600-1650*, Fort Worth, Kimbel Art Museum.
- JORDAN, W. B. (1990), A newly discovered Still Life by Juan Sánchez Cotán, *Burlington Magazine*, 132, 96-99.
- JORDAN, W. B. (1992), *La imitación de la naturaleza. Los bodegones de Sánchez Cotán*, Madrid.
- JORDAN, W. B; CHERRY, P. (1995), *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Londres, National Gallery Publications.
- JUSTI, C. (1904), *Murillo*, 2ª ed., Leipzig.
- KEHRER, H. (1918), *Francisco de Zurbarán*, Munich.
- KUSCAR, L. (1986), *Una flor para tí. Tradiciones y secretos, lenguaje y normas de la ofrenda floral*, Madrid, Mondibérica.
- KYBAL, J.; KAPLICKÁ, J. (1993), *Plantas aromáticas y culinarias*, Madrid, Susaeta.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1935), La peinture de Bodegones en Espagne, *Gazette des Beaux-Arts*, 169-183.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1969), *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid.
- LAFUENTE FERRARI, E. (1987), *Breve historia de la pintura española*, 5ª ed., 2 vols., Madrid, Akal. (Primera edición de 1953).
- LAFUENTE FERRARI, E.; FIEDLÄNDER, M. J. (1935), *El realismo en la pintura en el siglo XVII. Países Bajos y España*, Barcelona, Labor.
- LAGUNA, A. (1555), *Pedacio Dioscórides Anarzabeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*, Anvers, en casa de Juan Latio. Ed. consultada: Edición crítica de C. E. Dubler, Barcelona, Tip. Emporium, 1955.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1988), *La antropología en la obra de Fray Lius de Granada*, Madrid, C.S.I.C.
- LÁNSKÁ, D.; ZILÁK, P. (1994), *Plantas silvestres comestibles*, Madrid, Susaeta.
- LANZARA, P.; PIZETTI, M. (1979), *Guía de árboles*, Barcelona, Grijalbo.
- LAUNERT, E. (1982), *Guía de las plantas medicinales y comestibles de España y de Europa*, Barcelona, Omega.
- LEVI D'ANCONA (1977), *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*, Firenze, Leo S. Olschki editore.
- LEVI D'ANCONA (1983), *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*, Firenze, Leo S. Olschki editore.
- LOEWER, P. (1993), *A year of flowers. A complete guide to growing fresh flowers year-round*, New Jersey, Wings books.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M.; GLIK, T. F.; NAVARRO BROTONS, V.; PORTELA MARCO, E. (dirs.) (1983), *Diccionario histórico de la ciencia moderna en España*, 2 vols., Barcelona, Península.

- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1989), Introducción. En: N. Monardes, *La Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, (1565-1574)*. Edición facsímil, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1990), *Clásicos médicos valencianos del siglo XVI*, Valencia, Generalitat valenciana.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1991), *El Códice Pomar (ca. 1590), El interés de Felipe II por la Historia Natural y la expedición Hernández a América*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia. Universitat de València-C.S.I.C.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M. et al. (1992), *Medicinal, drogas y alimentos vegetales del Nuevo Mundo. Textos e imágenes españolas que los introdujeron en Europa*, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo.
- LÓPEZ PIÑERO, J. M.; LÓPEZ TERRADA, M. L. (1994), *La traducción de Juan de Jarava de Leonhart Fuchs y la terminología botánica castellana del siglo XVI*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia, Universitat de València-C.S.I.C.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. (1985), *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid.
- LOZOYA, MARQUÉS DE; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1963), Los nuevos Museos en el Palacio Real de Madrid, *Archivo Español de Arte*, 95 y ss.
- MADOZ, P. (1847), *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España, y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, vol. X.
- MADRAZO, P. DE (1872), *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid.
- MÂLE, E. (1984), *El Barroco: Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, Madrid, Encuentro.
- MÂLE, E. (1986), *El Gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Encuentro.
