

EL MUNDO VEGETAL EN LA MITOLOGÍA CLÁSICA Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: The artistic representation of the content of classical mythology offer innumerable subjects for study, among which is the prominence of plants. Taking as its starting point literary references from Antiquity, references that were enriched and interpreted with particular attention in the sixteenth century and afterwards, this article explains how a substantial number of trees, plants and flowers become associated with the attributes of gods and heroes, either as symbols of their virtues or of their exploits.

Key words: Classical mythology / Painting / Literature / Symbolism / Emblematica.

Resumen: La representación artística de los contenidos de la mitología clásica ofrece innumerables temas de estudio entre los que se encuentra la presencia del mundo vegetal. A partir de las referencias literarias de la Antigüedad, enriquecidas e interpretadas especialmente desde el siglo XVI, el presente artículo explica cómo un buen número de árboles, plantas y flores se convirtieron en atributos de dioses y héroes, bien como símbolo de sus virtudes o de sus actividades.

Palabras clave: Mitología clásica / Pintura / Literatura / Simbolismo / Emblemática.

La mitología clásica constituye uno de los grandes temas de la pintura europea. Entre las múltiples y atractivas cuestiones de estudio que ofrecen estas representaciones se encuentra la presencia del mundo vegetal.¹ Un buen número de árboles, plantas y flores se convirtieron en atributos de dioses, héroes, ninfas e incluso mortales, bien como símbolo de sus virtudes o de sus actividades. Los Olímpicos que, por distintas razones, están especialmente vinculados a este mundo son Démeter, Dioniso, Atenea, Apolo y Afrodita, a los que se sumaron divinidades estrictamente vegetales como Flora, Vertumno y Pomona.

Démeter

Démeter, la Ceres romana, era la diosa de la agricultura, de la fecundidad de la tierra cultivada y, en particular, del trigo. De hecho, sus leyendas fueron desarrolladas en todas las regiones del mundo helénico donde prosperaba el cereal.² Esta asociación explica que las espigas de trigo sean su atributo más característico, y prácticamente invariable, desde la Antigüedad.³ La generosa función de Démeter está ligada a la leyenda del héroe ateniense Triptólemo, a quien la diosa regaló el primer grano de trigo, confiándole la misión de

¹ El presente artículo es una elaboración de la conferencia que formó parte del ciclo dedicado a las *Leyendas y símbolos en la Historia del arte* (Valencia, 21-25 de febrero de 2005) organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Me gustaría dedicar este texto a la Profesora Asunción Alejos Morán de la que tantas cosas hemos aprendido y seguimos aprendiendo.

² Como señala Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 131, sus lugares preferidos fueron los llanos de Eleusis y Sicilia, pero se encuentra también en Creta, en Tracia y en el Peloponeso. Entre las numerosas fuentes que aluden a la función de esta diosa, pueden citarse los versos de Ovidio en la *Metamorfosis* V, 341-343: "Fue Ceres la primera que hendió los terrones en el ganchudo arado, la primera que dio al mundo cosechas y alimentos maduros". La traducción que se cita pertenece a la edición bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira, 3 vols., Barcelona, ediciones Alma Mater, 1964.

³ Aghion, Irene; Barbillon, Claire; Lissarrague, François. *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Alianza, Madrid, 1997, p. 96, indican que las espigas de trigo ya figuraban en las numerosas representaciones de Démeter que se depositaban como ofrendas en los santuarios griegos. Este atributo tiene, asimismo, numerosas referencias literarias. A él hacen mención, entre otros, Ovidio, *Fastos*, IV, 616: "adorna sus cabellos con una corona de espigas" y Tibulo (*Elegías*, I, 15-16: "rubia Ceres, te ofrecemos una corona hecha de espigas de nuestros campos". Sobre estas fuentes, ver Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, pp. 195-196.

recorrer el mundo para enseñar a los hombres su cultivo.⁴ La obra clásica más célebre que ilustra esta leyenda es el relieve procedente del Santuario de Démeter en Eleusis (segunda mitad del siglo V, Museo Nacional de Atenas) atribuido a un escultor del taller de Fidias. En ella, el joven Triptólemo aparece entre la diosa y su hija Perséfone en el momento de recibir el trigo.

Las representaciones de Ceres como diosa protectora de la agricultura y de la fertilidad de la tierra son muy numerosas. Así la vemos, por ejemplo, en el lienzo de Jean-Antoine Watteau (*Ceres*, 1715-1716, Washington, National Gallery), que podría pasar perfectamente por una alegoría de la agricultura, o en el de Jean-François Millet (*Ceres o el Verano*, Museo de Bellas Artes de Bordeaux). En ambos casos, su papel como protectora de las cosechas explica su relación o identificación con el verano. En otras ocasiones, su presencia se asocia a las nociones más generales de fertilidad y abundancia. Este aspecto se desarrolló especialmente en la pintura del siglo XVII, de la mano de artistas como Rubens, Frans Snyders, Jan Brueghel y Hendrick van Balen. Los dos primeros, en una de las versiones sobre el tema que se conservan en el Museo del Prado (*Ceres y dos ninfas*, 1617), presentaron a la diosa acompañada por dos ninfas que le ayudan a mostrar la riqueza y variedad de los frutos de la tierra que rebosan del cesto y la cornucopia que sostienen. Brueghel y Van Balen intensificaron todavía más esta asociación con la fecundidad, al rodearla de los múltiples elementos que componen las alegorías de los cuatro elementos (*Ceres con las alegorías de los cuatro elementos*, 1605, Milán, Pinacoteca Ambrosiana).

Las representaciones artísticas de la diosa de la agricultura incluyeron otros atributos vegetales como el aciano y, sobre todo, la amapola y la adormidera. Precisamente, la pequeña flor azul del aciano y la amapola, junto a las tradicionales espigas de trigo, coronan la cabeza de Ceres en la alegoría de Brueghel y Van Balen, aunque apare-

cen más claramente destacados en otras composiciones de esta misma época, como el tapiz de Giulio Pippi (*Ceres*, finales del siglo XVII, Château de Pau). En este caso, el aciano se dispone en ramos junto al trigo y las adormideras a ambos lados de la diosa y como motivo principal de su vestido. La relación del aciano con Démeter o Ceres se justifica por su presencia en los trigales en el tiempo de la siega y, en este contexto, se convierte en una señal de cosecha próspera y abundante.⁵ Algo similar ocurre con la amapola y la adormidera, las más populares y extendidas representantes del género *papaver* que participan, muchas veces, de las mismas connotaciones simbólicas. La amapola, originaria del Mediterráneo oriental, parece que se extendió y naturalizó por el resto de países mediterráneos a partir de las exportaciones de cereales que comenzaron hace unos ocho mil años con la expansión de la naciente cultura neolítica. Es una de las plantas medicinales y comestibles más antiguas, cuyos usos se han mantenido vivos a lo largo de los años. La adormidera, por su parte, fue apreciada desde la Antigüedad por el opio que se extrae de sus cabezuelas, además de su valor ornamental, especialmente el de las formas de flores dobles, así como por los diversos usos industriales y culinarios del aceite que se extrae de sus semillas. Los antiguos griegos consagraron ambas plantas a Démeter. En los ritos sagrados 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.⁶ En su relación con la diosa, la amapola y la adormidera se convirtieron en símbolos de la fecundidad, del renacimiento y la renovación, fundamentalmente por su presencia en los campos de trigo y por la cantidad de semillas que encierra su cápsula. Así aparece, por ejemplo, en la descripción del Carro de Ceres que realizó Ripa en su célebre *Iconología*: “La corona de espigas de trigo significa que Ceres favorece la plenitud de la tierra mediante las cosechas, representándose su fertilidad me-

⁴ Según la tradición que ofrece Ovidio en los *Fastos*, IV, 559-560, Triptólemo recibió este regalo de la diosa en recompensa por la hospitalidad con que la acogió en Eleusis su padre Céleo, durante la búsqueda de su hija Perséfone, siendo “el primero en arar, sembrar y recoger el fruto de la tierra cultivada”. Edición de Manuel Antonio Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990.

⁵ Kuscar, Lidia. *Una flor para ti. Tradiciones y secretos, lenguaje y normas de la ofrenda floral*. Mondibérica, Madrid, 1986, pp. 67-68.

⁶ Según Levi D’Ancona, Mirella. *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1977, p. 321, se suponía que Démeter había sido la primera en descubrir la adormidera en la isla de Mecona, por lo que los griegos llamaron *Mekon*, mekon 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, *Geórgicas*, I, 212.

dante el ramo de amapolas”.⁷ La adormidera, por su parte, llegó incluso a convertirse en atributo de la Tierra. Según la explicación que ofrece Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica*: “La adormidera en lenguaje jeroglífico significa la tierra, consagrada a Ceres y habitada por los hombres. Hay en esto varias razones: la adormidera tiene forma esférica como la tierra; presenta protuberancias seguidas de concavidades, al igual que las montañas y los valles; su interior se encuentra dividido por membranas, como las naciones lo están por medio de los ríos, las montañas y las ciudades; contiene innumerables semillas, lo que es igualmente propio de la tierra, un alimento que sólo libera, sin embargo, si se golpea y deshoja, como ocurre con la tierra, que sólo entrega sus frutos tras haber sido arada, escardada, volteada, aplastada y de mil maneras sacudida y agitada”.⁸

La adormidera tuvo, sin embargo, otra razón para convertirse en atributo de Ceres que está relacionada con sus propiedades somníferas y con el rapto de su hija Perséfone, episodio que constituye el aspecto central y completa el sentido de la historia y el culto de la diosa. Según la leyenda, la joven, identificada en Roma con Proserpina, estaba recogiendo flores en compañía de unas ninfas cuando, de pronto, la tierra se abrió y Hades, el dios del mundo subterráneo que se había enamorado de ella, la raptó para desposarla. Este tema ha merecido numerosas representaciones, entre las que se encuentra la realizada por Hans von Aachen (*El rapto de Proserpina*, 1589, Sibiu, The National Brukenthal Museum). En ella se siguen las indicaciones de algunos mitógrafos que narran la salida de la tierra de Hades en un carro arrastrado por cuatro caballos negros.⁹ Démeter, que ignoraba el destino de su hija, se puso a recorrer el mundo entero en su búsqueda, abandonando el Olimpo y la protección de la tierra. Ante esta situación que alteraba el orden del mundo, Júpiter intervino y dispuso que Perséfone pasara una parte del año con Hades y otra con su madre. Por esta razón, la tierra permanece estéril durante la ausencia de Perséfone y despierta a su regreso,



1. Jan Brueghel y Hendrick van Balen, *Ceres con las alegorías de los cuatro elementos*, 1605, Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

con la llegada de la primavera. Esta alternancia de estancias se corresponde con el ritmo de las estaciones y el renacer de la vegetación. Según las versiones posteriores del relato, Démeter tuvo como atributo la adormidera porque probó su jugo narcótico para poder dormir y olvidar así el dolor que le provocó el rapto de su hija. De hecho, entre los principales significados simbólicos que se le dieron a la adormidera desde la Antigüedad figura el abandono del sueño. Con este sentido se asoció a los hermanos gemelos Hipno, dios del sueño, y Tánato, dios de la muerte o el sueño eterno. Por la misma razón, aparece como atributo en las representaciones de Morfeo. Así lo vemos, por ejemplo, en el lienzo de Pierre Narcisse Guérin (*Morfeo e Iris*, 1881, San Petersburgo, Museo del Ermitage), en el que el hijo del Sueño y de la Noche va coronado de hermosas flores dobles de adormidera.

Pero volvamos a la historia de Démeter y su hija. La relación de la adormidera con las diosas también se ha justificado porque éstas eran las flores que, según algunas versiones, recogía Perséfone

⁷ Ripa, Cesare. *Iconologia, ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, da Cesare Ripa. Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affetti, et Passioni humane, Roma, 1593. La edición consultada corresponde a la traducción de la edición sienesca de 1613, con introducción de Adita Allo Manero. 2 vols., Akal, Madrid, 1987, vol. I, p. 179. Como es sabido, esta obra fue el catálogo de imágenes y personificaciones de conceptos abstractos más divulgado entre los artistas desde el siglo XVII.

⁸ Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, comentarii Joannis Valeriani Bolzani Bellunensis*. Basileae, Michael Isingrinus, 1556. Edición consultada: Lugdini, Sumptibus Pauli Frellon, 1610. Capítulo LVIII, *De papavere. Ceres*.

⁹ Sobre este tema y sus representaciones, pueden verse los trabajos de González de Zárate, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Instituto Ephyalte, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 155 y el ya citado de Aghion et al., 1997, p. 298.



2. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874, colección privada.

en el momento de su rapto.¹⁰ No obstante, Perséfone tiene, con independencia de su madre, su propio atributo vegetal, que la liga irremediabilmente al mundo subterráneo. Se trata de la granada que la joven comió mientras se encontraba en los Infiernos, quebrantando así el ayuno exigido para los visitantes del reino de los muertos que quisieran volver al mundo de los vivos.¹¹ Entre las obras que más claramente muestran este atributo se encuentra la realizada por Dante Gabriel Ros-

setti (*Proserpina*, 1874, colección privada). En el contexto de este ciclo mitológico, la granada tiene un simbolismo ambivalente. Por una parte, era considerada un fruto del infierno y de la muerte, pues su interior y su zumo son rojos como la sangre. Pero, al mismo tiempo, por la multitud de granos que esconde bajo su modesto envoltorio, la granada, especialmente como ofrenda funeraria a las diosas, se convirtió en una imagen de la renovación y la resurrección.¹²

Dioniso

Por su relación con la agricultura, Ceres se asoció y se representó a menudo junto a otras divinidades de los cultivos, especialmente junto a Dioniso, el Baco romano. En la composición de Abraham Janssens (*Ceres, Baco y Venus*, ca. 1601, Sibiu, The National Brukenthal Museum), Ceres aparece como diosa de la prosperidad de la tierra cultivada y Baco como protector de la vendimia y la elaboración del vino, mientras que Venus y Cupido aluden a la concordia de los elementos naturales, formando entre los tres una alegoría de la fertilidad y la prosperidad.¹³

El elemento que vertebró el complejo mito de Dioniso fue, precisamente, la difusión del cultivo de la viña por Europa, Asia y el norte de África.¹⁴ Entre los numerosos testimonios de la Antigüedad que aluden al dios como inventor del vino, pueden citarse las palabras de Eurípides en las *Bacantes*: "El vástago de Sémele descubrió la líquida bebida del racimo y se la proporcionó a los humanos; éste hace cesar la pena de los infelices mortales cuando se sacian del flujo del racimo y les ofrece el sueño y el olvido de los males de cada día, y no hay otra medicina para las desgracias".¹⁵ Así lo

¹⁰ Como explica Graves, Robert. *Los mitos griegos*. 2 vols., Alianza, Madrid, 1989, vol. I, p. 115: "Las semillas de adormidera eran utilizadas como un condimento del pan y las adormideras están asociadas naturalmente a Démeter, pues crecen en los sembrados, pero Core [Perséfone] recoge o acepta adormideras a causa de sus cualidades soporíficas y de su color escarlata, que promete la resurrección después de la muerte. Está a punto de retirarse para el sueño anual". Otras fuentes, como el *Himno homérico a Ceres* (1, 19) señalan, sin embargo, que la flor que despertó la atención de Perséfone fue un narciso o un lirio creado por Júpiter, tan llamativo que atraía a cuantos lo veían.

¹¹ Ovidio, *Metamorfosis* V, 533-538: "No obstante, Ceres tiene decidido recuperar a su hija. No lo permiten así los hados, porque la doncella había roto el ayuno, y mientras en su ingenuidad andaba errante por un huerto de frutales, había cogido de un árbol que se inclinaba por el peso una granada, y arrancando de la amarilleante corteza siete granos, los había exprimido en su boca".

¹² Según la información recogida por Graves, 1989, vol. I, p. 114, una antigua prohibición griega recaía sobre los alimentos de color rojo, que sólo podían ofrecerse a los muertos. Para el simbolismo posterior de la granada, ampliamente desarrollado por la literatura emblemática, pueden verse los trabajos de Levi D'Ancona, 1977, pp. 312-318 y García Mahiques, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis de la Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1991, pp. 275-290.

¹³ Battistini, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Electa, Barcelona, 2003, p. 200; Aghion et al., 1997, p. 68. Sobre la representación conjunta de Ceres y Baco, ver González de Zárate, 1997, p. 160, que informa de los largos viajes realizados por estas divinidades para difundir la agricultura.

¹⁴ Graves, 1989, vol. I, p. 129. Grimal, 1991, pp. 139-141.

¹⁵ Eurípides, *Bacantes*, 278-283. Versión de Rosa García Rodero, Clásicas, Madrid, 1995.

presentaba también Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* a comienzos del XVII: “Baco, por otro nombre dicho Dioniso, hijo de Júpiter, discurriendo por muchas partes del mundo, fue plantando viñas y enseñando el uso del vino, por cual fue tenido por dios entre la gente bárbara”.¹⁶ Por esta razón, en sus representaciones artísticas nunca faltan las hojas de parra y los racimos de uva que a menudo ciñen su cabeza. En su difundida traducción de la “Materia médica” de Dioscórides, el humanista Andrés Laguna recogió múltiples propiedades atribuidas a esta planta entre las que se encontraba la creencia en la virtud de sus hojas que “comidas y aplicadas sobre la frente y las sienes sana la borrachera. Por ello –concluía–, coronaban los antiguos al dios Baco con vides, para dar claramente a entender que los hombres embriagados volvían en sí con ellas”.¹⁷ Como inventor del vino es también muy habitual presentarlo con una copa en la mano, como sucede, por ejemplo, en el célebre *Baco* de Caravaggio (1595-1596, Florencia, Uffizi).

Otro de los atributos vegetales tradicionales de Dioniso fue la hiedra. Suele aparecer coronando al propio dios, como ya figura en el ánfora ática atribuida al pintor de Cleofrades (hacia 500 a. C., Munich, Antikensammlung) y, por extensión, como distintivo de los personajes que conforman su séquito. Así sucede en *El triunfo de Baco o Los borrachos* de Velázquez (1626-1629, Madrid, Museo del Prado) donde el dios, que adorna su cabeza con grandes hojas de parra, se dispone a coronar de hiedra a uno de sus terrenales acompañantes. Una de las leyendas que justifican esta relación es

el mito tardío de Cissos, un danzante de su séquito o su propio hijo, según las versiones. El joven estaba actuando cuando accidentalmente resbaló y murió. Para aplacar el dolor de Baco, Cissos fue transformado en hiedra que se abrazó a una vid cercana, por lo que desde ese momento se consagró al dios. Entre los autores encargados de recoger esta historia se encuentra Baltasar de Vitoria. En su *Theatro de los dioses de la gentilidad*, uno de los tratados mitológicos más consultados de la España barroca, puntualizaba: “Lo más común entre los poetas acerca de la yedra, fue decir, que le era dedicada a Baco por el suceso de Cisso”.¹⁸ Existen, sin embargo, otro tipo de justificaciones basadas en las propiedades de la planta que explican no sólo la vinculación con Dioniso o Baco, sino también sus connotaciones simbólicas. Por su conocida fortaleza y longevidad y por estar siempre verde y fresca, incluso durante el invierno, la hiedra se convirtió en una imagen de la inmortalidad y la fama eterna, quedando especialmente vinculada a Dioniso en su misión de dios propiciador de la inspiración poética.¹⁹ Las propiedades de esta planta, rica en sustancias que inciden sobre la actividad cardíaca y los vasos sanguíneos, se vincularon además muy estrechamente al vino. Por una parte, en dosis moderadas, contribuye a dilatar las venas y arterias, por lo que se consideró que podía aliviar los efectos de la embriaguez.²⁰ Pero, empleada en mayores dosis, debido a su fuerte toxicidad, produce los efectos contrarios, parcialmente similares a los del vino, por lo que guardaba una estrecha relación con el dios del delirio místico.²¹ Fue precisamente el trance que la hie-

¹⁶ Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Luis Sánchez, Madrid, 1611. Edición facsímil de Martín de Riquer de la Real Academia Española. Alta Fulla, Barcelona, 1993, p. 1010.

¹⁷ Laguna, Andrés. *Pedacio Dioscórides Anarabeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*. Anvers, en casa de Juan Latio, 1555. Edición crítica de C. E. Dubler, Tip. Emporium, Barcelona, 1955, V, 1.

¹⁸ Vitoria, Baltasar de. *Theatro de los dioses de la gentilidad...* En casa de Antonia Ramírez, Salamanca, 1620, II, XXIX. Por otra parte, Laguna, 1555, III, p. 170, ya había precisado que: “Llámase la yedra Cissos, Cittos y Dionysia en griego, los cuales tres nombres antiguamente significaban Baco”. Sobre las fuentes clásicas de esta leyenda, ver González de Zárate, 1997, p. 308 y Levi D’Ancona, 1977, pp. 189-190. Esta autora recoge también otra leyenda que justifica la vinculación de la hiedra con Baco. Según la narración de Ovidio, *Fastos* III, 767-770, las ninfas de Nisa ocultaron la cuna del dios con hojas de hiedra para que el niño, fruto de la unión ilícita de Júpiter y Semele, no fuera descubierto por la celosa Juno.