- MARAVALL, J. A. (1975), *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- MARGOLIN, J. C.; SAUZET, R. (1982), *Pratiques et discours alimentaires à la Renaissance, Actes du colloque de Tours de mars 1979*, Paris, Centre d'études supérieures de la Renaissance.
- MASEFIELD, G. B., et al. (1980), *Guía de las plantas comestibles*, Barcelona, Omega.
- MATTIOLI, P. A. (1565), *Commentarii in sex libros Pedacii Dioscoridis Anarzabei de medica materia...*, Venetiis, ex Officina Valgrisia. (1ª ed. de 1544)
- MAYER, A. L. (1923), *Murillo*, Berlín.
- MAYER, A. L. (1928), Some unknown works by Zurbarán, *Apollo*, VII, 180-181.

- MAYER, A. L. (1947), *Historia de la pintura española*, Madrid.
- MENDOZA, C. (s. f.), *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales...*, Barcelona. Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molinas. Ed. consultada: Edición facsímil, Barcelona, Alta Fulla, 1993.
- MITCHELL, A. (1979), *Guía de campo de los árboles de Europa*, Barcelona, Omega.
- MITCHELL, A.; MORE, D. (1987), *Árboles de España y Europa*, Barcelona, Blume.
- MÖLZER, V. (1989), *Plantas de jardín*, Madrid, Susaeta.
- MONARDES, N. B. (1580), *Primera y segunda y tercera partes de la Historia Medicinal de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales, que sirven en Medicina*, Sevilla, Fernando Díaz. Ed. consultada: Edición facsímil, con introducción por J. M. López Piñero, Madrid, Ministerio de Sanidad y Consumo, 1989.
- MONTOTO, S. (1923), *Bartolomé Esteban Murillo: Estudio bibliográfico-crítico*, Sevilla.
- MONTOTO, S. (1946), *La biblioteca de Murillo*, *Bibliografía Hispánica*, 6, 464-479.
- MUÑOZ, A. (1942), *Murillo*, Leipzig.
- MUSEO DEL PRADO, (1990), *Inventario general de Pinturas I. La Colección Real*, Madrid.
- NIEREMBERG, J. E. (1635), *Historia naturae, maxime peregrinae...*, Antverpiae, ex Officina Plantiniana Balthasaris Moretti.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, F. (1682), *Idea de el Buen Pastor, copiada por los SS. Doctores representada en Empresas Sacras, con avisos espirituales, morales, politicos, y economicos para el Gobierno de un Principe Ecclesiastico...*, León, A costa de Anisson y Posuel. Ed. consultada: Edición de R. García Mahiques, Madrid, Tuero, 1988.
- NÚÑEZ DE ORIA, F. (1586), *Regimiento y aviso de sanidad, que trata de todos los generos de alimentos y regimiento della...*, Medina del Campo, por Francisco del Canto.
- OBREGÓN, G. (1964), *Zurbarán en México*, *Revista de Estudios Extremeños*, XX, 425-438.
- ORELLANA, M. A. (1967), *Bibliografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, ecultores y grabadores valencianos*, 2ª ed. preparada por Xavier de Salas, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- ORIHUELA, M. et al. (1994), *Pintores del reinado de Felipe IV*, Madrid. Catálogo de la exposición celebrada en Bancaixa, Valencia, abril-mayo 1995.
- OROZCO DÍAZ, E. (1937), *Una importante obra desconocida del pintor Sánchez Cotán*, *Cuadernos de Arte*, vol. II.

- OROZCO DÍAZ, E. (1946), Sobre la época toledana del pintor Sánchez Cotán, *Boletín de la Universidad de Granada*,
- OROZCO DÍAZ, E. (1948), Un pintor español de la Contrarreforma, *Arbor*, 29.
- OROZCO DÍAZ, E. (1952), El pintor cartujo Sánchez Cotán y el realismo español, *Clavileño*, 16, 18-28.
- OROZCO DÍAZ, E. (1953), Pintura española en París (Zurbarán y Cotán), *Ínsula*, 88,
- OROZCO DÍAZ, E. (1954a), *Las Vírgenes de Sánchez Cotán*, Granada.
- OROZCO DÍAZ, E. (1954b), Realismo y religiosidad en la pintura de Sánchez Cotán, *Giya*, 1, 19-28.
- OROZCO DÍAZ, E. (1966), *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*, Madrid.
- OROZCO DÍAZ, E. (1975), *Manierismo y Barroco*, Barcelona, Ariel.
- OROZCO DÍAZ, E. (1977), *Mística, plástica y Barroco*, Madrid.
- OROZCO DÍAZ, E. (1989), *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada. (Primera edición de 1947).
- OROZCO DÍAZ, E. (1993), *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*, Granada, Universidad y Diputación Provincial de Granada.
- ORTÍ, M. A. (1655), *Libro de fiestas por la canonización de Santo Vicente Ferrer*, Valencia.
- OVIDIO, *Metamorfosis*. Ed. consultada: *Las Transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicaciones de fábulas, reduziendolas a philosophia natural y moral y astrologia e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdova, 1598. Edición facsímil de J. F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.
- PACHECO, F. (1649), *Arte de la pintura*, Sevilla. Ed. consultada: Edición crítica de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. (1715-1724), *Museo pictórico y Escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco laureado*, Madrid. Ed. consultada: Buenos Aires, Poseidón, 1944.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Vidas*, . Ed. consultada: Edición de N. Ayala Mayori, Madrid, Alianza, 1986.
- PANOFSKY, E. (1953), *Early Netherlandis Painting. Its Origins and Character*, 2 vols., Cambridge, Mass.
- PANOFSKY, E. (1979), *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza.
- PANOFSKY, E. (1991), *El significado de las artes visuales*, 5ª ed. Madrid, Alinaza.

- PARDO TOMÁS, J.; LÓPEZ TERRADA, M. L. (1993), *Las primeras noticias sobre plantas americanas en las relaciones de viajes y crónicas de Indias (1493-1553)*, Valencia, Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia. Universitat de València-C.S.I.C.
- PEDRAZA, P. (1981), *El Sueño de Polifilo*, Valencia.
- PELLICER, J. (1991), *Herbari breu de la Safor*, Gandía, Universitat Popular de Gandía.
- PEMÁN, D. (1944), Un nuevo Yepes, *Archivo Español de Arte*, 63, 183-184.
- PEMÁN, C. (1948), La serie de los hijos de Jacob y algunas otras obras zurbaranescas, *Archivo Español de Arte*, 83, 167-168.
- PEMÁN, C. (1952), *Catálogo de las pinturas. Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Madrid.
- PEMÁN, C. (1958), Juan de Zurbarán, *Archivo Español de Arte*, 30, 193-211.
- PEMÁN, C. (1964), Miscelánea zurbaranesa, *Archivo Español de Arte*, 146-147, 93-105.
- PÉREZ DELGADO, R. (1972), *Murillo*, Madrid, Giner.
- PÉREZ-RIOJA, J. A. (1988), *Diccionario de símbolos y mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 3ª ed., Madrid, Tecnos.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1965), *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad-Fundación Valdecilla.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1973), *Caravaggio y el Naturalismo español*. Catálogo de la exposición realizada con motivo del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Sevilla-Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1976), *La peinture espagnole du Siècle d'Or. De Greco à Velázquez*, Catálogo de la exposición celebrada en el Petit Palais, abril-junio, 1976. París.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1983), *Pintura española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Prado, noviembre 1893-enero 1984. Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1985), *Valencia. Arte*, Madrid, Fundación Juan March, Noguer.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1987), *La nature morte espagnole du XVII^e siècle à Goya*, París.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.) (1988), *Obras maestras de la Colección Masaveu*, Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Villahermosa, enero-marzo, 1989. Madrid, Ministerio de Cultura.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., et al, (1991), *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992), *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1993), *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza.