¹⁹ Ripa, 1593, vol. I, pp. 454-455, coloca una guirnalda de hiedra en la cintura del Furor poético, que aparece también con la tradicional corona de laurel, explicando que la fama “por mantenerse verde y bella a lo largo de los siglos se asemeja a las frondas del laurel y la hiedra, que se mantienen perpetuamente verdes”. Dioniso comparte con Apolo esta función “inspiradora”, pero la apolínea se distingue de la dionisiaca por su carácter más mesurado.

²⁰ Así se explica, por ejemplo, en las *Etimologías* de San Isidoro, XVII, 9, 22-23. Sobre esta cuestión, añade Gubernatis, Angelo de. *La Mythologie des plantes ou les légendes du règne vegetal*. 2 vols., Reinwald, París, 1878-1882. Edición facsímil, Archè, Milán, 1976, pp. 195-196: “La semejanza de las hojas de hiedra con las de la vid, su cualidad común de plantas trepadoras, han podido hacer aproximar la hiedra y la vid en el mito; sólo que se ha pretendido que la hiedra neutraliza la vid y preserva de la embriaguez. Por eso, se dice coronaba de hiedra la cabeza y el tirso de Baco”.

²¹ Para Laguna, 1555, III, 170, la hiedra se asoció a Baco “porque bebido su zumo y olido, perturbaba la razón ni más ni menos que el vino, por el cual respecto, a mi parecer, se coronaban con ella los sacerdotes de Baco: de do también ha venido a colgarse en las tabernas”. Como explica Graves, 1989, vol. I, p. 134, las Ménades se embriagan masticando hojas de hiedra, por lo que también se convirtió en uno de sus atributos.



3. François Perrier, *Hércules entre los dioses del Olimpo*, San Petersburgo, Museo del Ermitage.

dra, la música y la danza provocaban entre las ménades o bacantes y la borrachera que el vino producía en los sátiros durante las Bacanales, el aspecto que alcanzó una mayor fortuna y desarrollo como tema pictórico, sobre todo a partir de composiciones como *El triunfo de Baco* de Tiziano (1522-1523, Londres, National Gallery).

No obstante, a pesar de que, durante la época moderna, predominó la consideración de Dioniso o Baco como el dios de la ebriedad, la pasión y el desenfreno, hecho que explica su conocida oposición con el orden racional que representa Apolo, los humanistas también ofrecieron una imagen positiva de él. Basándose en los múltiples beneficios de la bebida que había inventado, llegó a considerarse como el dios del ingenio y el conocimiento, asociados con la libertad y la veracidad.²² Esta es la visión que se ofrece en uno de los em-

blemas de Alciato, que lleva como mote o lema: "Aumentar la prudencia con el vino" y cuyo epigrama dice: "Tienen en común este templo el padre Baco y Palas, verdadera prole de Júpiter. A ella se debe el uso del olivo, él inventó el vino puro. Están unidos mercedamente, porque si un abstemio odia el vino, no tendrá ningún auxilio de la Diosa". Son, pues, dos principios complementarios para alcanzar el conocimiento.²³

Atenea

Atenea o Palas, la Minerva romana, encarna efectivamente la prudencia y la sabiduría, por lo que gozó de numerosas y variadas asociaciones. Entre ellas, figuran sus títulos de diosa de la guerra, de la paz o protectora de las ciencias y las artes, en el sentido más amplio del término. Este último aspecto explica que, desde época alejandrina, se la relacionara con las Musas, como ilustra, por ejemplo, el lienzo de Jacques Stello (*Minerva en casa de las Musas*, hacia 1649, París, Louvre). En él, vemos a la diosa en compañía de las deidades de la inspiración en el monte Helicón bajo la sombra de frondosos olivos.²⁴ No obstante, la razón por la que el olivo fue consagrado a Atenea guarda relación con su papel como diosa de la Paz, alusión simbólica que, desde la Antigüedad, asumió la planta.²⁵ Su origen se remonta al enfrentamiento que mantuvo con Poseidón por convertirse en la deidad soberana del Ática. Cada uno trató de ofrecer al país el regalo más valioso. El dios del mar golpeó la tierra con su tridente, de manera que, según la versión más difundida, brotó un lago salado o una fuente de agua marina. El obsequio de la diosa, que le valió la victoria, fue un olivo cultivado que hizo florecer en lo alto de la Acrópolis.²⁶ Desde entonces se le atribuyó la introducción de su cultivo y la invención de la elabora-

²² González de Zárate, 1997, pp. 305-306.

²³ Alciato, Andrea. *Emblemata liber...* Augsburgo, 1531. Edición y comentarios de Santiago Sebastián López. Akal, Madrid, 1985. Emblema XXIII, pp. 54-55.

²⁴ El motivo de la visita de Atenea al hogar de las Musas se inspiró en un pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio, V, 256-259, donde el poeta describe este encuentro. La razón fue la aparición de una nueva fuente en el lugar que había sido golpeado por la pezuña de Pegaso, el caballo alado. Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Oberon, Madrid, 2004, pp. 182-183.

²⁵ Según González de Zárate, 1997, p. 148, como diosa de la Paz se la conocía como *Ergane* (obrero) y bajo su protección se encontraban desde los arquitectos y escultores a los tejedores, protegía a los animales y tenía al olivo como fruto característico. Por su parte, Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electa, Milán, 2003, p. 43, opina que el olivo de Atenea se convirtió en un símbolo de la paz porque, como divinidad guerrera y figura opuesta a Marte, luchaba por mantener el orden y las leyes. La rama de olivo aparece ya como atributo de la paz y de la prosperidad en numerosas medallas antiguas que sirvieron como fuente de inspiración a los artistas del Renacimiento. Para las fuentes clásicas de este simbolismo, ver Levi D'Ancona, 1977, pp. 261-263.

²⁶ Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 280 señala que "el olivo sagrado de la diosa se conservó en la Acrópolis como su más preciado tesoro, probablemente en un costado del Erecteion, donde actualmente se ha plantado otro espécimen", añadiendo que "generalmente recuerda los valores más característicos de la propia Atenea: sabiduría, prudencia, civilización". Con las ramas del árbol sagrado de la Acrópolis se realizaban las coronas que recibían los vencedores de las Panateneas y de los Juegos Olímpicos que simbolizaban la victoria y la paz.

ción del aceite de oliva. Entre las representaciones pictóricas en las que la diosa muestra de forma más evidente este atributo se encuentra la composición del artista barroco François Perrier (*Hércules entre los dioses del Olimpo*, San Petersburgo, Museo del Ermitage), en la que aparece en compañía de otras deidades relacionadas con el cultivo como Baco y Ceres. Sin embargo, la presencia de Atenea con el olivo como atributo fue mucho más frecuente entre los simbolistas. Uno de los numerosos ejemplos que pueden citarse es el emblema XXVI de Juan de Solórzano en el que aparece como diosa de la guerra y de las letras, sirviendo de imagen de la sabiduría que debe tener el príncipe.²⁷ El propio Ripa ya había explicado: "Es común opinión que los Antiguos, mediante la imagen de Minerva puesta junto a un olivo, pretendían representar la Sabiduría según la conocían. [...] Con el olivo se muestra que la paz, tanto interior como exterior, nace y proviene de la Sabiduría".²⁸

Apolo

Apolo es otro de los dioses olímpicos más íntimamente vinculados al mundo vegetal, especialmente a raíz de las numerosas y desdichadas relaciones amorosas que mantuvo con ninfas y mortales que se transformaron en árboles y flores. De todas ellas, la planta apolínea por excelencia es el laurel, con el que se corona muy frecuentemente en sus representaciones artísticas, como en *La fragua de Vulcano*, de Velázquez (1630, Madrid, Museo del Prado). La justificación legendaria de este atributo se encuentra en su relación con la ninfa Dafne, cuyo nombre significa "laurel" en griego. La hija del dios-río Peneo fue el primero y más famoso de sus amores. Según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*, el origen de esta relación fue el comportamiento malévolo de Cupido que hirió a Apolo con una flecha de oro, la que enciende el

amor, y a Dafne con la flecha de plomo que irremediablemente lo aleja. El dios persiguió a la joven incansablemente, pero ésta no quería acceder a sus deseos. Cuando ya no le quedaban fuerzas para seguir huyendo, suplicó a su padre que le ayudase y, entonces, fue convertida en laurel. En este momento, Apolo exclamó: "Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara y mi aljaba".²⁹ La metamorfosis de Dafne, convertida en símbolo del triunfo de la castidad sobre el amor sensual desde la Edad Media, ha gozado de gran popularidad entre los artistas de todas las épocas.³⁰ Lo más habitual es representarla durante su huida en el momento en que Apolo le da alcance, con los brazos levantados, comenzando ya su transformación. Entre las interpretaciones más conocidas del tema se encuentra la de Antonio Pollaiuolo (*Apolo y Dafne*, ca. 1460, Londres, National Gallery), que sustituye los brazos de la joven por dos frondosas ramas de laurel. En algunos casos, Dafne busca refugio en su padre, el dios-río Peneo, como vemos en la versión de René-Antoine Houasse (Châteaux de Versailles et du Trianon) y en la de Giovanni Battista Tiepolo (1743-1744, París, Museo del Louvre). Esta última incluye también a Cupido, el causante de esta desigual relación amorosa. Algunas obras del siglo XX, como la de John William Waterhouse (*Apolo y Dafne*, 1908, colección particular), siguen ilustrando fielmente los versos de Ovidio en los que se narra la transformación de Dafne: "Apenas acabó su plegaria cuando un pesado entorpecimiento se apodera de sus miembros; sus suaves formas van siendo envueltas por una delgada corteza, sus cabellos crecen transformándose en hojas, en ramas sus brazos; sus pies un momento antes tan veloces, quedan inmovilizados en raíces fijas; una arbórea copa posee el lugar de su cabeza; su esplendente belleza es lo único que de ella queda".³¹

²⁷ Solórzano Pereira, Juan de. *Emblemata centum regio política...* Madrid, García Morras, 1653. Edición de Jesús María González de Zárate. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987, pp. 79-80.

²⁸ Ripa, 1593, vol. II, pp. 281-282. Sobre las riquísimas connotaciones simbólicas del olivo desarrolladas por la emblemática, ver García Mahiques, 1991, pp. 556-599.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis* I, 557-559. El discurso de Apolo continúa (560-566): "tú acompañarás a los caudillos alegres cuando alegre voz entone el Triunfo y visiten el Capitolio los largos desfiles. También tú te erguirás ante la puerta de la mansión de Augusto, como guardián fidelísimo, protegiendo la corona de encina situada entre ambos quicios; y del mismo modo que mi cabeza permanece siempre juvenil con su cabellera intacta, lleva tú también perpetuamente el ornamento de las hojas". Entre los numerosos tipos de coronas que, durante la Antigüedad, se utilizaron en toda clase de actos religiosos, cívicos y sociales, las de laurel eran las que se otorgaban a los vencedores de los juegos píticos de Delfos en honor a Apolo. En Roma, coronó a los generales y a los soldados romanos durante los desfiles triunfales y a los emperadores.

³⁰ Tervarent, 2002, pp. 210-211. Salazar Rincón, Javier. "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro". *Revista de literatura* 2001, número 126, pp. 333-368.

³¹ Ovidio, *Metamorfosis* I, 546-550.



4. John William Waterhouse, *Apolo y Dafne*, 1908, colección particular.

La corona de laurel fue el atributo de Apolo como dios de los oráculos y sobre todo, como deidad protectora de la creación artística, la poesía y la música, aspecto que predomina en la tradición moderna. Cuando desempeña este papel, reside en el Monte Parnaso, en compañía de las Musas, responsables de la inspiración poética y de las artes creativas, en general. De este modo se presenta en *El Parnaso* de Rafael (1510-1511, Vaticano, Stanza della Segnatura), en compañía de otras divinidades y de poetas reunidos en torno a Homero, o en la versión neoclásica de Antón Rafael Mengs (*Parnaso*, 1760, San Petersburgo, Museo del Ermitage). La función de Apolo como dios de

la creación artística queda reflejada de forma más evidente en *La inspiración del poeta* de Nicolas Poussin (ca. 1630, París, Museo del Louvre). La interpretación más aceptada de este lienzo identifica al joven que aparece escribiendo bajo su dictado con Virgilio y a la figura femenina que los observa con Calíope, la musa de la poesía épica. En este contexto, la corona de laurel se convierte, fundamentalmente, en una referencia a la gloria literaria, a la recompensa del esfuerzo y de la virtud, generalizándose después, incluso hasta nuestros días, a todos aquellos, artistas o no, merecedores de la inmortalidad.³²

Aunque con menor fortuna artística que Dafne, Cipariso, Jacinto y Clitia también se encuentran entre los amores desdichados de Apolo que terminaron convertidos en plantas. La leyenda de Cipariso, ilustrada entre otros por el grabador Giovanni Mattei (*Cipárisos transformado en ciprés*, 1651), es una de las más tristes. Cipariso, que significa "ciprés" en griego, era un hermoso joven que tenía como compañero favorito a un ciervo sagrado domesticado. Pero un día, mientras el animal dormía, lo hirió de forma accidental y lo mató. Absolutamente desolado, decidió morir, y rogó a los dioses que su llanto fuera eterno, por lo que fue transformado en ciprés. Como cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*: "cuando ya toda su sangre se le había derramado en sus interminables llantos, sus miembros empezaron a cambiarse en un color verde, y los cabellos que poco antes le colgaban de la nívea frente a convertirse en una erizada maraña, y después de adquirida una complexión rígida, a contemplar con una delgada copa el estrellado cielo. Profirió el dios un quejido y dijo apesadumbrado: Yo te guardaré luto a ti, y tú lo guardarás a otros y acompañarás a los que están en duelo".³³ Apolo decretaba así que, desde ese momento, el árbol en el que se había metamorfoseado su amante sería un signo de dolor.³⁴ La con-

³² La personificación alegórica de la Poesía de Ripa, 1593, vol. II, p. 219, se corona de laurel porque "esta planta se mantiene siempre verde, sin temor a la fuerza de los rayos celestes; del mismo modo, la Poesía hace a los hombres inmortales, protegiéndoles del azote del tiempo, el cual generalmente destruye toda cosa relegándola al olvido". Para las numerosísimas connotaciones simbólicas de la corona de laurel desarrolladas por la literatura emblemática, ver García Mahiques, 1991, pp. 362-399.

³³ Ovidio, *Metamorfosis* X, 106-143. Este relato fue el más citado por los autores modernos. Sin embargo, otras versiones de la leyenda explicaron este pasaje haciendo de Cipariso el amante del dios Céfito o de Silvano, el dios romano de los bosques. De este modo se interpretan los versos de Virgilio, *Geórgicas* I, 20: "Y tú, Silvano, llevas cipreses desarraigados".

³⁴ Como explica Grimal, 1991, p. 106 existen dos héroes mitológicos con el nombre de Cipáriso. Uno de ellos era hijo de Minia y hermano de Orcómeno, mientras que el joven amado por Apolo era hijo de Télefo y vivía en Ceos. Existen además otros relatos mitológicos cuyos protagonistas llevan el nombre de este árbol y que tienen una connotación funeraria. Uno de ellos contaba que Cipárisos, los cipreses, hijas del rey Eteocles y Orcómeno, se cayeron en una fuente mientras bailaban en honor a Démeter y Perséfone y se ahogaron. Gea, la diosa de la Tierra, se apiadó de ellas y las transformó en cipreses hermosos y esbeltos como habían sido las muchachas (*Geopónicas* XI, 4). La leyenda de Ciparisa, cuyo nombre es el de ciprés puesto en femenino, es bastante similar. La leyenda, que aparece en los Comentarios de Probo a Virgilio (*Geórgicas* II, 84), contaba que esta princesa había muerto muy joven y sobre su tumba se había levantado un ciprés, cuya esencia era entonces desconocida. Por esta razón, el árbol se consagró a los difuntos y tomó su nombre.

notación fúnebre del ciprés, repetida con insistencia por los poetas antiguos, explica que fuera 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 la muerte.³⁵

Apolo amó también a Jacinto, un hermoso príncipe de Esparta.³⁶ Según la versión de Ovidio que representa el lienzo de Giambattista Tiepólo (*La muerte de Jacinto*, 1752-1753, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), el dios se encontraba jugando con el joven al disco, cuando su trayectoria se desvió y golpeó a Jacinto en la cabeza, matándolo en el acto.³⁷ Apolo quedó profundamente afligido y decidió immortalizar el nombre de su amado transformando la sangre que había brotado de su herida en una nueva flor, el jacinto, que se convirtió en un símbolo de su lamento. En las *Metamorfosis*, Ovidio precisa: “la sangre que, derramada por tierra, había marcado la hierba, deja de ser sangre y, más resplandeciente que la púrpura de Tiro, surge una flor que adopta la forma de los lirios, si no fuera porque aquélla tiene color rojo y éstos blanco. No es esto bastante para Febo (pues él era quien había otorgado la gracia): en sus pétalos escribe él mismo sus quejidos, y la flor lleva la inscripción “Ay, ay” y en ella se han trazado las letras de duelo. Y no se avergüenza Esparta de haber procreado a Jacinto; su veneración se mantiene todavía, y todos los años retornan las Jacintias, para ser celebradas según la solemnidad de antaño y con esplendor preferente”.³⁸ En conmemoración de este suceso se celebraba efectivamente en Lacedemonia cada año la fiesta de las Jacintias. En ella se recordaba con tristeza la muerte del joven, pero también la alegría de saberlo inmortal. En este sentido, la leyenda de Ja-



5. Giambattista Tiepólo, *La muerte de Jacinto*, 1752-1753, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

cinto guarda, como veremos, paralelismos evidentes con el mito de Adonis. Por otra parte, la descripción que ofrece Ovidio de esta flor indica que la especie aludida en el relato mitológico no es el jacinto oriental de flores dobles (*Hyacinthus orientalis* L.) que se representó en las composiciones pictóricas desde la época moderna. Las letras “AI” que se creían leer en sus pétalos relacionaron también al jacinto con Ajax, hijo de Telamón y la flor que nació de su sangre.³⁹

³⁵ Según la descripción que hace Homero en la *Odisea*, XI, 572-575, a la izquierda del palacio de Hades y Perséfone, en el Tártalo, un ciprés blanco daba su sombra al estanque de Lete. El ciprés se plantaba efectivamente sobre las tumbas, se colocaba en las piras funerarias y se situaba ante la puerta de las casas en las que había un difunto. Entre los poetas que más claramente se refirieron al ciprés como árbol sombrío y fúnebre se encuentra Horacio. En una de sus *Odas* (II, 14, 22-24) referidas a la fugacidad de la vida, dice: “ningún árbol de cuantos cultivas te seguirá, señor efímero, salvo el odioso ciprés”.

³⁶ Jacinto se considera generalmente como el hijo de Amiclas y de Diomedes y, por lo tanto, nieto de Lacedemón y de Esparta. Conforme a esta genealogía, es tío de Ébalo o de Perieres, según los autores. No obstante, los poetas lo presentan en ocasiones como hijo de Ébalo. Otra tradición, referida por Atenodoro, hace de Jacinto el hijo de la musa Clío y de Píero. Sobre esta cuestión, ver Grimal, 1991, pp. 265-266.

³⁷ Otros autores señalan como verdadero responsable de la tragedia a Céfito o a Bóreas. El viento del oeste, rival desafortunado de Apolo en sus amores con Jacinto, consumido por los celos, habría desviado intencionadamente el disco para vengarse de ambos.

³⁸ Ovidio, *Metamorfosis* X, 210-219.

³⁹ Así se menciona también en las *Metamorfosis*, XIII, 382-398 de Ovidio y se recuerda por autores como Covarrubias, 1611, p. 709: “En esta misma planta cuentan los poetas haberse convertido Ajax Telemonio señalando la flor las mismas dos letras funestas, y que daba principio a su nombre”. La cuestión se complica porque, en ocasiones, como hace por ejemplo Graves, 1989, vol. II, p. 412, la nueva flor que comparten el mito de Jacinto y de Ajax se ha identificado con la espuela de caballero (*Delphinium ajacis* L.).