- PICINELLI, F. (1653), *Mondo Simbolico o sia Università d'Imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell'Abbate D. Filippo Picinelli Milanese ne i canonici regolari Lateranensi Teologo, lettore di Sacra Scrittura e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, etc. infinito numero di concetti. Con indici copiosissimi*, Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale. Ed. consultada: Edición facsímil de A. Erath, 2 vols., New York & London, Garland Publishing, 1976.
- PICKLES, S. (1994), *El lenguaje de las flores*, Barcelona, Elfos.
- PITA ANDRADE, J. M.; BOROBIA GUERRERO, M. (1992), *Maestro Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid-Barcelona, Lunwerg editores.
- PLINIO, C. *Historia natural*. Ed. consultada:
 HERNÁNDEZ, F. (1966-1976), *Historia natural de Cayo Plinio Segundo trasladada y anotada por el doctor Francisco Hernández*, México, Universidad de México [vols. IV y V de *Obras completas*].
 C. PLINIUS SECUNDUS, *Naturalis historiae. Histoire naturelle...*, 36 vols., Paris. Société d'édition "Les Belles Lettres", anotado por J. André, 1950-1981.
- PODHAJSKÁ, Z.; HÍSEK, K. (1988), *Plantas de Europa*, Madrid, Susaeta.
- POLUNIN, O. (1977), *Guía de campo de las flores de España, Portugal y sudoeste de Francia*, Barcelona, Omega.
- POLUNIN, O. (1977), *Guía de campo de las flores de Europa*, Barcelona, Omega.
- POKORNY, J.; TOUSOVÁ, D. (1991), *Árboles de Europa*, Madrid, Susaeta.
- PONZ, A. (1772-1794), *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, por la Viuda de Ibarra. Ed. consultada: Madrid, 1947.
- PRAZ, M. (1975), *Studies in Seventeenth Century Imaginery*, 2ª ed., 2 vols., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- PRIBYL, J.; BERGER, Z. (1993), *Plantas de interior*, Madrid, Susaeta.
- RAMÍREZ DE CARRIÓN, M. (1629), *Maravillas de la naturaleza...*, Córdoba, Imprenta de Francisco García. Ed. consultada: Edición de F. Rodríguez de la Torre, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Diputación de Albacete-C.S.I.C., 1987.
- REAU, L. (1955-1959), *Iconographie de l'art chrétien*, 6 vols., París, Presses Universitaires de France.
- REVILLA, F. (1990), *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra.

- REVUELTA, M. (1962), *Museo de Santa Cruz de Toledo*, 2ª ed. Madrid.
- RICHARDSON, R. (1987), *Especies exóticas*, Barcelona, El cuerno de la abundancia.
- RÍOS, G. (1592), *Agricultura de iardines que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas*, Madrid. Ed. consultada: Edición facsímil del ejemplar de 1620 incluido en la obra de J. Fernández Pérez y I. González Tascón, *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, C.S.I.C., Y Ayuntamiento de Madrid.
- RIPA, C. (1593), *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da...*, Roma. Ed. consultada: Edición con introducción de Alló Manero, 2 vols., Madrid, Akal, 1987.
- RIX, M. (1981), *The Art of Botanical Illustration*, New York, Arch Cape Press.
- ROSE, F. (1983), *Clave de las plantas silvestres*, Barcelona, Omega.
- SALAS BOSCH, X. DE (1976), Adquisiciones del Museo del Prado I. Pintores españoles, *Goya*, 132, pp. 350 y ss.
- SALAS BOSCH, X. DE (1978), *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 a 1977*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1923-1941), *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1972), *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas*, Madrid.
- SÁNCHEZ DE VIANA, P. (1589), *Las Transformaciones de Ovidio traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicaciones de fábulas, reduziendolas a philosophia natural y moral y astrologia e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba. Ed. consultada: Edición facsímil de J. F. Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.
- SANTAMARÍA, M. (1917), Dos cuadros inéditos que representan "dos floreros" atribuidos a Arellano, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, p. 53.
- SANTAMARÍA ARNAIZ, M. (1994), *La alimentación*. En: J. N. Alcalá Zamora (dir.), *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de hoy.
- SANTOS OTERO, A. DE (1956), *Los Evangelio Apócrifos. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- SANZ PASTOR, (1964), *Zurbarán en el III centenario de su muerte. Catálogo de la exposición*. Casón del Buen Retiro, noviembre 1964-febrero 1965. Madrid, Dirección General de Bellas Artes. Ministerio de Educación Nacional.
- SATZ, M. (1988), *El arte de la Naturaleza*, Barcelona, Integral.
- SCHAUER, T.; CASPARI, C. (1980), *Guía de las flores de Europa*, Barcelona, Omega.

- SCHNEIDER, N. (1992), *Naturaleza muerta*, Colonia, Benedikt Tashen.
- SCHNITZER, R. (1985), *Los secretos de las hierbas*, Barcelona, Elfos.
- SCHNITZER, R. (1990), *Leyendas y Mitos de las flores*, Barcelona, Elfos.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1983), *Theatro Moral de la Vida Humana*, de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, 7-92.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1985a), *Alciato. Emblemas*, Madrid, Akal.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1985b), Lectura crítica de la *Amorum Emblemata*, de Otto Vaenius, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, 5-112.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1986), *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de "El Bestario Toscano"*, Madrid, Tuero.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1988), *Iconografía medieval*, Donostia, Etor.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1989), *Contrarreforma y Barroco*, 2ª ed., Madrid, Alianza.
- SECKEL, H. P. G. (1946), Francisco de Zurbarán as a painter of Still-life, *Gazette des Beaux Arts*, II, 278-300.
- SEGAL, S. (1988), *A prosperous Past. The sumptuous Still Life in the Netherlands 1600-1700*, The Hague, SDU publishers.
- SEGAL, S. (1990), *Flowers and Nature. Netherlandish flower painting of four centuries*, The Hague, SDU publishers.
- SERRA PICKMAN, C.; HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1934), *Estudio histórico de los cuadros de la Cartuja de Santa María de la Cuevas*, Sevilla.
- SERRERA, J. M. (1982), *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, Sevilla.
- SEYMOUR, J. (1987), *Los placeres del huerto. Historia, leyenda, cultivo, virtudes, sabores y colores de hierbas, furtos y verduras*, Madrid, Mondadori.
- SORIA, M. S. (1944), Zurbarán. A study of his style, *Gazette des Beaux Arts*, XXV, 32-48 y 153-174.
- SORIA, M. S. (1945), Sánchez Cotán's Quince, Cabbage, Melon and Cucumber, *Art Quarterly*, VIII, 225-230.
- SORIA, M. S. (1948), Some flemish sources of baroque painting in Spain, *Art Bulletin*, 249-259.
- SORIA, M. S. (1949), German Prints as Sources for Zurbarán, *Art Bulletin*, 74-75.
- SORIA, M. S. (1955), *The paintings of Zurbarán*, 2ª ed., London.
- SORIA, M. S. (1959), Notas sobre algunos bodegones españoles del siglo XVII, *Archivo Español de Arte*, XXXII, 273-280.
- SOTO, H. DE (1599), *Emblemas Moralizados, por Hernando de Soto*, Madrid, por los herederos de I. Iñiguez de Lequerica. Ed. consultada: Edición facsímil con introducción de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación universitaria española, 1983.

- STARY, F.; BERGER, Z. (1993), *Plantas venenosas*, Madrid, Susaeta.
- STARY, F.; STORCHOVÁ, H. (1994), *Plantas medicinales*, Madrid, Susaeta.
- STERLING, C. (1959), *La Nature Morte de l'Antiquité à nos jours*, 2ª ed., París.