Durante la época romana se extendió el culto de Apolo como dios solar, pues se asoció con Helio, el Sol, de la misma forma que su hermana Diana lo fue con la Luna. Bajo esta advocación, recorría todos los días el cielo con su carro y recibía el nombre de Febo, el Luminoso, el Puro, el Brillante.⁴⁰ Esta identificación es la que explica su relación con la ninfa Clitia y su transformación en heliotropo. La joven fue amante de Apolo hasta que el dios desvió sus atenciones hacia su hermana Leucótoe. Los celos de Clitia fueron la causa no sólo de la muerte de su rival, a la que su padre enterró viva, sino también de la suya propia pues, al verse ignorada por el dios, se fue consumiendo lentamente hasta convertirse en heliotropo, la flor que siempre dirige su rostro hacia el sol.⁴¹ Como sucede en la ilustración del mito que ofrece Charles de la Fosse (*Clitia transformada en girasol*, 1688, Versailles, Musée National du Château et de Trianon), desde el siglo XVII, lo más habitual fue que el girasol ocupara el lugar del heliotropo que mencionan los poetas antiguos. La planta americana, mucho más espectacular por su tamaño y por la similitud de su corola con el sol, representaba mejor que la pequeña especie europea su amor por el dios. La historia de Clitia, al igual que otros muchos relatos mitológicos, fue interpretada posteriormente en clave cristiana como sucede, por ejemplo, en una empresa de Philotheus en la que el girasol se convierte en imagen del amor que todo buen cristiano debe sentir hacia Dios.⁴²

La palmera fue otro de los árboles que se asocia a Apolo, en este caso, debido a las circunstan-

cias que rodearon su nacimiento. Desde la Antigüedad, la palmera ha sido considerada como un símbolo de la victoria. Para los griegos y 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 introductor de la costumbre de coronar a los vencedores con hojas de palma y entregarles una de sus ramas cuando fundó en Delos los juegos celebrados en honor a Apolo.⁴³ Por esta razón, la hoja de palma figura como uno de los atributos principales de *Nike*, la personificación alegórica de la Victoria, que la entregaba como premio a los vencedores de cualquier tipo de certamen junto a la corona de laurel. Con estos dos atributos aparece, por ejemplo, en *La apoteosis de Homero* de Ingres (1827, París, Museo del Louvre). Esta alusión simbólica se hizo mucho más explícita durante el cristianismo, cuando se otorgó la palma a los mártires para expresar el triunfo sobre la muerte, desarrollándose ampliamente a través de la emblemática renacentista y barroca y sus correspondientes proyecciones artísticas, desde la pintura hasta las arquitecturas efímeras.⁴⁴ Este simbolismo estuvo asociado a las características de la palmera, que resiste duras condiciones climáticas y vive muchos años sin alterar su aspecto. Durante la Antigüedad se destacó especialmente la longevidad de la palmera de Delos,⁴⁵ a cuya sombra alumbró Leto a Ártemis y a Apolo. Alexandre Abel de Pujol fue uno de los pintores encargados de inmortalizar este acontecimiento (*Nacimiento de Diana y Apolo*, 1822-1825, Château de Fontainebleau). En su lienzo se aprecia que la palmera era el único árbol

⁴⁰ Para las fuentes de esta identificación y su representación artística, ver González de Zárate, 1997, pp. 170-174.

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 256-271: "En cuanto a Clitie, aunque su amor podría disculpar su resentimiento, y su resentimiento la delación, el autor de la luz no volvió a visitarla y se impuso término a sus relaciones amorosas con ella. Desde entonces se consumió ella entregándose locamente a su pasión; incapaz de soportar a las ninfas, y a la intemperie lo mismo de noche que de día, permaneció sentada en el suelo desnudo, y con los cabellos desnudos y en desorden, y durante nueve días se abstuvo de agua y de comida, sin alimentar su hambre con otra cosa que con rocío puro y con sus lágrimas, y sin moverse del suelo; lo único que hacía era mirar el rostro del dios conforme éste avanzaba y volver su cara hacia él. Dicen que sus miembros se adhirieron al suelo, y una espectral palidez convirtió en hierbas cetrinas; y una parte de su color natural; en otra parte hay un tinte rojo, y una flor en todo semejante a la violeta le cubre el rostro; y ella, aunque por la raíz está sujeta, se vuelve hacia su Sol y aun después de transformada conserva su amor".

⁴² Philotheus (seudónimo de Karl Ludwig), *Philothei Symbola Christiana Quibus idea hominis christiani exprimitur*, 1677, LXIII, pp. 125-126. Citado por García Mahiques, 1991, p. 258.

⁴³ Plutarco, Teseo, 21; Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII, 48, 2-3. Citados por Graves, 1989, vol. I, p. 428. La costumbre de entregar ramas de palma a los vencedores fue introducida en Roma, donde, según Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, X, 47, 3, se usó por primera vez en el año 292 antes de Cristo, quedando también asociada a los generales victoriosos. Los poetas latinos se refirieron muy frecuentemente a la palmera como símbolo del triunfo y de la victoria.

⁴⁴ Sobre este tema, pueden verse los artículos de Díaz de Bustamante, José Manuel. "Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmantica* 1980, número 94, pp. 27-88 y Galera Andreu, Pedro A. "La palmera, arbor victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya* 1985, números 187-188, pp. 63-67.

⁴⁵ Teofrasto. *Historia de las plantas*. Edición con introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López. Gredos, Madrid, 1988, IV, 13, 2: "Las consejas transmitidas por los versados en mitología testimonian la longevidad de algunas plantas, así cultivadas como silvestres, tal, por ejemplo, la del olivo en Atenas, la de la palmera en Delos, la del acebuche, del que se hacen coronas, en Olimpia, o también la del roble de escamas grandes en Ilión, existente en la tumba de Ilo".

que existía en la isla de Delos donde, a pesar de la persecución de la celosa Hera, Leto pudo finalmente dar a luz a los hijos que había engendrado con Zeus. Por haber servido de apoyo a su madre en el momento del parto, la palmera fue consagrada a Apolo y, a partir de este relato, quedó vinculada a las nociones de regeneración y victoria.⁴⁶

Afrodita

Afrodita, la Venus romana, es otra de las divinidades olímpicas que cuenta con un repertorio de atributos vegetales más amplio y variado. De todos ellos, el más conocido y popular es la rosa, la reina indiscutible de las flores, con la que aparece representada en multitud de ocasiones. La mitología antigua consagró la rosa a Afrodita como diosa del amor y la belleza, asociación que la literatura y el arte se han encargado de mantener hasta la actualidad. Una antigua leyenda griega contaba que el rosal creció en la tierra poco tiempo después de que la diosa naciera del mar. Con el fin de dar una prueba de su poder, Afrodita hizo brotar una espléndida rosa, creando así una flor tan perfecta y hermosa como ella. Botticelli representó una variante de esta leyenda en su *Nacimiento de Venus* (1484-1486, Florencia, Uffizi), que muestra una lluvia de rosas dirigiendo su llegada a la tierra.⁴⁷ Otra leyenda, mucho más extendida, contaba que la rosa era originariamente una flor blanca, pero que se volvió roja por la sangre de la propia diosa mientras intentaba socorrer a su amado Adonis, que ya estaba moribundo. En la versión de Auguste-Barthélemy Glaize (*La sangre de Venus*, 1845, Montpellier, Musée Fabre) puede verse que, en su carrera, la diosa pisó una espinosa rama de rosal y las gotas de san-

gre que brotaron de su herida tiñeron de rojo la flor. A este origen mitológico de la rosa aludieron muy frecuentemente los poetas barrocos, entre los que figura Francisco de Rioja. En el poema que dedica *A la rosa*, dice: "Para las hojas de tu crespo seno/ te dio Amor de sus alas blandas plumas,/ y oro de su cabello dio a tu frente. ¡Oh fiel imagen suya peregrina!/ Bañote en su color sangre divina/ de la deidad que dieron las espumas".⁴⁸ Esta referencia figuró igualmente en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias, donde explicaba 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".⁴⁹ Esta misma idea había sido expuesta con anterioridad por autores como Ripa, que utilizó la corona de rosas como atributo de varias personificaciones relacionadas con el amor. En su alegoría del Placer aclaraba que: "Las rosas siempre estuvieron dedicadas a Venus, como hermosas incitadoras del 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".⁵⁰ La emblemática aludió igualmente al origen de la rosa roja que, por su relación con Venus, fue identificada frecuentemente con el amor carnal.⁵¹ Por esta razón, no es extraño que estas flores aparezcan en las representaciones de la diosa que más claramente ilustran este tipo de amor, como la famosa *Venus de Urbino* de Tiziano (1538, Florencia, Uffizi).

Además de la rosa, existen otras leyendas de plantas que van ligadas a la historia de los amores de Venus con Adonis, argumento muy exten-

⁴⁶ Como recoge González de Zárate, 1997, p. 165, en los *Himnos homéricos*, concretamente en el dedicado a Apolo (III, 17-18), se dice: "Leto rodeó con sus brazos el tronco de la palmera, dobló sus rodillas sobre la hierba del prado y el niño salió a la luz".

⁴⁷ Anacreonte, *Odas*, 51. Levi D'Ancona, 1977, pp. 330-331 ha recogido diversas leyendas sobre el origen mitológico de la rosa y sus fuentes clásicas.

⁴⁸ Francisco de Rioja (ca. 1583-1659), *A la rosa*, 15-20. En: Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Clásicos Castalia, Madrid, p. 251. Entre las numerosísimas alusiones literarias a la rosa como "flor de Venus" también pueden citarse los versos de la poetisa del siglo XVII Leonor de Cueva y Silva: "rosas, sí, carmesíes,/ de la purpúrea sangre más perfectas/ de la Ericina diosa,/ que su color os dio su planta undosa".

⁴⁹ Covarrubias, 1611, p. 915.

⁵⁰ Ripa, 1593, vol. II, p. 213. Corona también de rosas a la diosa del Amor en el Carro de Venus (vol. I, p. 166), al Amor contenido (vol. I, pp. 86-87) y a la Musa Erato (vol. II, p. 113), "que trata de cosas amorosas".

⁵¹ Picinelli, por ejemplo, utilizó la rosa blanca, que no ha sido manchada con la sangre de la *Dea lasciva* para proponerla como imagen del amor casto y virtuoso. Picinelli, Filippo. *Mondo Simbolico...*, Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653. Edición consultada: *Mundus symbolicus...*, Coloniae, 1681, XI, 18, n° 195. Pero lo más habitual, especialmente en la emblemática amorosa, fue utilizar la rosa con espinas para referirla al dolor y sufrimiento que van inseparablemente unidos al amor. Para los múltiples significados simbólicos de la rosa y sus fuentes, ver Levi D'Ancona, 1977, pp. 330-348 y García Mahiques, 1991, pp. 685-737.



6. Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538, Florencia, Uffizi.

dido entre los escritores y artistas de todas las épocas. El mito de Adonis era, en origen, una leyenda siria a la que ya hace alusión Hesíodo. Su forma más difundida lo presenta como hijo de Tías, rey de Siria, y su hija Mirra o Esmirna. Este incesto estuvo provocado por la cólera de Afrodita, que castigó a la joven por pretender rivalizar con su belleza o por no rendirle los honores debidos. Ayudada por su nodriza Hipólita, Mirra logró engañar a su padre y se unió a él durante doce noches. Pero Tías acabó por descubrirla y quiso matarla. La joven invocó entonces la protección de los dioses, que la transformaron en el árbol de la mirra. Diez meses después, la corteza de este árbol se abrió y de él salió un niño que recibió el nombre de Adonis. Entre los autores que han recreado el tema se encuentra Marcantonio Franceschini (*Nacimiento de Adonis*, Génova, Palazzo Durazzo Pallavicini) que representó a Mirra metamorfoseada en un extraño árbol. Afrodita, enterada por la belleza del niño, lo recogió y lo confió en secreto a Perséfone para que lo criara. Pero Adonis despertó el amor de las dos diosas, provo-

cando una disputa entre ambas que tuvo que solucionar el propio Zeus, determinando que viviría un tercio del año con Afrodita, otro con Perséfone y el tercero, con quien quisiera. Esta parte del mito del niño nacido de un árbol que permanece durante el invierno bajo tierra para reunirse en primavera con la diosa de la fecundidad simboliza claramente el misterio de la regeneración del mundo vegetal.⁵²

El origen mítico de la anémoma es otra leyenda ligada a la historia de Adonis, en este caso a su muerte. El tema fue ilustrado por numerosos pintores, entre los que se encuentran Poussin (*Adonis llorado por Venus*, 1626, Caen, Museo de Bellas Artes) y Domenichino (*La muerte de Adonis*, ca. 1629-1631, Génova, Palazzo Durazzo Pallavicini). Según la versión que Ovidio propone en las *Metamorfosis*, el joven amante de Afrodita fue mortalmente herido por un jabalí furioso:⁵³ “y desde el alto cielo [Afrodita] vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra y se rasgó el regazo a la vez que los cabellos..., y quejándose al destino, dijo: «... Por siempre subsistirá el recuerdo de mi dolor, Adonis, y la representación reiterada de tu muerte realizará una imitación anual de mi pesar; en cuanto a tu sangre, se transformará en una flor (...).» Después de hablar así, salpicó de fragante néctar la sangre que, al contacto con aquel, se hinchó a la manera como suelen levantarse en un cielo arbolado una burbuja transparente, y no tardó más de una hora justa en surgir de la sangre una flor del mismo color, como suelen producirla los granados, que bajo correosa corteza ocultan el grano; sin embargo, es efímera la vida de aquella flor, pues, mal sujeta y caediza por su excesiva ingravidez, la arrancan los mismos vientos que le dan nombre”. Aunque Ovidio no menciona el nombre de la planta, lo más habitual fue identificarla con la anémoma cuyo nombre deriva precisamente de la palabra griega *anemos*, viento. La denominación “flor del viento”, utilizada desde la Antigüedad, alude a la rapidez con que se marchita y a la fu-

⁵² Como señala Grimal, 1991, pp. 7-9, el mito de Adonis fue posteriormente embellecido y completado. Se precisó la causa del castigo de Afrodita haciendo que fuera Cencreis, madre de Esmirna y esposa de Cíniras, en lugar de Tías, la que ofendió a la diosa al pretender que su hija fuera más hermosa que ella. El castigo por esta falta fue la pasión incestuosa que se despertó en la joven que, al comprender su culpa, intentó ahorcarse. Pero Afrodita se apiadó de su víctima y la convirtió en árbol. Según algunas versiones fue la espada de su propio padre o los colmillos de un jabalí los que hicieron posible que la corteza se abriera para que Adonis naciera. Para las múltiples representaciones artísticas de este mito y sus interpretaciones simbólicas, ver González de Zárate, 1997, pp. 240-241 y Aghion et al., 1997, pp. 3-5.

⁵³ Ovidio, *Metamorfosis* X, 345-358. Para algunos autores, fue la cólera de Ártemis la que hizo dirigir contra Adonis el jabalí que lo mató durante una cacería, mientras que otros señalan que fue Ares, el amante celoso de la diosa, el que se metamorfoseó en este animal. Existen, sin embargo, otras versiones sobre la catástrofe que ocasionó su muerte en las que participa Apolo, que se vengaba de esta forma de la diosa por la ceguera que había provocado en su hijo Erimanto por haberla visto desnuda mientras se bañaba.

gacidad de su floración.⁵⁴ El poeta idílico Bión enriqueció este relato, afirmando que la diosa derramó tantas lágrimas como Adonis gotas de sangre, y que de cada lágrima, nació una rosa, y una anémona de cada gota de sangre.⁵⁵ Desde este momento, la anémona se convirtió en un símbolo del dolor y la muerte, como muestra la fiesta fúnebre celebrada en honor a Adonis a la que alude Ovidio, pero también de la resurrección, lo que explica su presencia en sarcófagos desde la época romana.⁵⁶ Durante los siglos XVI y XVII, se enriquecieron las connotaciones simbólicas de este mito, de manera que la anémona se convirtió en imagen de la fugacidad del amor lascivo e incluso de la brevedad de la vida. Con este último sentido, como imagen de la fugacidad de la vida, la presentó Camerarius en uno de sus emblemas, llamándola precisamente *flos Adonis*.⁵⁷ No obstante, la literatura europea utilizó más frecuentemente la muerte de Adonis para hacer referencia a la brevedad del amor.⁵⁸

Las referencias de otros atributos tradicionales de Afrodita, como el mirto, el membrillo o la manzana son mucho más amables. Todos ellos acompañaron a las representaciones de la diosa desde la Antigüedad. El mirto fue consagrado a varias divi-

nidades, aunque desde la época romana se convirtió en una planta especialmente referida a Venus como diosa del amor. Con este sentido aparece en varias composiciones renacentistas que ilustran sus relaciones con Ares, como la de Piero di Cosimo (*Venus, Marte y Amor*, ca. 1505, Berlín, Gemäldegalerie). Las razones que se dieron para justificar esta relación fueron muy diversas. Algunos autores antiguos cuentan que Venus se protegió con ramas de mirto para cubrir su desnudez y librarse de las miradas de los sátiros.⁵⁹ Otros explicaron que la diosa llevaba una corona de mirto durante el juicio de Paris que le ayudó a vencer en la contienda.⁶⁰ Se aludió también a su crecimiento en las proximidades del mar, de donde había nacido la diosa, y a las numerosas virtudes medicinales de la planta que eran utilizadas para remediar las dolencias propias de las mujeres.⁶¹ Los autores modernos, por su parte, convirtieron al mirto fundamentalmente en un símbolo del amor, tanto del lujurioso como del casto. Así, para Vincenzo Cartari: “el mirto estaba consagrado a Venus porque se le atribuía el poder de compartir y de mantener el amor”, mientras que Ripa, en su descripción del Carro de Venus, explicaba que “el mirto y las rosas están consagradas a esta diosa por la correspondencia que con Venus tienen dichos olo-

⁵⁴ Plinio, *Historia natural*, XXI, 23. Edición consultada: Caius Plinius Secundus, *Naturalis historiae. Histoire naturelle...*, 36 vols., Société d'édition “Les Belles Lettres”, Paris, anotado por J. André, 1950-1981. El término ya fue empleado por Teofrasto, *Historia de las plantas*, VII, 8, 3. Entre las especies identificadas como la flor de Adonis se encuentra la amapola, que figuró también entre los atributos tradicionales de Afrodita. Así aparece, por ejemplo, en los comentarios al emblema LXXVII de Alciato, 1531, pp. 112-113. Es posible que esta asociación estuviera relacionada con el nombre de la flor. Durante la época moderna, 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 mitológico.

⁵⁵ Bión de Esmirna, *Llanto por Adonis*, I, 72. Citado por Grimal, 1991, p. 9. Levi D’Ancona, 1977, p. 44, recogió una versión un poco distinta de la misma historia.

⁵⁶ Esta fiesta, conocida como “jardines de Adonis”, era celebrada cada primavera por las mujeres sirias que plantaban semillas en vasijas o fragmentos de cerámica llenos de tierra y las regaban con agua caliente para que brotasen rápidamente. Las flores, así forzadas, morían al poco tiempo de germinar, simbolizando de esta manera la suerte de Adonis. Para la representación artística de este tema, ver González de Zárate, 1997, p. 241.

⁵⁷ Camerarius, Joachim. *Symbolorum & Emblematum...*, Johannis Hofmanni & Huberti Camoxii, Norimbergae, 1590-1604. Edición consultada: *Joachimi Camerarii Symbolorum et emblematum centuriae quatuor: quarum prima stirpium, secunda animalium quadrupedum, tertia volatilium et insectium, quarta aquatilium et reptilium, rariores proprietates. Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exposit.* Christophorus Kuchlerus, Maguntiae, 1668, I, emblema 59, p. 139.

⁵⁸ Entre otros ejemplos, puede citarse el mencionado por Mendoza, Carlos. *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*. Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molinas, Barcelona, s. f. Edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1993, p. 190, que relacionó la presencia de la anémona en el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare con el mito de Adonis. Como la flor nacida del amante de Afrodita debía poseer incuestionables 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 dispuesto sobre sus párpados.

⁵⁹ Ovidio, *Fastos* IV, 141-145.

⁶⁰ De esta forma aparece en la obra del médico y poeta griego Nicandro de Colofón (200-130 a. C.), *Alexipharmaca*, 616-621 y posteriormente en Ovidio, *Ars Amatoria*, III, 53. Entre los autores modernos que recogieron esta historia se encuentra Valeriano, 1556, L: “quienes peinan a Venus le imponen gustosamente una corona de mirto porque la llevaba consigo en el momento del juicio de Paris”.

⁶¹ Servio a Virgilio, *Geórgicas* II, 64. Esta alusión fue la que predominó durante la Edad Media.

res, así como por la excitación y el vigor que añade el mirto a la lujuria".⁶²

Afrodita fue también la diosa protectora del matrimonio y de la fertilidad. Bajo este aspecto se le siguió asociando el mirto, aunque su atributo principal fue el membrillo. Calpurnio, Marcial y otros poetas de la Antigüedad dirigieron al membrillo sus elogios, considerándolo como un emblema del matrimonio, del amor y de la dicha. Sin embargo, la referencia clásica más citada para justificar la utilización del membrillo como símbolo del matrimonio fue la recogida por Plutarco. Según el historiador y moralista griego, el legislador ateniense 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 fruto.⁶³ Esta alusión simbólica al matrimonio se mantuvo durante el Renacimiento y el Barroco, como reflejan claramente las difundidas obras de Alciato y de Ripa,⁶⁴ reflejándose en ocasiones en la pintura de la época. Así sucede, por ejemplo, en la obra de Paris Bordon (*Alegoría matrimonial o Marte y Venus, la Victoria y Cupido*, ca. 1560, Viena, Kunsthistorisches Museum). Durante mucho tiempo este lienzo se consideró indescifrable, pues se pensaba que el frutal representado era un limonero. Gracias a la aportación de Erwin Panofsky, que lo identificó correctamente como un membrillero y utilizó su difundida connotación nupcial, este cuadro pudo ser interpretado como una alegoría matrimonial. En ella, una Victoria corona de mirto a Marte y a Venus como una alu-

sión a la fidelidad y al amor eterno, mientras Cupido esparce las rosas del amor y la diosa se dispone a arrancar un membrillo.⁶⁵

La manzana es otro de los atributos vegetales con los que suele representarse a Venus. En la pintura moderna, aparece en los contextos más variados, como podemos comprobar en la obra de Lucas Cranach (*Venus y Cupido*, ca. 1529, Londres, National Gallery), que presenta indudables afinidades con la Eva pecadora, o en la compleja alegoría de Bronzino (*Alegoría de Venus y Cupido*, ca. 1545, Londres, National Gallery), donde la diosa lleva la manzana en la mano. Aunque en ocasiones se alude a la belleza y suavidad de esta fruta para justificar su relación con Venus, la razón fundamental de esta asociación parece encontrarse en la recompensa del famoso juicio de Paris.⁶⁶ Este episodio fue recreado por numerosos artistas, entre los que se encuentra Rubens (*El juicio de Paris*, 1607, Madrid, Museo del Prado). El pastor troyano, acompañado por Hermes, se representa en el momento de decidir cuál de las tres diosas merecía la manzana de la discordia que le otorgaría el título de "la más bella". Con el fin de sobornar a Paris para conseguir el apreciado fruto, Hera le prometió la soberanía sobre Asia; Atenea, la victoria en todos los combates y Afrodita, a la que otorgó el triunfo, el amor de Helena, hecho que desencadenó la guerra de Troya. No obstante, durante la época moderna, el juicio de Paris fue utilizado como imagen de varios emblemas en los que predominó el simbolismo positivo de la manzana. Así sucede, por ejemplo, en el emblema de

⁶² Cartari, Vincenzo. *Le Immagini colla sposizione degli Dei Antichi*. Venecia, 1556, p. 343. Ripa, 1593, vol. I, p. 166. Esta planta aparece también relacionada con Venus en el Placer (vol. II, p. 214), aunque figura en otras muchas personificaciones, como el Amoroso contento (vol. I, pp. 86-87), la Musa Erato (vol. II, p. 113), la Alegría (I, p. 77), la Amistad (vol. I, p. 84), la Unión civil (II, 372) o el Suspiro (vol. II, p. 348), pues: "Los amantes suspiran entre los bosques de Mirto, que simbolizan el pensamiento amoroso". Para un análisis más amplio de todas estas fuentes referidas al mirto, ver Tervarent, 2002, pp. 368-370 y García Mahiques, 1991, pp. 492-504.

⁶³ Plutarco, *Preceptos conyugales* I. Según Talegón, Juan Gualberto. *Flora bíblico-poética o historia de las principales plantas elogiadas en la Sagrada Escritura*. Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, Madrid, 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 preferido de las bodas.

⁶⁴ En el emblema CCIII que Alciato, 1531, pp. 246-247, dedicó a este frutal se refirió a él precisamente como símbolo del matrimonio: "Se dice que el antiguo Solón instituyó el deber de regalar membrillos en las bodas de jóvenes, porque son buenos para la boca y el estómago y dulcifican el aliento, que permanece suave y grato en la boca". La misma referencia aparece cuando Ripa, 1593, vol. II, pp. 47-48 explica las razones por las que la alegoría del matrimonio lleva un membrillo en la mano: "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 estos 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".

⁶⁵ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza, Madrid, 1979, p. 220. Esta lectura es una buena muestra de la importancia que tiene una correcta identificación botánica en la pintura.

⁶⁶ Tervarent, 2002, pp. 353-354.

Hernando de Soto, en el que el fruto de Venus se convierte en una alusión al poder del amor.⁶⁷

Todas las plantas referidas a la diosa del amor se convirtieron también en atributos de las Tres Gracias por su papel de acompañantes de Venus y con ellos se representaron a partir del siglo XVI. Así sucede en el lienzo de Rafael (*Las tres Gracias*, 1504, Chantilly, Musée Condé), donde aparecen con manzanas, o en la versión barroca de Rubens (*Las Tres Gracias*, Madrid, Museo del Prado) en la que se acompañan de una amplia guirnalda de rosas. El significado de este motivo clásico fue ampliado por los humanistas durante el Renacimiento. De esta forma, las tres Gracias se convirtieron en imagen de la triple dimensión del amor: la belleza, el deseo y la satisfacción, o más frecuentemente, en una triple personificación: la Castidad, la Belleza y el Amor. Con este sentido se incluyen en la célebre *Primavera* de Botticelli (ca. 1477, Florencia, Uffizi) junto a Mercurio en el grupo dispuesto a la izquierda de Venus, mientras que la derecha se reserva para Céfito, Cloris y Flora, otras divinidades estrechamente vinculadas con el mundo vegetal.

Flora

Para esta representación, Botticelli se inspiró en los *Fastos* de Ovidio, en los que se asocian Cloris y Flora, la ninfa griega y la diosa romana. En ellos cuenta que un día de primavera, vagando por los campos Céfito, el dios del viento, se enamoró de Cloris y la persiguió. Cuando finalmente la alcanzó y logró abrazarla, comenzaron a caer flores de sus labios y se transformó en Flora, con quien se casó. En recompensa, y debido al amor que sentía por ella, Céfito le concedió la juventud eterna y el don de reinar sobre las flores de los jardines y los campos de cultivo.⁶⁸

Flora es, efectivamente, la madre de la primavera, la potencia vegetal que preside todo lo que florece, por lo que se utilizó como alegoría de la felicidad y la esperanza. Con el tiempo, la diosa se convirtió en un pretexto o instrumento recurrente de los retratos femeninos, como sucede, por ejemplo, en la *Flora* de Tiziano (1515, Florencia, Uffizi) o en



7. Nicolas Poussin, *El triunfo de Flora*, 1631, Dresde, Staatliche Junstsammlungen.

la de Juan van der Hamen (*Ofrenda a Flora*, 1627, Madrid, Museo del Prado), que aprovechó además el tema para incluir las plantas ornamentales más espectaculares de la época. El exuberante acompañamiento floral que rodea a la diosa acabó siendo un rasgo habitual de sus representaciones. De esta manera aparece en la versión de *Flora y Céfito* de Brueghel y Rubens (ca. 1618, Dessau, Staatliches Museum), en el que el dios del viento, propiciador de la fecundación vegetal, esparce flores sobre la diosa, o el tapiz de Edward Burne-Jones (*Flora*, 1886, Manchester, Withworth Art Gallery) que cuenta con diseños florales de William Morris. El reino de Flora, el jardín que Céfito regaló a la diosa y llenó de flores, fue también recreado por varios pintores, entre los que destaca Nicolas Poussin (*El triunfo de Flora*, 1631, Dresde, Staatliche Junstsammlungen). En la grandiosa composición del artista francés, la diosa aparece bailando alegremente mientras esparce flores. En torno a ella se han dispuesto distintos personajes mitológicos que se transformaron en flores al morir, asociándole de esta forma su recuerdo. Ya conocemos a muchos de ellos. La joven del fondo, situada a la izquierda de Flora es Clitia, que dirige su mirada con amor desesperado hacia el carro de

⁶⁷ Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas*, por Hernando de Soto, Madrid, por los herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, p. 36 v. El emblema lleva como lema: "El amor todo lo vence" y su epigrama dice: "De Venus, en la manzana,/ Dio Paris bien a entender,/ Que con Supremo poder/ El amor todo lo allana./ A do está, no hay competencia,/ pues es cosa averiguada,/ Que pueden muy poco, o nada/ La riqueza, armas y ciencia".

⁶⁸ Ovidio, *Fastos V*, 193-214. Para las fuentes clásicas del mito de Flora, ver Grimal, 1991, pp. 204-205 y Levi D'Ancona, Mirella. *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1983 que, además, ha identificado todas las especies vegetales que aparecen en *La Primavera* de Botticelli.

Apolo, girando su cabeza para seguir su recorrido diario por el cielo. Los dos jóvenes que están en pie, a la derecha de la diosa, son Jacinto, que se lleva la mano a la cabeza herida, y Adonis, que se aparta el manto para mostrar el muslo desgarrado, cuya sangre dio origen a las anémonas. Delante de ellos, Esmilax, la ninfa que dio nombre botánico a la zarzaparrilla europea, ofrece, reclinada, una de sus delicadas campanillas blancas a su amado Croco que, por su impaciencia, quedó metamorfoseado en la flor del azafrán.⁶⁹ La pareja que ocupa prácticamente el centro del primer plano son Narciso, que contempla su reflejo en las aguas de un recipiente, y la ninfa Eco. Finalmente, el personaje que se arroja sobre una espada en el extremo izquierdo es Ajax, uno de los héroes más destacados de la guerra de Troya, que enloqueció al no conseguir las armas de Aquiles y se suicidó. De su sangre nació una flor identificada habitualmente con el jacinto o la espuela de caballero, aunque Poussin la convierte, en este caso, en un clavel.⁷⁰

De todas estas leyendas, la más conocida es, sin duda, la de Narciso, cuyo nombre ha perdurado como calificativo de los vanidosos y autocomplacientes. La versión más conocida es la que se recoge en las *Metamorfosis* de Ovidio que ilustraron o recrearon, entre otros muchos pintores, Jan Cossiers (*Narciso*, Madrid, Museo del Prado), Poussin (*Eco y Narciso*, 1625-1627, París, Louvre), Waterhouse (*Eco y Narciso*, 1903, Liverpool, Walker Art Gallery) y Dalí (*Metamorfosis de Narciso*, 1937, Londres, Tate Gallery). En ella, Narciso es hijo del dios-río Cefiso y de la ninfa Liríope. Cuando consultaron al adivino Tiresias por el destino del niño, éste les respondió que “viviría hasta viejo si no llegaba a conocerse a sí mismo”. Con el tiempo, Narciso se convirtió en un joven de extraordinaria belleza, pero despreciaba el amor. Su enamorada más desgraciada fue la ninfa Eco que se dejó consumir de manera que sólo quedó de ella su voz lastimera. Las numerosas doncellas y ninfas rechazadas por Narciso pidieron venganza a los dioses.



8. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumno*, ca. 1590, Blasta (Estocolmo), Skoklosters Slott.

Como castigo, el joven se enamoró tan perdidamente de su propia imagen reflejada en el agua, que olvidándose del resto del mundo, murió. Su cuerpo fue transformado en la flor que lleva su nombre, “una flor amarilla con pétalos blancos alrededor del centro”, como señala Ovidio.⁷¹

Vertumno y Pomona

Las últimas divinidades vegetales que gozaron de fortuna artística son Vertumno y Pomona. El primero, de origen probablemente etrusco, es el dios que rige el cambio de las estaciones y protege la vegetación, especialmente los huertos y jardines.⁷² Entre sus representaciones pictóricas más conocidas se encuentra la especialísima interpretación

⁶⁹ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 283, sólo menciona en una ocasión a estos jóvenes: “... y a Croco, convertido, lo mismo que Esmilace, en pequeñas flores”. Para las fuentes de esta historia mitológica, ver Grimal, 1991, p. 120, que identifica a Esmilax con la *Smilax aspera* L.

⁷⁰ Ver la nota 39. Como señala González de Zárate, 1997, pp. 410-411, durante la época moderna la historia de Ajax recibió muchas interpretaciones simbólicas. Entre ellas se encuentra la propuesta por Juan Pérez de Moya en su *Filosofía Secreta*, Madrid, 1585, II, VI, 7, que, inspirándose en la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio, utilizó su muerte y transformación en flor para aludir a los que no saben dominarse a sí mismos: “... porque Ajax no supo vencer sus apetitos, aunque venció a muchos con su espada, fingieron los antiguos que fue convertido en flor, frágil y caduca, que por la mañana nace y a la tarde se marchita. Amonéstanos con esto que aprovecha poco uno vencer a otros, si no sabe vencerse a sí mismo”.

⁷¹ Ovidio, *Metamorfosis* III, 339-510. Para las distintas versiones de la leyenda de Narciso y sus fuentes, ver Graves, 1989, vol. I, pp. 356-359 y Grimal, 1991, pp. 369-370.

⁷² Grimal, 1991, pp. 536-537.

política de Giuseppe Arcimboldo (*Vertumno*, ca. 1590, Blasta (Estocolmo), Skoklosters Slott). Como en otras de sus originales "cabezas compuestas", el pintor milanés reunió en esta obra un amplísimo número de especies vegetales que crecen en distintas épocas del año, pues su intención era convertir esta alegoría en un homenaje a la armónica soberanía de los Habsburgo.⁷³ Pomona, motivo de diversas composiciones decorativas, como el tapiz de Edward Burne-Jones y John Henry Dearle (*Pomona*, ca. 1885, Londres, Victoria and Albert Museum), es la ninfa romana que protege los frutos. La versión más conocida de su leyenda es la que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis*, que la presenta como esposa de Vertumno. Según la traducción de Sánchez de Viana: "la ninfa Pomona gozaba gran fama entre las otras de hermosura, porque entre las demás se aventajaba, y en huertos y trazas de agricultura y recoger la fruta fue famosa, de donde tiene nombre, que hoy la dura. No busca el fresco río o selva umbrosa; en el labrado campo se entretiene. De los frutales solos cuidadosa ni con pintada aljaba o arco viene; mas en su diestra (el gusto pretendiendo) la podadera aguda siempre tiene".⁷⁴ Para conquistar a la ninfa, que vivía prácticamente recluida en un huerto, el dios recurrió a su infinita capacidad de transformación, tomando sucesivamente la apariencia de un labrador, un viñador, un segador y finalmente, de una anciana. Las representaciones pictóricas del tema muestran generalmente la última metamorfosis de Vertumno, como sucede en las obras de David Teniers el Viejo (*Vertumno y Pomona*, 1638, Viena, Kunsthistorisches Museum) o Caesar van Everdingen (*Vertumno y Pomona*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Transformado en anciana, consiguió acercarse a la ninfa, ganarse su confianza y hablarle de sus propias cualidades, intentando convencerla de que aceptara su mano. Finalmente, el dios se mostró como era en realidad, enamorando sin engaños a Pomona, proceso que parece ilustrar Antón van Dyck (*Vertumno y Pomona*, ca. 1625, Génova, Galleria di Palazzo Bianco). Esta unión es una clara alegoría de la continua sucesión de las estaciones y de la regeneración perpetua del mundo vegetal a la que con tanta frecuencia aluden los mitos clásicos.

⁷³ Como explica Schneider, Norbert. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Benedikt Taschen, Colonia, 1995, p. 123, lo que desde el punto de vista actual parece una parodia del género del retrato es, en realidad, un homenaje al emperador Rodolfo II de Habsburgo.

⁷⁴ Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 624-695. Sánchez de Viana, Pedro. *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 filosofía natural y moral y astrología e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589. Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Planeta, Barcelona, 1990, XIV, 1138-1149. Como informa Grimal, 1991, pp. 445-446, los poetas atribuyeron a Pomona otras relaciones amorosas, como la mantenida con Pico, el legendario rey del Lacio. Para sus representaciones pictóricas, ver Aghion et al., 1997, p. 292.

BIBLIOGRAFÍA

- Aghion, Irene; Barbillon, Claire; Lissarrague, François. *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Alianza, Madrid, 1997.
- Alciato, Andrea. *Emblemata liber...* Augsburgo, 1531. Edición y comentario de Santiago Sebastián López. Akal, Madrid, 1985.
- Battistini, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Electa, Barcelona, 2003.
- Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Clásicos Castalia, Madrid, 1984.
- Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Oberon, Madrid, 2004.
- Camerarius, Joachim. *Symbolorum & Emblematum centuria...*, Johannis Hofmanni & Huberti Camoxii, Norimbergae, 1590-1604. Edición consultada: *Joachimi Camerarii Symbolorum et emblematum centuriae quatuor: quarum prima stirpium, secunda animalium quadrupedium, tertia volatilium et insectium, quarta aquatilium et reptilium, rariores proprietates. Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exposit.* Christophorus Kuchlerus, Maguntiae, 1668.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. Edición facsímil de Martín de Riquer de la Real Academia Española. Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Díaz de Bustamante, José Manuel. "Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmantica* 1980, número 94, pp. 27-88.
- Galera Andreu, Pedro A. "La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya* 1985, números 187-188, pp. 63-67.
- García Mahiques, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis de la Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1991.
- González de Zárate, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Instituto Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1997.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. 2 vols., Alianza, Madrid, 1989.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 5ª ed., Paidós, Barcelona, 1991.
- Gubernatis, Angelo de. *La Mithologie des plantes ou les légendes du règne vegetal*. 2 vols., Reinwald, París, 1878-1882. Edición facsímil, Archè, Milán, 1976.
- Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electa, Milán, 2003.
- Kuscar, Lidia. *Una flor para ti. Tradiciones y secretos, lenguaje y normas de la ofrenda floral*. Mondibérica, Madrid, 1986.
- Laguna, Andrés. *Pedacio Dioscórides Anarzabeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*. Anvers, en casa de Juan Latio, 1555. Edición crítica de C. E. Dubler, Tip. Emporium, Barcelona, 1955.

- Levi D'Ancona, Mirella. *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1977.
- Levi D'Ancona, Mirella. *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1983.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1985.
- Mendoza, Carlos. *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*. Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molinas, Barcelona, s. f. Edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Ovidio (Publio Ovidio Nasón, 43 a. C.-18 d. C.), *Metamorfosis*. Edición bilingüe con el texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. 3 vols. Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1964.
- Ovidio (Publio Ovidio Nasón, 43 a. C.-18 d. C.), *Fastos*. Edición preparada por Manuel Antonio Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza, Madrid, 1979.
- Picinelli, Filippo. *Mondo Simbolico o sia Università d'impresce 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, 1653. Edición consultada: *Mundus symbolicus...*, Coloniae, 1681.
- Plinio (23-79), *Historia natural*. Edición consultada: Caius Plinius Secundus, *Naturalis historiae. Histoire naturelle...*, 36 vols., Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris, anotado por J. André, 1950-1981.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990.
- Ripa, Cesare. *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa. Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affeti, et Passioni humane*, Roma, 1593. La edición consultada corresponde a la traducción de la edición sienesa de 1613, con introducción de Adita Allo Manero. 2 vols., Akal, Madrid, 1987.
- Salazar Rincón, Javier. "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro". *Revista de literatura* 2001, número 126, pp. 333-368.
- Sánchez de Viana, Pedro. *Las Transformaciones de Ovidio traduzidas 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, 1589. Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Planeta, Barcelona, 1990.
- Schneider, Norbert. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Benedikt Taschen, Colonia, 1995.
- Solórzano Pereira, Juan de. *Emblemata centum regio politica...* Madrid, García Morras, 1653. Edición de Jesús María González de Zárate. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987.
- Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas, por Hernando de Soto*, Madrid, por los herederos de Juan Lñiguez de Lequerica, 1599. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.
- Talegón, Juan Gualberto. *Flora bíblico-poética o historia de las principales plantas elogiadas en la Sagrada Escritura*. Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, Madrid, 1871.
- Teofrasto (ca. 372-287 a. C.). *Historia de las plantas*. Edición con introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López. Gredos, Madrid, 1988.
- Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentarii Joannis Valeriani Bolzani Bellunensis*. Basileae, Michael Isingrinus, 1556. Edición consultada: Lugdini, Sumptibus Pauli Frelon, 1610.
- Vitoria, Baltasar de. *Theatro de los dioses de la gentilidad...* En casa de Antonia Ramirez, Salamanca, 1620.

EL MUNDO VEGETAL EN LA MITOLOGÍA CLÁSICA Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

MARÍA JOSÉ LÓPEZ TERRADA

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: The artistic representation of the content of classical mythology offer innumerable subjects for study, among which is the prominence of plants. Taking as its starting point literary references from Antiquity, references that were enriched and interpreted with particular attention in the sixteenth century and afterwards, this article explains how a substantial number of trees, plants and flowers become associated with the attributes of gods and heroes, either as symbols of their virtues or of their exploits.

Key words: Classical mythology / Painting / Literature / Symbolism / Emblematica.

Resumen: La representación artística de los contenidos de la mitología clásica ofrece innumerables temas de estudio entre los que se encuentra la presencia del mundo vegetal. A partir de las referencias literarias de la Antigüedad, enriquecidas e interpretadas especialmente desde el siglo XVI, el presente artículo explica cómo un buen número de árboles, plantas y flores se convirtieron en atributos de dioses y héroes, bien como símbolo de sus virtudes o de sus actividades.