- STIRLING MAXWELL, W. (1848), *Annals of the artist of Spain*, 4 vols., London.
- TALEGÓN, J. G. (1871), *Flora bíblico-poética o historia de las principales plantas elogiadas en la Sagrada Escritura*, Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado.
- TAPIÉ, A. (dir.) (199), *Les vanités dans le peinture au XVII^e siècle*, Bruxelles, Albin Michel.
- TEOFRASTO, *Historia de las plantas*. Ed. consultada: Edición con introducción, traducción y notas de J. M. Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 1988.
- TOMANOVÁ, E. (1990), *Plantas silvestres*, Madrid, Susaeta.
- TORMO, E. (1914), La Inmaculada y el Arte español, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXI.
- TORRES MARTÍN, R. (1963), *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*, Sevilla.
- TORRES MARTÍN, R. (1967), *Blas de Ledesma, un pintor recién descubierto, precursor de los bodegones de Zurbarán*, Badajoz.
- TORRES MARTÍN, R. (1971), *La naturaleza muerta en la pintura española*, Barcelona.
- TRAMOYERES, L. (1912), *Un colegio de pintores: documentos inéditos para la Historia del Arte en Valencia en el siglo XVII*, Valencia.
- TRENS, M. (1954), *Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español*, Barcelona, Eugenio Subirana.
- URREA, J. et al, (1994), *Pintores del reinado de Felipe IV*. Catálogo de la exposición celebrada en Bancaixa, abril-mayo, 1995, Valencia.
- VAENIUS, O. (1607), *O. Horati Flacci Emblamata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata*, Studio Othonis Vaeni Batavolugdunensis, Antverpiae, Ex officina Hieronymi Verdussen, Auctoris aere & cura. Ed. consultada: Edición de S. Sebastián, 1983.
- VAENIUS, O. (1608), *Amorum emblemata, figuris aeneis incisa Studio Othonis Vaeini Batavo-Lugdunensis, & Italian, Antverpiae, Venalia apud Auctorem. Typis Henrici Swingwnij*. Ed. consultada: Edición facsímil, New York & London, Garland publishing, 1979 y lectura crítica de S. Sebastián, 1985.
- VALDIVIESO, E. (1973), Un florero inédito firmado por Juan de Arellano, *Archivo Español de Arte*, 191-192.
- VALDIVIESO, E. (1977), Palacio Real de Aranjuez, Floreros y Bodegones II. Escuelas holandesa, italiana y española, *Reales Sitios* 52, 12 y ss.
- VALDIVIESO, E. (1979), Una *vanitas* de Arellano y Camilo, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid*, 479-482.

- VALERIANO BOLZANI, G. P. (1556), *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, comentarii Joannis Valeriani Bolzani Bellunensis*, Basileae, 1556.
Ed. consultada: *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentii...*, Basileae, Michael Isingrinus, 1556.
- VECA, A. (1990), *La natura morta*, Florencia, Giunti Gruppo.
- VETVICKA, V.; MATOUSOVA, V. (1991), *Árboles y arbustos*, Madrid, Susaeta.
- VIACAVA, L. (1986), Note botaniche. En: M. Cataldi Gallo, et al., *Il giardino di Flora. Natura e simbolo nell'immagine dei fiori*, Genova, Sagep Editrice, pp. 89-100.
- VORAGINE, J. DE *La Leyenda Dorada*. Ed. consultada: Edición facsímil con traducción de J. M. Macías, 2 vols., Madrid, Alianza, 1984.
- WRIGHT, M. (1986), *Manual de plantas de jardín*, Barcelona, Serbal.
- YOUNG, E. (1972), Una desconocida Inmaculada Concepción de Francisco de Zurbarán, *Archivo Español de Arte*, XLV, 161-166.
- YOUNG, E. (1976), New Perspectives on Spanish Still-Life Painting of Golden Age, *Burlington Magazine*, 203-214.