Palabras clave: Mitología clásica / Pintura / Literatura / Simbolismo / Emblemática.

La mitología clásica constituye uno de los grandes temas de la pintura europea. Entre las múltiples y atractivas cuestiones de estudio que ofrecen estas representaciones se encuentra la presencia del mundo vegetal.¹ Un buen número de árboles, plantas y flores se convirtieron en atributos de dioses, héroes, ninfas e incluso mortales, bien como símbolo de sus virtudes o de sus actividades. Los Olímpicos que, por distintas razones, están especialmente vinculados a este mundo son Démeter, Dioniso, Atenea, Apolo y Afrodita, a los que se sumaron divinidades estrictamente vegetales como Flora, Vertumno y Pomona.

Démeter

Démeter, la Ceres romana, era la diosa de la agricultura, de la fecundidad de la tierra cultivada y, en particular, del trigo. De hecho, sus leyendas fueron desarrolladas en todas las regiones del mundo helénico donde prosperaba el cereal.² Esta asociación explica que las espigas de trigo sean su atributo más característico, y prácticamente invariable, desde la Antigüedad.³ La generosa función de Démeter está ligada a la leyenda del héroe ateniense Triptólemo, a quien la diosa regaló el primer grano de trigo, confiándole la misión de

¹ El presente artículo es una elaboración de la conferencia que formó parte del ciclo dedicado a las *Leyendas y símbolos en la Historia del arte* (Valencia, 21-25 de febrero de 2005) organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. Me gustaría dedicar este texto a la Profesora Asunción Alejos Morán de la que tantas cosas hemos aprendido y seguimos aprendiendo.

² Como señala Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1991, p. 131, sus lugares preferidos fueron los llanos de Eleusis y Sicilia, pero se encuentra también en Creta, en Tracia y en el Peloponeso. Entre las numerosas fuentes que aluden a la función de esta diosa, pueden citarse los versos de Ovidio en la *Metamorfosis* V, 341-343: "Fue Ceres la primera que hendió los terrones en el ganchudo arado, la primera que dio al mundo cosechas y alimentos maduros". La traducción que se cita pertenece a la edición bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira, 3 vols., Barcelona, ediciones Alma Mater, 1964.

³ Aghion, Irene; Barbillon, Claire; Lissarrague, François. *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Alianza, Madrid, 1997, p. 96, indican que las espigas de trigo ya figuraban en las numerosas representaciones de Démeter que se depositaban como ofrendas en los santuarios griegos. Este atributo tiene, asimismo, numerosas referencias literarias. A él hacen mención, entre otros, Ovidio, *Fastos*, IV, 616: "adorna sus cabellos con una corona de espigas" y Tibulo (*Elegías*, I, 15-16: "rubia Ceres, te ofrecemos una corona hecha de espigas de nuestros campos". Sobre estas fuentes, ver Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002, pp. 195-196.

recorrer el mundo para enseñar a los hombres su cultivo.⁴ La obra clásica más célebre que ilustra esta leyenda es el relieve procedente del Santuario de Démeter en Eleusis (segunda mitad del siglo V, Museo Nacional de Atenas) atribuido a un escultor del taller de Fidias. En ella, el joven Triptólemo aparece entre la diosa y su hija Perséfone en el momento de recibir el trigo.

Las representaciones de Ceres como diosa protectora de la agricultura y de la fertilidad de la tierra son muy numerosas. Así la vemos, por ejemplo, en el lienzo de Jean-Antoine Watteau (*Ceres*, 1715-1716, Washington, National Gallery), que podría pasar perfectamente por una alegoría de la agricultura, o en el de Jean-François Millet (*Ceres o el Verano*, Museo de Bellas Artes de Bordeaux). En ambos casos, su papel como protectora de las cosechas explica su relación o identificación con el verano. En otras ocasiones, su presencia se asocia a las nociones más generales de fertilidad y abundancia. Este aspecto se desarrolló especialmente en la pintura del siglo XVII, de la mano de artistas como Rubens, Frans Snyders, Jan Brueghel y Hendrick van Balen. Los dos primeros, en una de las versiones sobre el tema que se conservan en el Museo del Prado (*Ceres y dos ninfas*, 1617), presentaron a la diosa acompañada por dos ninfas que le ayudan a mostrar la riqueza y variedad de los frutos de la tierra que rebosan del cesto y la cornucopia que sostienen. Brueghel y Van Balen intensificaron todavía más esta asociación con la fecundidad, al rodearla de los múltiples elementos que componen las alegorías de los cuatro elementos (*Ceres con las alegorías de los cuatro elementos*, 1605, Milán, Pinacoteca Ambrosiana).

Las representaciones artísticas de la diosa de la agricultura incluyeron otros atributos vegetales como el aciano y, sobre todo, la amapola y la adormidera. Precisamente, la pequeña flor azul del aciano y la amapola, junto a las tradicionales espigas de trigo, coronan la cabeza de Ceres en la alegoría de Brueghel y Van Balen, aunque apare-

cen más claramente destacados en otras composiciones de esta misma época, como el tapiz de Giulio Pippi (*Ceres*, finales del siglo XVII, Château de Pau). En este caso, el aciano se dispone en ramos junto al trigo y las adormideras a ambos lados de la diosa y como motivo principal de su vestido. La relación del aciano con Démeter o Ceres se justifica por su presencia en los trigales en el tiempo de la siega y, en este contexto, se convierte en una señal de cosecha próspera y abundante.⁵ Algo similar ocurre con la amapola y la adormidera, las más populares y extendidas representantes del género *papaver* que participan, muchas veces, de las mismas connotaciones simbólicas. La amapola, originaria del Mediterráneo oriental, parece que se extendió y naturalizó por el resto de países mediterráneos a partir de las exportaciones de cereales que comenzaron hace unos ocho mil años con la expansión de la naciente cultura neolítica. Es una de las plantas medicinales y comestibles más antiguas, cuyos usos se han mantenido vivos a lo largo de los años. La adormidera, por su parte, fue apreciada desde la Antigüedad por el opio que se extrae de sus cabezuelas, además de su valor ornamental, especialmente el de las formas de flores dobles, así como por los diversos usos industriales y culinarios del aceite que se extrae de sus semillas. Los antiguos griegos consagraron ambas plantas a Démeter. En los ritos sagrados 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.⁶ En su relación con la diosa, la amapola y la adormidera se convirtieron en símbolos de la fecundidad, del renacimiento y la renovación, fundamentalmente por su presencia en los campos de trigo y por la cantidad de semillas que encierra su cápsula. Así aparece, por ejemplo, en la descripción del Carro de Ceres que realizó Ripa en su célebre *Iconología*: "La corona de espigas de trigo significa que Ceres favorece la plenitud de la tierra mediante las cosechas, representándose su fertilidad me-

⁴ Según la tradición que ofrece Ovidio en los *Fastos*, IV, 559-560, Triptólemo recibió este regalo de la diosa en recompensa por la hospitalidad con que la acogió en Eleusis su padre Céleo, durante la búsqueda de su hija Perséfone, siendo "el primero en arar, sembrar y recoger el fruto de la tierra cultivada". Edición de Manuel Antonio Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990.

⁵ Kuscar, Lidia. *Una flor para ti. Tradiciones y secretos, lenguaje y normas de la ofrenda floral*. Mondibérica, Madrid, 1986, pp. 67-68.

⁶ Según Levi D'Ancona, Mirella. *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1977, p. 321, se suponía que Démeter había sido la primera en descubrir la adormidera en la isla de Mecona, por lo que los griegos llamaron *Mekon*, mekon 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 el comentario de Servio a Virgilio, *Geórgicas*, I, 212.

dante el ramo de amapolas”.⁷ La adormidera, por su parte, llegó incluso a convertirse en atributo de la Tierra. Según la explicación que ofrece Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica*: “La adormidera en lenguaje jeroglífico significa la tierra, consagrada a Ceres y habitada por los hombres. Hay en esto varias razones: la adormidera tiene forma esférica como la tierra; presenta protuberancias seguidas de concavidades, al igual que las montañas y los valles; su interior se encuentra dividido por membranas, como las naciones lo están por medio de los ríos, las montañas y las ciudades; contiene innumerables semillas, lo que es igualmente propio de la tierra, un alimento que sólo libera, sin embargo, si se golpea y deshoja, como ocurre con la tierra, que sólo entrega sus frutos tras haber sido arada, escardada, volteada, aplastada y de mil maneras sacudida y agitada”.⁸

La adormidera tuvo, sin embargo, otra razón para convertirse en atributo de Ceres que está relacionada con sus propiedades somníferas y con el rapto de su hija Perséfone, episodio que constituye el aspecto central y completa el sentido de la historia y el culto de la diosa. Según la leyenda, la joven, identificada en Roma con Proserpina, estaba recogiendo flores en compañía de unas ninfas cuando, de pronto, la tierra se abrió y Hades, el dios del mundo subterráneo que se había enamorado de ella, la raptó para desposarla. Este tema ha merecido numerosas representaciones, entre las que se encuentra la realizada por Hans von Aachen (*El rapto de Proserpina*, 1589, Sibiu, The National Brukenthal Museum). En ella se siguen las indicaciones de algunos mitógrafos que narran la salida de la tierra de Hades en un carro arrastrado por cuatro caballos negros.⁹ Démeter, que ignoraba el destino de su hija, se puso a recorrer el mundo entero en su búsqueda, abandonando el Olimpo y la protección de la tierra. Ante esta situación que alteraba el orden del mundo, Júpiter intervino y dispuso que Perséfone pasara una parte del año con Hades y otra con su madre. Por esta razón, la tierra permanece estéril durante la ausencia de Perséfone y despierta a su regreso,



1. Jan Brueghel y Hendrick van Balen, *Ceres con las alegorías de los cuatro elementos*, 1605, Milán, Pinacoteca Ambrosiana.

con la llegada de la primavera. Esta alternancia de estancias se corresponde con el ritmo de las estaciones y el renacer de la vegetación. Según las versiones posteriores del relato, Démeter tuvo como atributo la adormidera porque probó su jugo narcótico para poder dormir y olvidar así el dolor que le provocó el rapto de su hija. De hecho, entre los principales significados simbólicos que se le dieron a la adormidera desde la Antigüedad figura el abandono del sueño. Con este sentido se asoció a los hermanos gemelos Hipno, dios del sueño, y Tánato, dios de la muerte o el sueño eterno. Por la misma razón, aparece como atributo en las representaciones de Morfeo. Así lo vemos, por ejemplo, en el lienzo de Pierre Narcisse Guérin (*Morfeo e Iris*, 1881, San Petersburgo, Museo del Ermitage), en el que el hijo del Sueño y de la Noche va coronado de hermosas flores dobles de adormidera.

Pero volvamos a la historia de Démeter y su hija. La relación de la adormidera con las diosas también se ha justificado porque éstas eran las flores que, según algunas versiones, recogía Perséfone

⁷ Ripa, Cesare. *Iconologia, ovvero descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, da Cesare Ripa. Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affetti, et Passioni humane, Roma, 1593. La edición consultada corresponde a la traducción de la edición sienes de 1613, con introducción de Adita Allo Manero. 2 vols., Akal, Madrid, 1987, vol. I, p. 179. Como es sabido, esta obra fue el catálogo de imágenes y personificaciones de conceptos abstractos más divulgado entre los artistas desde el siglo XVII.

⁸ Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, comentarii Joannis Valeriani Bolzani Bellunensis*. Basileae, Michael Isingrinus, 1556. Edición consultada: Lugdini, Sumptibus Pauli Frellon, 1610. Capítulo LVIII, *De papavere. Ceres*.

⁹ Sobre este tema y sus representaciones, pueden verse los trabajos de González de Zárate, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Instituto Ephyalte, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 155 y el ya citado de Aghion et al., 1997, p. 298.



2. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpina*, 1874, colección privada.

en el momento de su rapto.¹⁰ No obstante, Perséfone tiene, con independencia de su madre, su propio atributo vegetal, que la liga irremediablemente al mundo subterráneo. Se trata de la granada que la joven comió mientras se encontraba en los Infiernos, quebrantando así el ayuno exigido para los visitantes del reino de los muertos que quisieran volver al mundo de los vivos.¹¹ Entre las obras que más claramente muestran este atributo se encuentra la realizada por Dante Gabriel Ros-

setti (*Proserpina*, 1874, colección privada). En el contexto de este ciclo mitológico, la granada tiene un simbolismo ambivalente. Por una parte, era considerada un fruto del infierno y de la muerte, pues su interior y su zumo son rojos como la sangre. Pero, al mismo tiempo, por la multitud de granos que esconde bajo su modesto envoltorio, la granada, especialmente como ofrenda funeraria a las diosas, se convirtió en una imagen de la renovación y la resurrección.¹²

Dioniso

Por su relación con la agricultura, Ceres se asoció y se representó a menudo junto a otras divinidades de los cultivos, especialmente junto a Dioniso, el Baco romano. En la composición de Abraham Janssens (*Ceres, Baco y Venus*, ca. 1601, Sibiu, The National Brukenthal Museum), Ceres aparece como diosa de la prosperidad de la tierra cultivada y Baco como protector de la vendimia y la elaboración del vino, mientras que Venus y Cupido aluden a la concordia de los elementos naturales, formando entre los tres una alegoría de la fertilidad y la prosperidad.¹³

El elemento que vertebró el complejo mito de Dioniso fue, precisamente, la difusión del cultivo de la viña por Europa, Asia y el norte de África.¹⁴ Entre los numerosos testimonios de la Antigüedad que aluden al dios como inventor del vino, pueden citarse las palabras de Eurípides en las *Bacantes*: “El vástago de Sémele descubrió la líquida bebida del racimo y se la proporcionó a los humanos; éste hace cesar la pena de los infelices mortales cuando se sacian del flujo del racimo y les ofrece el sueño y el olvido de los males de cada día, y no hay otra medicina para las desgracias”.¹⁵ Así lo

¹⁰ Como explica Graves, Robert. *Los mitos griegos*. 2 vols., Alianza, Madrid, 1989, vol. I, p. 115: “Las semillas de adormidera eran utilizadas como un condimento del pan y las adormideras están asociadas naturalmente a Démeter, pues crecen en los sembrados, pero Core [Perséfone] recoge o acepta adormideras a causa de sus cualidades soporíficas y de su color escarlata, que promete la resurrección después de la muerte. Está a punto de retirarse para el sueño anual”. Otras fuentes, como el *Himno homérico a Ceres* (1, 19) señalan, sin embargo, que la flor que despertó la atención de Perséfone fue un narciso o un lirio creado por Júpiter, tan llamativo que atraía a cuantos lo veían.

¹¹ Ovidio, *Metamorfosis* V, 533-538: “No obstante, Ceres tiene decidido recuperar a su hija. No lo permiten así los hados, porque la doncella había roto el ayuno, y mientras en su ingenuidad andaba errante por un huerto de frutales, había cogido de un árbol que se inclinaba por el peso una granada, y arrancando de la amarilleante corteza siete granos, los había exprimido en su boca”.

¹² Según la información recogida por Graves, 1989, vol. I, p. 114, una antigua prohibición griega recaía sobre los alimentos de color rojo, que sólo podían ofrecerse a los muertos. Para el simbolismo posterior de la granada, ampliamente desarrollado por la literatura emblemática, pueden verse los trabajos de Levi D’Ancona, 1977, pp. 312-318 y García Mahiques, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis de la Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1991, pp. 275-290.

¹³ Battistini, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Electa, Barcelona, 2003, p. 200; Aghion et al., 1997, p. 68. Sobre la representación conjunta de Ceres y Baco, ver González de Zárate, 1997, p. 160, que informa de los largos viajes realizados por estas divinidades para difundir la agricultura.

¹⁴ Graves, 1989, vol. I, p. 129. Grimal, 1991, pp. 139-141.

¹⁵ Eurípides, *Bacantes*, 278-283. Versión de Rosa García Rodero, Clásicas, Madrid, 1995.

presentaba también Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua* a comienzos del XVII: “Baco, por otro nombre dicho Dioniso, hijo de Júpiter, discurriendo por muchas partes del mundo, fue plantando viñas y enseñando el uso del vino, por cual fue tenido por dios entre la gente bárbara”.¹⁶ Por esta razón, en sus representaciones artísticas nunca faltan las hojas de parra y los racimos de uva que a menudo ciñen su cabeza. En su difundida traducción de la “Materia médica” de Dioscórides, el humanista Andrés Laguna recogió múltiples propiedades atribuidas a esta planta entre las que se encontraba la creencia en la virtud de sus hojas que “comidas y aplicadas sobre la frente y las sienes sana la borrachera. Por ello –concluía–, coronaban los antiguos al dios Baco con vides, para dar claramente a entender que los hombres embriagados volvían en sí con ellas”.¹⁷ Como inventor del vino es también muy habitual presentarlo con una copa en la mano, como sucede, por ejemplo, en el célebre *Baco* de Caravaggio (1595-1596, Florencia, Uffizi).

Otro de los atributos vegetales tradicionales de Dioniso fue la hiedra. Suele aparecer coronando al propio dios, como ya figura en el ánfora ática atribuida al pintor de Cleofrades (hacia 500 a. C., Munich, Antikensammlung) y, por extensión, como distintivo de los personajes que conforman su séquito. Así sucede en *El triunfo de Baco o Los borrachos* de Velázquez (1626-1629, Madrid, Museo del Prado) donde el dios, que adorna su cabeza con grandes hojas de parra, se dispone a coronar de hiedra a uno de sus terrenales acompañantes. Una de las leyendas que justifican esta relación es

el mito tardío de Cissos, un danzante de su séquito o su propio hijo, según las versiones. El joven estaba actuando cuando accidentalmente resbaló y murió. Para aplacar el dolor de Baco, Cissos fue transformado en hiedra que se abrazó a una vid cercana, por lo que desde ese momento se consagró al dios. Entre los autores encargados de recoger esta historia se encuentra Baltasar de Vitoria. En su *Theatro de los dioses de la gentilidad*, uno de los tratados mitológicos más consultados de la España barroca, puntualizaba: “Lo más común entre los poetas acerca de la yedra, fue decir, que le era dedicada a Baco por el suceso de Cisso”.¹⁸ Existen, sin embargo, otro tipo de justificaciones basadas en las propiedades de la planta que explican no sólo la vinculación con Dioniso o Baco, sino también sus connotaciones simbólicas. Por su conocida fortaleza y longevidad y por estar siempre verde y fresca, incluso durante el invierno, la hiedra se convirtió en una imagen de la inmortalidad y la fama eterna, quedando especialmente vinculada a Dioniso en su misión de dios propiciador de la inspiración poética.¹⁹ Las propiedades de esta planta, rica en sustancias que inciden sobre la actividad cardíaca y los vasos sanguíneos, se vincularon además muy estrechamente al vino. Por una parte, en dosis moderadas, contribuye a dilatar las venas y arterias, por lo que se consideró que podía aliviar los efectos de la embriaguez.²⁰ Pero, empleada en mayores dosis, debido a su fuerte toxicidad, produce los efectos contrarios, parcialmente similares a los del vino, por lo que guardaba una estrecha relación con el dios del delirio místico.²¹ Fue precisamente el trance que la hie-

¹⁶ Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Luis Sánchez, Madrid, 1611. Edición facsímil de Martín de Riquer de la Real Academia Española. Alta Fulla, Barcelona, 1993, p. 1010.

¹⁷ Laguna, Andrés. *Pedacio Dioscórides Anarabeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*. Anvers, en casa de Juan Latio, 1555. Edición crítica de C. E. Dubler, Tip. Emporium, Barcelona, 1955, V, 1.

¹⁸ Vitoria, Baltasar de. *Theatro de los dioses de la gentilidad...* En casa de Antonia Ramírez, Salamanca, 1620, II, XXIX. Por otra parte, Laguna, 1555, III, p. 170, ya había precisado que: “Llámase la yedra Cissos, Cittos y Dionysia en griego, los cuales tres nombres antiguamente significaban Baco”. Sobre las fuentes clásicas de esta leyenda, ver González de Zárate, 1997, p. 308 y Levi D’Ancona, 1977, pp. 189-190. Esta autora recoge también otra leyenda que justifica la vinculación de la hiedra con Baco. Según la narración de Ovidio, *Fastos* III, 767-770, las ninfas de Nisa ocultaron la cuna del dios con hojas de hiedra para que el niño, fruto de la unión ilícita de Júpiter y Semele, no fuera descubierto por la celosa Juno.

¹⁹ Ripa, 1593, vol. I, pp. 454-455, coloca una guirnalda de hiedra en la cintura del Furor poético, que aparece también con la tradicional corona de laurel, explicando que la fama “por mantenerse verde y bella a lo largo de los siglos se asemeja a las frondas del laurel y la hiedra, que se mantienen perpetuamente verdes”. Dioniso comparte con Apolo esta función “inspiradora”, pero la apolínea se distingue de la dionisiaca por su carácter más mesurado.

²⁰ Así se explica, por ejemplo, en las *Etimologías* de San Isidoro, XVII, 9, 22-23. Sobre esta cuestión, añade Gubernatis, Angelo de. *La Mithologie des plantes ou les légendes du règne vegetal*. 2 vols., Reinwald, París, 1878-1882. Edición facsímil, Archè, Milán, 1976, pp. 195-196: “La semejanza de las hojas de hiedra con las de la vid, su cualidad común de plantas trepadoras, han podido hacer aproximar la hiedra y la vid en el mito; sólo que se ha pretendido que la hiedra neutraliza la vid y preserva de la embriaguez. Por eso, se dice coronaba de hiedra la cabeza y el tirso de Baco”.

²¹ Para Laguna, 1555, III, 170, la hiedra se asoció a Baco “porque bebido su zumo y olido, perturbaba la razón ni más ni menos que el vino, por el cual respecto, a mi parecer, se coronaban con ella los sacerdotes de Baco: de do también ha venido a colgarse en las tabernas”. Como explica Graves, 1989, vol. I, p. 134, las Ménades se embriagan masticando hojas de hiedra, por lo que también se convirtió en uno de sus atributos.



3. François Perrier, *Hércules entre los dioses del Olimpo*, San Petersburgo, Museo del Ermitage.

dra, la música y la danza provocaban entre las ménades o bacantes y la borrachera que el vino producía en los sátiros durante las Bacanales, el aspecto que alcanzó una mayor fortuna y desarrollo como tema pictórico, sobre todo a partir de composiciones como *El triunfo de Baco* de Tiziano (1522-1523, Londres, National Gallery).

No obstante, a pesar de que, durante la época moderna, predominó la consideración de Dioniso o Baco como el dios de la ebriedad, la pasión y el desenfreno, hecho que explica su conocida oposición con el orden racional que representa Apolo, los humanistas también ofrecieron una imagen positiva de él. Basándose en los múltiples beneficios de la bebida que había inventado, llegó a considerarse como el dios del ingenio y el conocimiento, asociados con la libertad y la veracidad.²² Esta es la visión que se ofrece en uno de los em-

blemas de Alciato, que lleva como mote o lema: "Aumentar la prudencia con el vino" y cuyo epigrama dice: "Tienen en común este templo el padre Baco y Palas, verdadera prole de Júpiter. A ella se debe el uso del olivo, él inventó el vino puro. Están unidos mercedamente, porque si un abstemio odia el vino, no tendrá ningún auxilio de la Diosa". Son, pues, dos principios complementarios para alcanzar el conocimiento.²³

Atenea

Atenea o Palas, la Minerva romana, encarna efectivamente la prudencia y la sabiduría, por lo que gozó de numerosas y variadas asociaciones. Entre ellas, figuran sus títulos de diosa de la guerra, de la paz o protectora de las ciencias y las artes, en el sentido más amplio del término. Este último aspecto explica que, desde época alejandrina, se la relacionara con las Musas, como ilustra, por ejemplo, el lienzo de Jacques Stello (*Minerva en casa de las Musas*, hacia 1649, París, Louvre). En él, vemos a la diosa en compañía de las deidades de la inspiración en el monte Helicón bajo la sombra de frondosos olivos.²⁴ No obstante, la razón por la que el olivo fue consagrado a Atenea guarda relación con su papel como diosa de la Paz, alusión simbólica que, desde la Antigüedad, asumió la planta.²⁵ Su origen se remonta al enfrentamiento que mantuvo con Poseidón por convertirse en la deidad soberana del Ática. Cada uno trató de ofrecer al país el regalo más valioso. El dios del mar golpeó la tierra con su tridente, de manera que, según la versión más difundida, brotó un lago salado o una fuente de agua marina. El obsequio de la diosa, que le valió la victoria, fue un olivo cultivado que hizo florecer en lo alto de la Acrópolis.²⁶ Desde entonces se le atribuyó la introducción de su cultivo y la invención de la elabora-

²² González de Zárate, 1997, pp. 305-306.

²³ Alciato, Andrea. *Emblemata liber...* Augsburgo, 1531. Edición y comentarios de Santiago Sebastián López. Akal, Madrid, 1985. Emblema XXIII, pp. 54-55.

²⁴ El motivo de la visita de Atenea al hogar de las Musas se inspiró en un pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio, V, 256-259, donde el poeta describe este encuentro. La razón fue la aparición de una nueva fuente en el lugar que había sido golpeado por la pezuña de Pegaso, el caballo alado. Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Oberon, Madrid, 2004, pp. 182-183.

²⁵ Según González de Zárate, 1997, p. 148, como diosa de la Paz se la conocía como *Ergane* (obrero) y bajo su protección se encontraban desde los arquitectos y escultores a los tejedores, protegía a los animales y tenía al olivo como fruto característico. Por su parte, Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electa, Milán, 2003, p. 43, opina que el olivo de Atenea se convirtió en un símbolo de la paz porque, como divinidad guerrera y figura opuesta a Marte, luchaba por mantener el orden y las leyes. La rama de olivo aparece ya como atributo de la paz y de la prosperidad en numerosas medallas antiguas que sirvieron como fuente de inspiración a los artistas del Renacimiento. Para las fuentes clásicas de este simbolismo, ver Levi D'Ancona, 1977, pp. 261-263.

²⁶ Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 280 señala que "el olivo sagrado de la diosa se conservó en la Acrópolis como su más preciado tesoro, probablemente en un costado del Erecteion, donde actualmente se ha plantado otro espécimen", añadiendo que "generalmente recuerda los valores más característicos de la propia Atenea: sabiduría, prudencia, civilización". Con las ramas del árbol sagrado de la Acrópolis se realizaban las coronas que recibían los vencedores de las Panateneas y de los Juegos Olímpicos que simbolizaban la victoria y la paz.

ción del aceite de oliva. Entre las representaciones pictóricas en las que la diosa muestra de forma más evidente este atributo se encuentra la composición del artista barroco François Perrier (*Hércules entre los dioses del Olimpo*, San Petersburgo, Museo del Ermitage), en la que aparece en compañía de otras deidades relacionadas con el cultivo como Baco y Ceres. Sin embargo, la presencia de Atenea con el olivo como atributo fue mucho más frecuente entre los simbolistas. Uno de los numerosos ejemplos que pueden citarse es el emblema XXVI de Juan de Solórzano en el que aparece como diosa de la guerra y de las letras, sirviendo de imagen de la sabiduría que debe tener el príncipe.²⁷ El propio Ripa ya había explicado: "Es común opinión que los Antiguos, mediante la imagen de Minerva puesta junto a un olivo, pretendían representar la Sabiduría según la conocían. [...] Con el olivo se muestra que la paz, tanto interior como exterior, nace y proviene de la Sabiduría".²⁸

Apolo

Apolo es otro de los dioses olímpicos más íntimamente vinculados al mundo vegetal, especialmente a raíz de las numerosas y desdichadas relaciones amorosas que mantuvo con ninfas y mortales que se transformaron en árboles y flores. De todas ellas, la planta apolínea por excelencia es el laurel, con el que se corona muy frecuentemente en sus representaciones artísticas, como en *La fragua de Vulcano*, de Velázquez (1630, Madrid, Museo del Prado). La justificación legendaria de este atributo se encuentra en su relación con la ninfa Dafne, cuyo nombre significa "laurel" en griego. La hija del dios-río Peneo fue el primero y más famoso de sus amores. Según cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*, el origen de esta relación fue el comportamiento malévolo de Cupido que hirió a Apolo con una flecha de oro, la que enciende el

amor, y a Dafne con la flecha de plomo que irremediablemente lo aleja. El dios persiguió a la joven incansablemente, pero ésta no quería acceder a sus deseos. Cuando ya no le quedaban fuerzas para seguir huyendo, suplicó a su padre que le ayudase y, entonces, fue convertida en laurel. En este momento, Apolo exclamó: "Está bien, puesto que ya no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrán mi cabellera, mi cítara y mi aljaba".²⁹ La metamorfosis de Dafne, convertida en símbolo del triunfo de la castidad sobre el amor sensual desde la Edad Media, ha gozado de gran popularidad entre los artistas de todas las épocas.³⁰ Lo más habitual es representarla durante su huida en el momento en que Apolo le da alcance, con los brazos levantados, comenzando ya su transformación. Entre las interpretaciones más conocidas del tema se encuentra la de Antonio Pollaiuolo (*Apolo y Dafne*, ca. 1460, Londres, National Gallery), que sustituye los brazos de la joven por dos frondosas ramas de laurel. En algunos casos, Dafne busca refugio en su padre, el dios-río Peneo, como vemos en la versión de René-Antoine Houasse (Châteaux de Versailles et du Trianon) y en la de Giovanni Battista Tiepolo (1743-1744, París, Museo del Louvre). Esta última incluye también a Cupido, el causante de esta desigual relación amorosa. Algunas obras del siglo XX, como la de John William Waterhouse (*Apolo y Dafne*, 1908, colección particular), siguen ilustrando fielmente los versos de Ovidio en los que se narra la transformación de Dafne: "Apenas acabó su plegaria cuando un pesado entorpecimiento se apodera de sus miembros; sus suaves formas van siendo envueltas por una delgada corteza, sus cabellos crecen transformándose en hojas, en ramas sus brazos; sus pies un momento antes tan veloces, quedan inmovilizados en raíces fijas; una arbórea copa posee el lugar de su cabeza; su esplendente belleza es lo único que de ella queda".³¹

²⁷ Solórzano Pereira, Juan de. *Emblemata centum regio política...* Madrid, García Morras, 1653. Edición de Jesús María González de Zárate. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987, pp. 79-80.

²⁸ Ripa, 1593, vol. II, pp. 281-282. Sobre las riquísimas connotaciones simbólicas del olivo desarrolladas por la emblemática, ver García Mahiques, 1991, pp. 556-599.

²⁹ Ovidio, *Metamorfosis* I, 557-559. El discurso de Apolo continúa (560-566): "tú acompañarás a los caudillos alegres cuando alegre voz entone el Triunfo y visiten el Capitolio los largos desfiles. También tú te erguirás ante la puerta de la mansión de Augusto, como guardián fidelísimo, protegiendo la corona de encina situada entre ambos quicios; y del mismo modo que mi cabeza permanece siempre juvenil con su cabellera intacta, lleva tú también perpetuamente el ornamento de las hojas". Entre los numerosos tipos de coronas que, durante la Antigüedad, se utilizaron en toda clase de actos religiosos, cívicos y sociales, las de laurel eran las que se otorgaban a los vencedores de los juegos píticos de Delfos en honor a Apolo. En Roma, coronó a los generales y a los soldados romanos durante los desfiles triunfales y a los emperadores.

³⁰ Tervarent, 2002, pp. 210-211. Salazar Rincón, Javier. "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro". *Revista de literatura* 2001, número 126, pp. 333-368.

³¹ Ovidio, *Metamorfosis* I, 546-550.



4. John William Waterhouse, *Apolo y Dafne*, 1908, colección particular.

La corona de laurel fue el atributo de Apolo como dios de los oráculos y sobre todo, como deidad protectora de la creación artística, la poesía y la música, aspecto que predomina en la tradición moderna. Cuando desempeña este papel, reside en el Monte Parnaso, en compañía de las Musas, responsables de la inspiración poética y de las artes creativas, en general. De este modo se presenta en *El Parnaso* de Rafael (1510-1511, Vaticano, Stanza della Segnatura), en compañía de otras divinidades y de poetas reunidos en torno a Homero, o en la versión neoclásica de Antón Rafael Mengs (*Parnaso*, 1760, San Petersburgo, Museo del Ermitage). La función de Apolo como dios de

la creación artística queda reflejada de forma más evidente en *La inspiración del poeta* de Nicolas Poussin (ca. 1630, París, Museo del Louvre). La interpretación más aceptada de este lienzo identifica al joven que aparece escribiendo bajo su dictado con Virgilio y a la figura femenina que los observa con Calíope, la musa de la poesía épica. En este contexto, la corona de laurel se convierte, fundamentalmente, en una referencia a la gloria literaria, a la recompensa del esfuerzo y de la virtud, generalizándose después, incluso hasta nuestros días, a todos aquellos, artistas o no, merecedores de la inmortalidad.³²

Aunque con menor fortuna artística que Dafne, Cipariso, Jacinto y Clitia también se encuentran entre los amores desdichados de Apolo que terminaron convertidos en plantas. La leyenda de Cipariso, ilustrada entre otros por el grabador Giovanni Mattei (*Cipárisos transformado en ciprés*, 1651), es una de las más tristes. Cipariso, que significa "ciprés" en griego, era un hermoso joven que tenía como compañero favorito a un ciervo sagrado domesticado. Pero un día, mientras el animal dormía, lo hirió de forma accidental y lo mató. Absolutamente desolado, decidió morir, y rogó a los dioses que su llanto fuera eterno, por lo que fue transformado en ciprés. Como cuenta Ovidio en las *Metamorfosis*: "cuando ya toda su sangre se le había derramado en sus interminables llantos, sus miembros empezaron a cambiarse en un color verde, y los cabellos que poco antes le colgaban de la nivea frente a convertirse en una erizada maraña, y después de adquirida una complexión rígida, a contemplar con una delgada copa el estrellado cielo. Profirió el dios un quejido y dijo apesadumbrado: Yo te guardaré luto a ti, y tú lo guardarás a otros y acompañarás a los que están en duelo".³³ Apolo decretaba así que, desde ese momento, el árbol en el que se había metamorfoseado su amante sería un signo de dolor.³⁴ La con-

³² La personificación alegórica de la Poesía de Ripa, 1593, vol. II, p. 219, se corona de laurel porque "esta planta se mantiene siempre verde, sin temor a la fuerza de los rayos celestes; del mismo modo, la Poesía hace a los hombres inmortales, protegiéndoles del azote del tiempo, el cual generalmente destruye toda cosa relegándola al olvido". Para las numerosísimas connotaciones simbólicas de la corona de laurel desarrolladas por la literatura emblemática, ver García Mahiques, 1991, pp. 362-399.

³³ Ovidio, *Metamorfosis* X, 106-143. Este relato fue el más citado por los autores modernos. Sin embargo, otras versiones de la leyenda explicaron este pasaje haciendo de Cipariso el amante del dios Céfito o de Silvano, el dios romano de los bosques. De este modo se interpretan los versos de Virgilio, *Geórgicas* I, 20: "Y tú, Silvano, llevas cipreses desarraigados".

³⁴ Como explica Grimal, 1991, p. 106 existen dos héroes mitológicos con el nombre de Cipáriso. Uno de ellos era hijo de Minia y hermano de Orcómeno, mientras que el joven amado por Apolo era hijo de Télefo y vivía en Ceos. Existen además otros relatos mitológicos cuyos protagonistas llevan el nombre de este árbol y que tienen una connotación funeraria. Uno de ellos contaba que Cipárisos, los cipreses, hijas del rey Eteocles y Orcómeno, se cayeron en una fuente mientras bailaban en honor a Démeter y Perséfone y se ahogaron. Gea, la diosa de la Tierra, se apiadó de ellas y las transformó en cipreses hermosos y esbeltos como habían sido las muchachas (*Geopónicas* XI, 4). La leyenda de Ciparisa, cuyo nombre es el de ciprés puesto en femenino, es bastante similar. La leyenda, que aparece en los Comentarios de Probo a Virgilio (*Geórgicas* II, 84), contaba que esta princesa había muerto muy joven y sobre su tumba se había levantado un ciprés, cuya esencia era entonces desconocida. Por esta razón, el árbol se consagró a los difuntos y tomó su nombre.

notación fúnebre del ciprés, repetida con insistencia por los poetas antiguos, explica que fuera 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 la muerte.³⁵

Apolo amó también a Jacinto, un hermoso príncipe de Esparta.³⁶ Según la versión de Ovidio que representa el lienzo de Giambattista Tiepólo (*La muerte de Jacinto*, 1752-1753, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), el dios se encontraba jugando con el joven al disco, cuando su trayectoria se desvió y golpeó a Jacinto en la cabeza, matándolo en el acto.³⁷ Apolo quedó profundamente afligido y decidió immortalizar el nombre de su amado transformando la sangre que había brotado de su herida en una nueva flor, el jacinto, que se convirtió en un símbolo de su lamento. En las *Metamorfosis*, Ovidio precisa: “la sangre que, derramada por tierra, había marcado la hierba, deja de ser sangre y, más resplandeciente que la púrpura de Tiro, surge una flor que adopta la forma de los lirios, si no fuera porque aquélla tiene color rojo y éstos blanco. No es esto bastante para Febo (pues él era quien había otorgado la gracia): en sus pétalos escribe él mismo sus quejidos, y la flor lleva la inscripción “Ay, ay” y en ella se han trazado las letras de duelo. Y no se avergüenza Esparta de haber procreado a Jacinto; su veneración se mantiene todavía, y todos los años retornan las Jacintias, para ser celebradas según la solemnidad de antaño y con esplendor preferente”.³⁸ En conmemoración de este suceso se celebraba efectivamente en Lacedemonia cada año la fiesta de las Jacintias. En ella se recordaba con tristeza la muerte del joven, pero también la alegría de saberlo inmortal. En este sentido, la leyenda de Ja-



5. Giambattista Tiepólo, *La muerte de Jacinto*, 1752-1753, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

cinto guarda, como veremos, paralelismos evidentes con el mito de Adonis. Por otra parte, la descripción que ofrece Ovidio de esta flor indica que la especie aludida en el relato mitológico no es el jacinto oriental de flores dobles (*Hyacinthus orientalis* L.) que se representó en las composiciones pictóricas desde la época moderna. Las letras “AI” que se creían leer en sus pétalos relacionaron también al jacinto con Ajax, hijo de Telamón y la flor que nació de su sangre.³⁹

³⁵ Según la descripción que hace Homero en la *Odisea*, XI, 572-575, a la izquierda del palacio de Hades y Perséfone, en el Tártalo, un ciprés blanco daba su sombra al estanque de Lete. El ciprés se plantaba efectivamente sobre las tumbas, se colocaba en las piras funerarias y se situaba ante la puerta de las casas en las que había un difunto. Entre los poetas que más claramente se refirieron al ciprés como árbol sombrío y fúnebre se encuentra Horacio. En una de sus *Odas* (II, 14, 22-24) referidas a la fugacidad de la vida, dice: “ningún árbol de cuantos cultivas te seguirá, señor efímero, salvo el odioso ciprés”.

³⁶ Jacinto se considera generalmente como el hijo de Amiclas y de Diomedes y, por lo tanto, nieto de Lacedemón y de Esparta. Conforme a esta genealogía, es tío de Ébalo o de Perieres, según los autores. No obstante, los poetas lo presentan en ocasiones como hijo de Ébalo. Otra tradición, referida por Atenodoro, hace de Jacinto el hijo de la musa Clío y de Píero. Sobre esta cuestión, ver Grimal, 1991, pp. 265-266.

³⁷ Otros autores señalan como verdadero responsable de la tragedia a Céfito o a Bóreas. El viento del oeste, rival desafortunado de Apolo en sus amores con Jacinto, consumido por los celos, habría desviado intencionadamente el disco para vengarse de ambos.

³⁸ Ovidio, *Metamorfosis* X, 210-219.

³⁹ Así se menciona también en las *Metamorfosis*, XIII, 382-398 de Ovidio y se recuerda por autores como Covarrubias, 1611, p. 709: “En esta misma planta cuentan los poetas haberse convertido Ajax Telemonio señalando la flor las mismas dos letras funestas, y que daba principio a su nombre”. La cuestión se complica porque, en ocasiones, como hace por ejemplo Graves, 1989, vol. II, p. 412, la nueva flor que comparten el mito de Jacinto y de Ajax se ha identificado con la espuela de caballero (*Delphinium ajacis* L.).

Durante la época romana se extendió el culto de Apolo como dios solar, pues se asoció con Helio, el Sol, de la misma forma que su hermana Diana lo fue con la Luna. Bajo esta advocación, recorría todos los días el cielo con su carro y recibía el nombre de Febo, el Luminoso, el Puro, el Brillante.⁴⁰ Esta identificación es la que explica su relación con la ninfa Clitia y su transformación en heliotropo. La joven fue amante de Apolo hasta que el dios desvió sus atenciones hacia su hermana Leucótoe. Los celos de Clitia fueron la causa no sólo de la muerte de su rival, a la que su padre enterró viva, sino también de la suya propia pues, al verse ignorada por el dios, se fue consumiendo lentamente hasta convertirse en heliotropo, la flor que siempre dirige su rostro hacia el sol.⁴¹ Como sucede en la ilustración del mito que ofrece Charles de la Fosse (*Clitia transformada en girasol*, 1688, Versailles, Musée National du Château et de Trianon), desde el siglo XVII, lo más habitual fue que el girasol ocupara el lugar del heliotropo que mencionan los poetas antiguos. La planta americana, mucho más espectacular por su tamaño y por la similitud de su corola con el sol, representaba mejor que la pequeña especie europea su amor por el dios. La historia de Clitia, al igual que otros muchos relatos mitológicos, fue interpretada posteriormente en clave cristiana como sucede, por ejemplo, en una empresa de Philotheus en la que el girasol se convierte en imagen del amor que todo buen cristiano debe sentir hacia Dios.⁴²

La palmera fue otro de los árboles que se asocia a Apolo, en este caso, debido a las circunstan-

cias que rodearon su nacimiento. Desde la Antigüedad, la palmera ha sido considerada como un símbolo de la victoria. Para los griegos y 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 introductor de la costumbre de coronar a los vencedores con hojas de palma y entregarles una de sus ramas cuando fundó en Delos los juegos celebrados en honor a Apolo.⁴³ Por esta razón, la hoja de palma figura como uno de los atributos principales de *Nike*, la personificación alegórica de la Victoria, que la entregaba como premio a los vencedores de cualquier tipo de certamen junto a la corona de laurel. Con estos dos atributos aparece, por ejemplo, en *La apoteosis de Homero* de Ingres (1827, París, Museo del Louvre). Esta alusión simbólica se hizo mucho más explícita durante el cristianismo, cuando se otorgó la palma a los mártires para expresar el triunfo sobre la muerte, desarrollándose ampliamente a través de la emblemática renacentista y barroca y sus correspondientes proyecciones artísticas, desde la pintura hasta las arquitecturas efímeras.⁴⁴ Este simbolismo estuvo asociado a las características de la palmera, que resiste duras condiciones climáticas y vive muchos años sin alterar su aspecto. Durante la Antigüedad se destacó especialmente la longevidad de la palmera de Delos,⁴⁵ a cuya sombra alumbró Leto a Ártemis y a Apolo. Alexandre Abel de Pujol fue uno de los pintores encargados de inmortalizar este acontecimiento (*Nacimiento de Diana y Apolo*, 1822-1825, Château de Fontainebleau). En su lienzo se aprecia que la palmera era el único árbol

⁴⁰ Para las fuentes de esta identificación y su representación artística, ver González de Zárate, 1997, pp. 170-174.

⁴¹ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 256-271: "En cuanto a Clitie, aunque su amor podría disculpar su resentimiento, y su resentimiento la delación, el autor de la luz no volvió a visitarla y se impuso término a sus relaciones amorosas con ella. Desde entonces se consumió ella entregándose locamente a su pasión; incapaz de soportar a las ninfas, y a la intemperie lo mismo de noche que de día, permaneció sentada en el suelo desnudo, y con los cabellos desnudos y en desorden, y durante nueve días se abstuvo de agua y de comida, sin alimentar su hambre con otra cosa que con rocío puro y con sus lágrimas, y sin moverse del suelo; lo único que hacía era mirar el rostro del dios conforme éste avanzaba y volver su cara hacia él. Dicen que sus miembros se adhirieron al suelo, y una espectral palidez convirtió en hierbas cetrinas; y una parte de su color natural; en otra parte hay un tinte rojo, y una flor en todo semejante a la violeta le cubre el rostro; y ella, aunque por la raíz está sujeta, se vuelve hacia su Sol y aun después de transformada conserva su amor".

⁴² Philotheus (seudónimo de Karl Ludwig), *Philothei Symbola Christiana Quibus idea hominis christiani exprimitur*, 1677, LXIII, pp. 125-126. Citado por García Mahiques, 1991, p. 258.

⁴³ Plutarco, Teseo, 21; Pausanias, *Descripción de Grecia*, VIII, 48, 2-3. Citados por Graves, 1989, vol. I, p. 428. La costumbre de entregar ramas de palma a los vencedores fue introducida en Roma, donde, según Tito Livio, *Ab Urbe Condita*, X, 47, 3, se usó por primera vez en el año 292 antes de Cristo, quedando también asociada a los generales victoriosos. Los poetas latinos se refirieron muy frecuentemente a la palmera como símbolo del triunfo y de la victoria.

⁴⁴ Sobre este tema, pueden verse los artículos de Díaz de Bustamante, José Manuel. "Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmantica* 1980, número 94, pp. 27-88 y Galera Andreu, Pedro A. "La palmera, arbor victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya* 1985, números 187-188, pp. 63-67.

⁴⁵ Teofrasto. *Historia de las plantas*. Edición con introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López. Gredos, Madrid, 1988, IV, 13, 2: "Las consejas transmitidas por los versados en mitología testimonian la longevidad de algunas plantas, así cultivadas como silvestres, tal, por ejemplo, la del olivo en Atenas, la de la palmera en Delos, la del acebuché, del que se hacen coronas, en Olimpia, o también la del roble de escamas grandes en Ilión, existente en la tumba de Ilo".

que existía en la isla de Delos donde, a pesar de la persecución de la celosa Hera, Leto pudo finalmente dar a luz a los hijos que había engendrado con Zeus. Por haber servido de apoyo a su madre en el momento del parto, la palmera fue consagrada a Apolo y, a partir de este relato, quedó vinculada a las nociones de regeneración y victoria.⁴⁶

Afrodita

Afrodita, la Venus romana, es otra de las divinidades olímpicas que cuenta con un repertorio de atributos vegetales más amplio y variado. De todos ellos, el más conocido y popular es la rosa, la reina indiscutible de las flores, con la que aparece representada en multitud de ocasiones. La mitología antigua consagró la rosa a Afrodita como diosa del amor y la belleza, asociación que la literatura y el arte se han encargado de mantener hasta la actualidad. Una antigua leyenda griega contaba que el rosal creció en la tierra poco tiempo después de que la diosa naciera del mar. Con el fin de dar una prueba de su poder, Afrodita hizo brotar una espléndida rosa, creando así una flor tan perfecta y hermosa como ella. Botticelli representó una variante de esta leyenda en su *Nacimiento de Venus* (1484-1486, Florencia, Uffizi), que muestra una lluvia de rosas dirigiendo su llegada a la tierra.⁴⁷ Otra leyenda, mucho más extendida, contaba que la rosa era originariamente una flor blanca, pero que se volvió roja por la sangre de la propia diosa mientras intentaba socorrer a su amado Adonis, que ya estaba moribundo. En la versión de Auguste-Barthélemy Glaize (*La sangre de Venus*, 1845, Montpellier, Musée Fabre) puede verse que, en su carrera, la diosa pisó una espinosa rama de rosal y las gotas de san-

gre que brotaron de su herida tiñeron de rojo la flor. A este origen mitológico de la rosa aludieron muy frecuentemente los poetas barrocos, entre los que figura Francisco de Rioja. En el poema que dedica *A la rosa*, dice: "Para las hojas de tu crespo seno/ te dio Amor de sus alas blandas plumas,/ y oro de su cabello dio a tu frente. ¡Oh fiel imagen suya peregrina!/ Bañote en su color sangre divina/ de la deidad que dieron las espumas".⁴⁸ Esta referencia figuró igualmente en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias, donde explicaba 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".⁴⁹ Esta misma idea había sido expuesta con anterioridad por autores como Ripa, que utilizó la corona de rosas como atributo de varias personificaciones relacionadas con el amor. En su alegoría del Placer aclaraba que: "Las rosas siempre estuvieron dedicadas a Venus, como hermosas incitadoras del 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".⁵⁰ La emblemática aludió igualmente al origen de la rosa roja que, por su relación con Venus, fue identificada frecuentemente con el amor carnal.⁵¹ Por esta razón, no es extraño que estas flores aparezcan en las representaciones de la diosa que más claramente ilustran este tipo de amor, como la famosa *Venus de Urbino* de Tiziano (1538, Florencia, Uffizi).

Además de la rosa, existen otras leyendas de plantas que van ligadas a la historia de los amores de Venus con Adonis, argumento muy exten-

⁴⁶ Como recoge González de Zárate, 1997, p. 165, en los *Himnos homéricos*, concretamente en el dedicado a Apolo (III, 17-18), se dice: "Leto rodeó con sus brazos el tronco de la palmera, dobló sus rodillas sobre la hierba del prado y el niño salió a la luz".

⁴⁷ Anacreonte, *Odas*, 51. Levi D'Ancona, 1977, pp. 330-331 ha recogido diversas leyendas sobre el origen mitológico de la rosa y sus fuentes clásicas.

⁴⁸ Francisco de Rioja (ca. 1583-1659), *A la rosa*, 15-20. En: Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Clásicos Castalia, Madrid, p. 251. Entre las numerosísimas alusiones literarias a la rosa como "flor de Venus" también pueden citarse los versos de la poetisa del siglo XVII Leonor de Cueva y Silva: "rosas, sí, carmesíes,/ de la purpúrea sangre más perfectas/ de la Ericina diosa,/ que su color os dio su planta undosa".

⁴⁹ Covarrubias, 1611, p. 915.

⁵⁰ Ripa, 1593, vol. II, p. 213. Corona también de rosas a la diosa del Amor en el Carro de Venus (vol. I, p. 166), al Amor contenido (vol. I, pp. 86-87) y a la Musa Erato (vol. II, p. 113), "que trata de cosas amorosas".

⁵¹ Picinelli, por ejemplo, utilizó la rosa blanca, que no ha sido manchada con la sangre de la *Dea lasciva* para proponerla como imagen del amor casto y virtuoso. Picinelli, Filippo. *Mondo Simbolico...*, Milano, per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653. Edición consultada: *Mundus symbolicus...*, Coloniae, 1681, XI, 18, n° 195. Pero lo más habitual, especialmente en la emblemática amorosa, fue utilizar la rosa con espinas para referirla al dolor y sufrimiento que van inseparablemente unidos al amor. Para los múltiples significados simbólicos de la rosa y sus fuentes, ver Levi D'Ancona, 1977, pp. 330-348 y García Mahiques, 1991, pp. 685-737.



6. Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538, Florencia, Uffizi.

dido entre los escritores y artistas de todas las épocas. El mito de Adonis era, en origen, una leyenda siria a la que ya hace alusión Hesíodo. Su forma más difundida lo presenta como hijo de Tías, rey de Siria, y su hija Mirra o Esmirna. Este incesto estuvo provocado por la cólera de Afrodita, que castigó a la joven por pretender rivalizar con su belleza o por no rendirle los honores debidos. Ayudada por su nodriza Hipólita, Mirra logró engañar a su padre y se unió a él durante doce noches. Pero Tías acabó por descubrirla y quiso matarla. La joven invocó entonces la protección de los dioses, que la transformaron en el árbol de la mirra. Diez meses después, la corteza de este árbol se abrió y de él salió un niño que recibió el nombre de Adonis. Entre los autores que han recreado el tema se encuentra Marcantonio Franceschini (*Nacimiento de Adonis*, Génova, Palazzo Durazzo Pallavicini) que representó a Mirra metamorfoseada en un extraño árbol. Afrodita, enterada por la belleza del niño, lo recogió y lo confió en secreto a Perséfone para que lo criara. Pero Adonis despertó el amor de las dos diosas, provo-

cando una disputa entre ambas que tuvo que solucionar el propio Zeus, determinando que viviría un tercio del año con Afrodita, otro con Perséfone y el tercero, con quien quisiera. Esta parte del mito del niño nacido de un árbol que permanece durante el invierno bajo tierra para reunirse en primavera con la diosa de la fecundidad simboliza claramente el misterio de la regeneración del mundo vegetal.⁵²

El origen mítico de la anémoma es otra leyenda ligada a la historia de Adonis, en este caso a su muerte. El tema fue ilustrado por numerosos pintores, entre los que se encuentran Poussin (*Adonis llorado por Venus*, 1626, Caen, Museo de Bellas Artes) y Domenichino (*La muerte de Adonis*, ca. 1629-1631, Génova, Palazzo Durazzo Pallavicini). Según la versión que Ovidio propone en las *Metamorfosis*, el joven amante de Afrodita fue mortalmente herido por un jabalí furioso:⁵³ “y desde el alto cielo [Afrodita] vio el cuerpo sin vida y revolcado en su propia sangre, saltó a tierra y se rasgó el regazo a la vez que los cabellos..., y quejándose al destino, dijo: «... Por siempre subsistirá el recuerdo de mi dolor, Adonis, y la representación reiterada de tu muerte realizará una imitación anual de mi pesar; en cuanto a tu sangre, se transformará en una flor (...).». Después de hablar así, salpicó de fragante néctar la sangre que, al contacto con aquel, se hinchó a la manera como suelen levantarse en un cielo arrebolado una burbuja transparente, y no tardó más de una hora justa en surgir de la sangre una flor del mismo color, como suelen producirla los granados, que bajo correosa corteza ocultan el grano; sin embargo, es efímera la vida de aquella flor, pues, mal sujeta y caediza por su excesiva ingravidez, la arrancan los mismos vientos que le dan nombre”. Aunque Ovidio no menciona el nombre de la planta, lo más habitual fue identificarla con la anémoma cuyo nombre deriva precisamente de la palabra griega *anemoi*, viento. La denominación “flor del viento”, utilizada desde la Antigüedad, alude a la rapidez con que se marchita y a la fu-

⁵² Como señala Grimal, 1991, pp. 7-9, el mito de Adonis fue posteriormente embellecido y completado. Se precisó la causa del castigo de Afrodita haciendo que fuera Cencreis, madre de Esmirna y esposa de Cíniras, en lugar de Tías, la que ofendió a la diosa al pretender que su hija fuera más hermosa que ella. El castigo por esta falta fue la pasión incestuosa que se despertó en la joven que, al comprender su culpa, intentó ahorcarse. Pero Afrodita se apiadó de su víctima y la convirtió en árbol. Según algunas versiones fue la espada de su propio padre o los colmillos de un jabalí los que hicieron posible que la corteza se abriera para que Adonis naciera. Para las múltiples representaciones artísticas de este mito y sus interpretaciones simbólicas, ver González de Zárate, 1997, pp. 240-241 y Aghion et al., 1997, pp. 3-5.

⁵³ Ovidio, *Metamorfosis* X, 345-358. Para algunos autores, fue la cólera de Ártemis la que hizo dirigir contra Adonis el jabalí que lo mató durante una cacería, mientras que otros señalan que fue Ares, el amante celoso de la diosa, el que se metamorfoseó en este animal. Existen, sin embargo, otras versiones sobre la catástrofe que ocasionó su muerte en las que participa Apolo, que se vengaba de esta forma de la diosa por la ceguera que había provocado en su hijo Erimanto por haberla visto desnuda mientras se bañaba.

gacidad de su floración.⁵⁴ El poeta idílico Bión enriqueció este relato, afirmando que la diosa derramó tantas lágrimas como Adonis gotas de sangre, y que de cada lágrima, nació una rosa, y una anémona de cada gota de sangre.⁵⁵ Desde este momento, la anémona se convirtió en un símbolo del dolor y la muerte, como muestra la fiesta fúnebre celebrada en honor a Adonis a la que alude Ovidio, pero también de la resurrección, lo que explica su presencia en sarcófagos desde la época romana.⁵⁶ Durante los siglos XVI y XVII, se enriquecieron las connotaciones simbólicas de este mito, de manera que la anémona se convirtió en imagen de la fugacidad del amor lascivo e incluso de la brevedad de la vida. Con este último sentido, como imagen de la fugacidad de la vida, la presentó Camerarius en uno de sus emblemas, llamándola precisamente *flos Adonis*.⁵⁷ No obstante, la literatura europea utilizó más frecuentemente la muerte de Adonis para hacer referencia a la brevedad del amor.⁵⁸

Las referencias de otros atributos tradicionales de Afrodita, como el mirto, el membrillo o la manzana son mucho más amables. Todos ellos acompañaron a las representaciones de la diosa desde la Antigüedad. El mirto fue consagrado a varias divi-

nidades, aunque desde la época romana se convirtió en una planta especialmente referida a Venus como diosa del amor. Con este sentido aparece en varias composiciones renacentistas que ilustran sus relaciones con Ares, como la de Piero di Cosimo (*Venus, Marte y Amor*, ca. 1505, Berlín, Gemäldegalerie). Las razones que se dieron para justificar esta relación fueron muy diversas. Algunos autores antiguos cuentan que Venus se protegió con ramas de mirto para cubrir su desnudez y librarse de las miradas de los sátiros.⁵⁹ Otros explicaron que la diosa llevaba una corona de mirto durante el juicio de Paris que le ayudó a vencer en la contienda.⁶⁰ Se aludió también a su crecimiento en las proximidades del mar, de donde había nacido la diosa, y a las numerosas virtudes medicinales de la planta que eran utilizadas para remediar las dolencias propias de las mujeres.⁶¹ Los autores modernos, por su parte, convirtieron al mirto fundamentalmente en un símbolo del amor, tanto del lujurioso como del casto. Así, para Vincenzo Cartari: “el mirto estaba consagrado a Venus porque se le atribuía el poder de compartir y de mantener el amor”, mientras que Ripa, en su descripción del Carro de Venus, explicaba que “el mirto y las rosas están consagradas a esta diosa por la correspondencia que con Venus tienen dichos olo-

⁵⁴ Plinio, *Historia natural*, XXI, 23. Edición consultada: Caius Plinius Secundus, *Naturalis historiae. Histoire naturelle...*, 36 vols., Société d'édition “Les Belles Lettres”, Paris, anotado por J. André, 1950-1981. El término ya fue empleado por Teofrasto, *Historia de las plantas*, VII, 8, 3. Entre las especies identificadas como la flor de Adonis se encuentra la amapola, que figuró también entre los atributos tradicionales de Afrodita. Así aparece, por ejemplo, en los comentarios al emblema LXXVII de Alciato, 1531, pp. 112-113. Es posible que esta asociación estuviera relacionada con el nombre de la flor. Durante la época moderna, 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 mitológico.

⁵⁵ Bión de Esmirna, *Llanto por Adonis*, I, 72. Citado por Grimal, 1991, p. 9. Levi D’Ancona, 1977, p. 44, recogió una versión un poco distinta de la misma historia.

⁵⁶ Esta fiesta, conocida como “jardines de Adonis”, era celebrada cada primavera por las mujeres sirias que plantaban semillas en vasijas o fragmentos de cerámica llenos de tierra y las regaban con agua caliente para que brotasen rápidamente. Las flores, así forzadas, morían al poco tiempo de germinar, simbolizando de esta manera la suerte de Adonis. Para la representación artística de este tema, ver González de Zárate, 1997, p. 241.

⁵⁷ Camerarius, Joachim. *Symbolorum & Emblematum...*, Johannis Hofmanni & Huberti Camoxii, Norimbergae, 1590-1604. Edición consultada: *Joachimi Camerarii Symbolorum et emblematum centuriarum quatuor: quarum prima stirpium, secunda animalium quadrupedum, tertia volatilium et insectium, quarta aquatilium et reptilium, rariores proprietates. Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exposit.* Christophorus Kuchlerus, Maguntiae, 1668, I, emblema 59, p. 139.

⁵⁸ Entre otros ejemplos, puede citarse el mencionado por Mendoza, Carlos. *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*. Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molinas, Barcelona, s. f. Edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1993, p. 190, que relacionó la presencia de la anémona en el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare con el mito de Adonis. Como la flor nacida del amante de Afrodita debía poseer incuestionables 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 dispuesto sobre sus párpados.

⁵⁹ Ovidio, *Fastos* IV, 141-145.

⁶⁰ De esta forma aparece en la obra del médico y poeta griego Nicandro de Colofón (200-130 a. C.), *Alexipharmaca*, 616-621 y posteriormente en Ovidio, *Ars Amatoria*, III, 53. Entre los autores modernos que recogieron esta historia se encuentra Valeriano, 1556, L: “quienes peinan a Venus le imponen gustosamente una corona de mirto porque la llevaba consigo en el momento del juicio de Paris”.

⁶¹ Servio a Virgilio, *Geórgicas* II, 64. Esta alusión fue la que predominó durante la Edad Media.

res, así como por la excitación y el vigor que añade el mirto a la lujuria".⁶²

Afrodita fue también la diosa protectora del matrimonio y de la fertilidad. Bajo este aspecto se le siguió asociando el mirto, aunque su atributo principal fue el membrillo. Calpurnio, Marcial y otros poetas de la Antigüedad dirigieron al membrillo sus elogios, considerándolo como un emblema del matrimonio, del amor y de la dicha. Sin embargo, la referencia clásica más citada para justificar la utilización del membrillo como símbolo del matrimonio fue la recogida por Plutarco. Según el historiador y moralista griego, el legislador ateniense 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 fruto.⁶³ Esta alusión simbólica al matrimonio se mantuvo durante el Renacimiento y el Barroco, como reflejan claramente las difundidas obras de Alciato y de Ripa,⁶⁴ reflejándose en ocasiones en la pintura de la época. Así sucede, por ejemplo, en la obra de Paris Bordon (*Alegoría matrimonial o Marte y Venus, la Victoria y Cupido*, ca. 1560, Viena, Kunsthistorisches Museum). Durante mucho tiempo este lienzo se consideró indescifrable, pues se pensaba que el frutal representado era un limonero. Gracias a la aportación de Erwin Panofsky, que lo identificó correctamente como un membrillero y utilizó su difundida connotación nupcial, este cuadro pudo ser interpretado como una alegoría matrimonial. En ella, una Victoria corona de mirto a Marte y a Venus como una alu-

sión a la fidelidad y al amor eterno, mientras Cupido esparce las rosas del amor y la diosa se dispone a arrancar un membrillo.⁶⁵

La manzana es otro de los atributos vegetales con los que suele representarse a Venus. En la pintura moderna, aparece en los contextos más variados, como podemos comprobar en la obra de Lucas Cranach (*Venus y Cupido*, ca. 1529, Londres, National Gallery), que presenta indudables afinidades con la Eva pecadora, o en la compleja alegoría de Bronzino (*Alegoría de Venus y Cupido*, ca. 1545, Londres, National Gallery), donde la diosa lleva la manzana en la mano. Aunque en ocasiones se alude a la belleza y suavidad de esta fruta para justificar su relación con Venus, la razón fundamental de esta asociación parece encontrarse en la recompensa del famoso juicio de Paris.⁶⁶ Este episodio fue recreado por numerosos artistas, entre los que se encuentra Rubens (*El juicio de Paris*, 1607, Madrid, Museo del Prado). El pastor troyano, acompañado por Hermes, se representa en el momento de decidir cuál de las tres diosas merecía la manzana de la discordia que le otorgaría el título de "la más bella". Con el fin de sobornar a Paris para conseguir el apreciado fruto, Hera le prometió la soberanía sobre Asia; Atenea, la victoria en todos los combates y Afrodita, a la que otorgó el triunfo, el amor de Helena, hecho que desencadenó la guerra de Troya. No obstante, durante la época moderna, el juicio de Paris fue utilizado como imagen de varios emblemas en los que predominó el simbolismo positivo de la manzana. Así sucede, por ejemplo, en el emblema de

⁶² Cartari, Vincenzo. *Le Immagini colla sposizione degli Dei Antichi*. Venecia, 1556, p. 343. Ripa, 1593, vol. I, p. 166. Esta planta aparece también relacionada con Venus en el Placer (vol. II, p. 214), aunque figura en otras muchas personificaciones, como el Amoroso contento (vol. I, pp. 86-87), la Musa Erato (vol. II, p. 113), la Alegría (I, p. 77), la Amistad (vol. I, p. 84), la Unión civil (II, 372) o el Suspiro (vol. II, p. 348), pues: "Los amantes suspiran entre los bosques de Mirto, que simbolizan el pensamiento amoroso". Para un análisis más amplio de todas estas fuentes referidas al mirto, ver Tervarent, 2002, pp. 368-370 y García Mahiques, 1991, pp. 492-504.

⁶³ Plutarco, *Preceptos conyugales* I. Según Talegón, Juan Gualberto. *Flora bíblico-poética o historia de las principales plantas elogiadas en la Sagrada Escritura*. Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, Madrid, 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 preferido de las bodas.

⁶⁴ En el emblema CCIII que Alciato, 1531, pp. 246-247, dedicó a este frutal se refirió a él precisamente como símbolo del matrimonio: "Se dice que el antiguo Solón instituyó el deber de regalar membrillos en las bodas de jóvenes, porque son buenos para la boca y el estómago y dulcifican el aliento, que permanece suave y grato en la boca". La misma referencia aparece cuando Ripa, 1593, vol. II, pp. 47-48 explica las razones por las que la alegoría del matrimonio lleva un membrillo en la mano: "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 estos 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".

⁶⁵ Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza, Madrid, 1979, p. 220. Esta lectura es una buena muestra de la importancia que tiene una correcta identificación botánica en la pintura.

⁶⁶ Tervarent, 2002, pp. 353-354.

Hernando de Soto, en el que el fruto de Venus se convierte en una alusión al poder del amor.⁶⁷

Todas las plantas referidas a la diosa del amor se convirtieron también en atributos de las Tres Gracias por su papel de acompañantes de Venus y con ellos se representaron a partir del siglo XVI. Así sucede en el lienzo de Rafael (*Las tres Gracias*, 1504, Chantilly, Musée Condé), donde aparecen con manzanas, o en la versión barroca de Rubens (*Las Tres Gracias*, Madrid, Museo del Prado) en la que se acompañan de una amplia guirnalda de rosas. El significado de este motivo clásico fue ampliado por los humanistas durante el Renacimiento. De esta forma, las tres Gracias se convirtieron en imagen de la triple dimensión del amor: la belleza, el deseo y la satisfacción, o más frecuentemente, en una triple personificación: la Castidad, la Belleza y el Amor. Con este sentido se incluyen en la célebre *Primavera* de Botticelli (ca. 1477, Florencia, Uffizi) junto a Mercurio en el grupo dispuesto a la izquierda de Venus, mientras que la derecha se reserva para Céfito, Cloris y Flora, otras divinidades estrechamente vinculadas con el mundo vegetal.

Flora

Para esta representación, Botticelli se inspiró en los *Fastos* de Ovidio, en los que se asocian Cloris y Flora, la ninfa griega y la diosa romana. En ellos cuenta que un día de primavera, vagando por los campos Céfito, el dios del viento, se enamoró de Cloris y la persiguió. Cuando finalmente la alcanzó y logró abrazarla, comenzaron a caer flores de sus labios y se transformó en Flora, con quien se casó. En recompensa, y debido al amor que sentía por ella, Céfito le concedió la juventud eterna y el don de reinar sobre las flores de los jardines y los campos de cultivo.⁶⁸

Flora es, efectivamente, la madre de la primavera, la potencia vegetal que preside todo lo que florece, por lo que se utilizó como alegoría de la felicidad y la esperanza. Con el tiempo, la diosa se convirtió en un pretexto o instrumento recurrente de los retratos femeninos, como sucede, por ejemplo, en la *Flora* de Tiziano (1515, Florencia, Uffizi) o en



7. Nicolas Poussin, *El triunfo de Flora*, 1631, Dresde, Staatliche Junstsammlungen.

la de Juan van der Hamen (*Ofrenda a Flora*, 1627, Madrid, Museo del Prado), que aprovechó además el tema para incluir las plantas ornamentales más espectaculares de la época. El exuberante acompañamiento floral que rodea a la diosa acabó siendo un rasgo habitual de sus representaciones. De esta manera aparece en la versión de *Flora y Céfito* de Brueghel y Rubens (ca. 1618, Dessau, Staatliches Museum), en el que el dios del viento, propiciador de la fecundación vegetal, esparce flores sobre la diosa, o el tapiz de Edward Burne-Jones (*Flora*, 1886, Manchester, Withworth Art Gallery) que cuenta con diseños florales de William Morris. El reino de Flora, el jardín que Céfito regaló a la diosa y llenó de flores, fue también recreado por varios pintores, entre los que destaca Nicolas Poussin (*El triunfo de Flora*, 1631, Dresde, Staatliche Junstsammlungen). En la grandiosa composición del artista francés, la diosa aparece bailando alegremente mientras esparce flores. En torno a ella se han dispuesto distintos personajes mitológicos que se transformaron en flores al morir, asociándole de esta forma su recuerdo. Ya conocemos a muchos de ellos. La joven del fondo, situada a la izquierda de Flora es Clitia, que dirige su mirada con amor desesperado hacia el carro de

⁶⁷ Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas*, por Hernando de Soto, Madrid, por los herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, p. 36 v. El emblema lleva como lema: "El amor todo lo vence" y su epigrama dice: "De Venus, en la manzana,/ Dio Paris bien a entender,/ Que con Supremo poder/ El amor todo lo allana./ A do está, no hay competencia,/ pues es cosa averiguada,/ Que pueden muy poco, o nada/ La riqueza, armas y ciencia".

⁶⁸ Ovidio, *Fastos* V, 193-214. Para las fuentes clásicas del mito de Flora, ver Grimal, 1991, pp. 204-205 y Levi D'Ancona, Mirella. *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1983 que, además, ha identificado todas las especies vegetales que aparecen en *La Primavera* de Botticelli.

Apolo, girando su cabeza para seguir su recorrido diario por el cielo. Los dos jóvenes que están en pie, a la derecha de la diosa, son Jacinto, que se lleva la mano a la cabeza herida, y Adonis, que se aparta el manto para mostrar el muslo desgarrado, cuya sangre dio origen a las anémonas. Delante de ellos, Esmilax, la ninfa que dio nombre botánico a la zarzaparrilla europea, ofrece, reclinada, una de sus delicadas campanillas blancas a su amado Croco que, por su impaciencia, quedó metamorfoseado en la flor del azafrán.⁶⁹ La pareja que ocupa prácticamente el centro del primer plano son Narciso, que contempla su reflejo en las aguas de un recipiente, y la ninfa Eco. Finalmente, el personaje que se arroja sobre una espada en el extremo izquierdo es Ajax, uno de los héroes más destacados de la guerra de Troya, que enloqueció al no conseguir las armas de Aquiles y se suicidó. De su sangre nació una flor identificada habitualmente con el jacinto o la espuela de caballero, aunque Poussin la convierte, en este caso, en un clavel.⁷⁰

De todas estas leyendas, la más conocida es, sin duda, la de Narciso, cuyo nombre ha perdurado como calificativo de los vanidosos y autocomplacientes. La versión más conocida es la que se recoge en las *Metamorfosis* de Ovidio que ilustraron o recrearon, entre otros muchos pintores, Jan Cossiers (*Narciso*, Madrid, Museo del Prado), Poussin (*Eco y Narciso*, 1625-1627, París, Louvre), Waterhouse (*Eco y Narciso*, 1903, Liverpool, Walker Art Gallery) y Dalí (*Metamorfosis de Narciso*, 1937, Londres, Tate Gallery). En ella, Narciso es hijo del dios-río Cefiso y de la ninfa Liríope. Cuando consultaron al adivino Tiresias por el destino del niño, éste les respondió que “viviría hasta viejo si no llegaba a conocerse a sí mismo”. Con el tiempo, Narciso se convirtió en un joven de extraordinaria belleza, pero despreciaba el amor. Su enamorada más desgraciada fue la ninfa Eco que se dejó consumir de manera que sólo quedó de ella su voz lastimera. Las numerosas doncellas y ninfas rechazadas por Narciso pidieron venganza a los dioses.



8. Giuseppe Arcimboldo, *Vertumno*, ca. 1590, Blasta (Estocolmo), Skoklosters Slott.

Como castigo, el joven se enamoró tan perdidamente de su propia imagen reflejada en el agua, que olvidándose del resto del mundo, murió. Su cuerpo fue transformado en la flor que lleva su nombre, “una flor amarilla con pétalos blancos alrededor del centro”, como señala Ovidio.⁷¹

Vertumno y Pomona

Las últimas divinidades vegetales que gozaron de fortuna artística son Vertumno y Pomona. El primero, de origen probablemente etrusco, es el dios que rige el cambio de las estaciones y protege la vegetación, especialmente los huertos y jardines.⁷² Entre sus representaciones pictóricas más conocidas se encuentra la especialísima interpretación

⁶⁹ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 283, sólo menciona en una ocasión a estos jóvenes: “... y a Croco, convertido, lo mismo que Esmilace, en pequeñas flores”. Para las fuentes de esta historia mitológica, ver Grimal, 1991, p. 120, que identifica a Esmilax con la *Smilax aspera* L.

⁷⁰ Ver la nota 39. Como señala González de Zárate, 1997, pp. 410-411, durante la época moderna la historia de Ajax recibió muchas interpretaciones simbólicas. Entre ellas se encuentra la propuesta por Juan Pérez de Moya en su *Filosofía Secreta*, Madrid, 1585, II, VI, 7, que, inspirándose en la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio, utilizó su muerte y transformación en flor para aludir a los que no saben dominarse a sí mismos: “... porque Ajax no supo vencer sus apetitos, aunque venció a muchos con su espada, fingieron los antiguos que fue convertido en flor, frágil y caduca, que por la mañana nace y a la tarde se marchita. Amonéstanos con esto que aprovecha poco uno vencer a otros, si no sabe vencerse a sí mismo”.

⁷¹ Ovidio, *Metamorfosis* III, 339-510. Para las distintas versiones de la leyenda de Narciso y sus fuentes, ver Graves, 1989, vol. I, pp. 356-359 y Grimal, 1991, pp. 369-370.

⁷² Grimal, 1991, pp. 536-537.

política de Giuseppe Arcimboldo (*Vertumno*, ca. 1590, Blasta (Estocolmo), Skoklosters Slott). Como en otras de sus originales "cabezas compuestas", el pintor milanés reunió en esta obra un amplísimo número de especies vegetales que crecen en distintas épocas del año, pues su intención era convertir esta alegoría en un homenaje a la armoniosa soberanía de los Habsburgo.⁷³ Pomona, motivo de diversas composiciones decorativas, como el tapiz de Edward Burne-Jones y John Henry Dearle (*Pomona*, ca. 1885, Londres, Victoria and Albert Museum), es la ninfa romana que protege los frutos. La versión más conocida de su leyenda es la que ofrece Ovidio en las *Metamorfosis*, que la presenta como esposa de Vertumno. Según la traducción de Sánchez de Viana: "la ninfa Pomona gozaba gran fama entre las otras de hermosura, porque entre las demás se aventajaba, y en huertos y trazar de agricultura y recoger la fruta fue famosa, de donde tiene nombre, que hoy la dura. No busca el fresco río o selva umbrosa; en el labrado campo se entretiene. De los frutales solos cuidadosa ni con pintada aljaba o arco viene; mas en su diestra (el gusto pretendiendo) la podadera aguda siempre tiene".⁷⁴ Para conquistar a la ninfa, que vivía prácticamente recluida en un huerto, el dios recurrió a su infinita capacidad de transformación, tomando sucesivamente la apariencia de un labrador, un viñador, un segador y finalmente, de una anciana. Las representaciones pictóricas del tema muestran generalmente la última metamorfosis de Vertumno, como sucede en las obras de David Teniers el Viejo (*Vertumno y Pomona*, 1638, Viena, Kunsthistorisches Museum) o Caesar van Everdingen (*Vertumno y Pomona*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Transformado en anciana, consiguió acercarse a la ninfa, ganarse su confianza y hablarle de sus propias cualidades, intentando convencerla de que aceptara su mano. Finalmente, el dios se mostró como era en realidad, enamorando sin engaños a Pomona, proceso que parece ilustrar Antón van Dyck (*Vertumno y Pomona*, ca. 1625, Génova, Galleria di Palazzo Bianco). Esta unión es una clara alegoría de la continua sucesión de las estaciones y de la regeneración perpetua del mundo vegetal a la que con tanta frecuencia aluden los mitos clásicos.

⁷³ Como explica Schneider, Norbert. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Benedikt Taschen, Colonia, 1995, p. 123, lo que desde el punto de vista actual parece una parodia del género del retrato es, en realidad, un homenaje al emperador Rodolfo II de Habsburgo.

⁷⁴ Ovidio, *Metamorfosis* XIV, 624-695. Sánchez de Viana, Pedro. *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 filosofía natural y moral y astrología e Historia*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589. Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Planeta, Barcelona, 1990, XIV, 1138-1149. Como informa Grimal, 1991, pp. 445-446, los poetas atribuyeron a Pomona otras relaciones amorosas, como la mantenida con Pico, el legendario rey del Lacio. Para sus representaciones pictóricas, ver Aghion et al., 1997, p. 292.

BIBLIOGRAFÍA

- Aghion, Irene; Barbillon, Claire; Lissarrague, François. *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Alianza, Madrid, 1997.
- Alciato, Andrea. *Emblemata liber...* Augsburgo, 1531. Edición y comentario de Santiago Sebastián López. Akal, Madrid, 1985.
- Battistini, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Electa, Barcelona, 2003.
- Blecua, José Manuel. *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Clásicos Castalia, Madrid, 1984.
- Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Oberon, Madrid, 2004.
- Camerarius, Joachim. *Symbolorum & Emblematum centuria...*, Johannis Hofmanni & Huberti Camoxii, Norimbergae, 1590-1604. Edición consultada: *Joachimi Camerarii Symbolorum et emblematum centuriae quatuor: quarum prima stirpium, secunda animalium quadrupedium, tertia volatilium et insectium, quarta aquatilium et reptilium, rariores proprietates. Historias ac sententias memorabiles non paucas breviter exposit.* Christophorus Kuchlerus, Maguntiae, 1668.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611. Edición facsímil de Martín de Riquer de la Real Academia Española. Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Díaz de Bustamante, José Manuel. "Onerata resurgit. Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera", *Helmantica* 1980, número 94, pp. 27-88.
- Galera Andreu, Pedro A. "La palmera, *arbor victoriae*. Reflexiones sobre un tema emblemático", *Goya* 1985, números 187-188, pp. 63-67.
- García Mahiques, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*. Tesis de la Universitat de València, Facultad de Geografía e Historia, Valencia, 1991.
- González de Zárate, Jesús María. *Mitología e Historia del Arte*. Instituto Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1997.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. 2 vols., Alianza, Madrid, 1989.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. 5ª ed., Paidós, Barcelona, 1991.
- Gubernatis, Angelo de. *La Mithologie des plantes ou les légendes du règne vegetal*. 2 vols., Reinwald, París, 1878-1882. Edición facsímil, Archè, Milán, 1976.
- Impelluso, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Electa, Milán, 2003.
- Kuscar, Lidia. *Una flor para ti. Tradiciones y secretos, lenguaje y normas de la ofrenda floral*. Mondibérica, Madrid, 1986.
- Laguna, Andrés. *Pedacio Dioscórides Anazarbeo acerca de la materia médica y de los venenos mortíferos*. Anvers, en casa de Juan Latio, 1555. Edición crítica de C. E. Dubler, Tip. Emporium, Barcelona, 1955.

- Levi D'Ancona, Mirella. *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in Italian painting*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1977.
- Levi D'Ancona, Mirella. *Botticelli's Primavera. A botanical interpretation including Astrology, Alchemy and the Medici*. Leo S. Olschki editore, Firenze, 1983.
- López Torrijos, Rosa. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Cátedra, Madrid, 1985.
- Mendoza, Carlos. *La leyenda de las plantas. Mitos, tradiciones, creencias y teorías relativos a los vegetales*. Establecimiento Tipográfico Editorial de Ramón Molinas, Barcelona, s. f. Edición facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Ovidio (Publio Ovidio Nasón, 43 a. C.-18 d. C.), *Metamorfosis*. Edición bilingüe con el texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. 3 vols. Ediciones Alma Mater, Barcelona, 1964.
- Ovidio (Publio Ovidio Nasón, 43 a. C.-18 d. C.), *Fastos*. Edición preparada por Manuel Antonio Marcos Casquero, Universidad de León, León, 1990.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Alianza, Madrid, 1979.
- Picinelli, Filippo. *Mondo Simbolico o sia Università d'impresce 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, 1653. Edición consultada: *Mundus symbolicus...*, Coloniae, 1681.
- Plinio (23-79), *Historia natural*. Edición consultada: Caius Plinius Secundus, *Naturalis historiae. Histoire naturelle...*, 36 vols., Société d'édition "Les Belles Lettres", Paris, anotado por J. André, 1950-1981.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Cátedra, Madrid, 1990.
- Ripa, Cesare. *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universalì cavate dall'Antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa. Opera non meno utile che necessaria à Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Virtù, Vitii, Affeti, et Passioni humane*, Roma, 1593. La edición consultada corresponde a la traducción de la edición sienesa de 1613, con introducción de Adita Allo Manero. 2 vols., Akal, Madrid, 1987.
- Salazar Rincón, Javier. "Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro". *Revista de literatura* 2001, número 126, pp. 333-368.
- Sánchez de Viana, Pedro. *Las Transformaciones de Ovidio traduzidas 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, 1589. Edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina. Planeta, Barcelona, 1990.
- Schneider, Norbert. *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo 1420-1670*. Benedikt Taschen, Colonia, 1995.
- Solórzano Pereira, Juan de. *Emblemata centum regio politica...* Madrid, García Morras, 1653. Edición de Jesús María González de Zárate. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987.
- Soto, Hernando de. *Emblemas Moralizadas, por Hernando de Soto*, Madrid, por los herederos de Juan Lñiguez de Lequerica, 1599. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983.
- Talegón, Juan Gualberto. *Flora bíblico-poética o historia de las principales plantas elogiadas en la Sagrada Escritura*. Imprenta de la viuda e hijo de D. E. Aguado, Madrid, 1871.
- Teofrasto (ca. 372-287 a. C.). *Historia de las plantas*. Edición con introducción, traducción y notas de José María Díaz-Regañón López. Gredos, Madrid, 1988.
- Tervarent, Guy de. *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*. Ediciones del Serbal, Barcelona, 2002.
- Valeriano Bolzani, Giovanni Pierio. *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis, commentarii Joannis Valeriani Bolzani Bellunensis*. Basileae, Michael Isingrinus, 1556. Edición consultada: Lugdini, Sumptibus Pauli Frelon, 1610.
- Vitoria, Baltasar de. *Theatro de los dioses de la gentilidad...* En casa de Antonia Ramirez, Salamanca, 1620.