



ABRIR CAPÍTULO III

CAPÍTULO IV

LOS FRUTOS: ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE SU SIMBOLISMO

LOS FRUTOS.

Los frutos han sido siempre para el hombre particularmente importantes; su valor nutritivo, sus semillas germinantes e, incluso las propiedades terapéuticas de algunos de ellos, les hicieron merecedores de un simbolismo múltiple y variado, que podríamos calificar casi de "atemporal" pues su vigencia se mantuvo durante milenios a través de las grandes civilizaciones de la Humanidad.

El valor nutritivo de los frutos (en unos, contenido en el pericarpio de naturaleza carnosa, en otros en las semillas) les convirtió en símbolos de abundancia, de prosperidad, e incluso de riqueza. Y así, con estos contenidos, los frutos han estado presentes desde las primeras manifestaciones artísticas de la Edad Antigua, en templos, tumbas, objetos de uso litúrgico; bien como tributos del pueblo a sus reyes, bien como ofrenda a los dioses, o como presentes a los difuntos. La Roma Imperial los utilizó para expresar sus ideales políticos: la glorificación del ejército romano, la apoteosis del emperador, la paz y el poder de Roma. Nada mejor que las guirnaldas con abundantes flores y frutos carnosos de gran

variedad (manzanas, cerezas, higos, peras, granadas, uvas, etc) para simbolizar la paz y el poder de Roma.

Sus semillas germinantes, capaces de encerrar una nueva planta, es decir una nueva vida, le otorgaron el simbolismo de fecundidad, renovación, regeneración; simbolismo extensivo a la idea de "inmortalidad" particularmente apropiado en aquellas filosofías religiosas que predicaban la existencia en una vida después de la muerte. Los frutos fueron alegorías de la abundancia espiritual, por ello son frecuentes en la decoración de sarcófagos y mausoleos.

Pero además algunos frutos posee un simbolismo concreto. Las propiedades terapéuticas⁷²² de algunos de ellos contribuyeron a la forja de un determinado simbolismo en base a sus propiedades afrodisíacas, anestésicas, etc.; así con frecuencia las religiones de las grandes civilizaciones de la Antigüedad han asociado un determinado fruto a un dios en concreto, encerrando, dicho fruto, diferentes conceptos morales y distintas virtudes.

Los frutos también han tenido un peso específico en el simbolismo e iconografía cristianas. "Entre

722

"La planta de la **mandrágora** fué utilizada antiguamente en la región del Mediterráneo oriental por sus virtudes medicinales. A elevadas dosis se empleaba como anestésico y a dosis más reducidas como afrodisíaco" (RONAN, C.- "Descubrimientos Perdidos". Barcelona, 1.988, pág.81.)

La **Adormidera** ("Papaver somniferum") fue utilizada como planta medicinal desde tiempos remotísimos: babilonios, egipcios y griegos han dejado constancia de ello.

las frutas del pecado están las granadas, higos, peras y manzanas, que son, precisamente, las frutas que dentro de la iconografía cristiana, según los países, han sido el mal bocado de nuestros padres, habiendo de añadir las uvas y las naranjas"⁷²³. Algunos medievalistas⁷²⁴ han visto en los frutos símbolos de las buenas obras.

En la simbología cristiana, como sucediera en la pagana, algunos frutos poseen una simbología específica; así las uvas, la manzana, las piñas, son respectivamente claras alegorías a la eucaristía, al pecado y a la inmortalidad y fertilidad.

⁷²³ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M. "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval". Bol. Arte y Arqueología de Valladolid. 1.968/69. (pág. 180).

⁷²⁴ ~~PINEDO, R. - "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos, 1.924. (pág. 53).~~

M A N Z A N A

LA MANZANA.

La manzana es el fruto del manzano; árbol perteneciente a la familia de las Rosáceas (*Rosaceae*) que comprende unos dos millares de especies del más variado aspecto, porque mientras que unas son chiquitinas, herbáceas y anuales, otras son leñosas y perennes, e incluso hay árboles de gran porte. A esta familia pertenecen no sólo las múltiples variedades de rosas, sino también las fresas, los melocotones, las cerezas, ciruelas, peras y manzanas, entre otros. Lo que convierte a esta familia de las rosáceas es una de las más numerosas e importantes, no sólo desde el punto de vista ornamental, sino, sobre todo, por lo que respecta a la economía y a la agricultura de algunos países donde se cultiva en gran escala. Las flores son regularmente de cinco pétalos libres entre ellos y con otros tantos sépalos. El fruto es muy variable: drupa, pomo, aquenio y, mas raramente baya o cápsula.⁷²⁵

⁷²⁵ CORBETA, F. y BIANCHINI, F.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales. T. II. Madrid, 1.974, (pág.322).
 FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Madrid, 1.980. (pág. 312).
 LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva. II Fanerogamia". Granada, 1.961 (pág. 234 y ss.)

La manzana pertenece al género *Pirus*, cuyo fruto, al que se denomina pomo, está provisto de mesocarpio carnoso y endocarpio cartilagíneo o membranáceo.

Dioscórides escribe sobre este género en el capítulo CXXXI del Libro Primero de su Materia Médica, bajo el título: "De todo género de manzanos", y Andrés de Laguna añade: "Debajo del nombre de la manzana, que en griego se llama "melón", y en latín "malum" comprendió Dioscórides muchas y muy variadas frutas, como son las que ordinariamente llamamos en Castilla manzanas, membrillos, duraznos y albaricoques, en suma, todo género de cidras y limones"⁷²⁶

El manzano (*Pyrus malus*, L.) es un árbol de hojas ovales doblemente aserradas, con flores agrupadas en umbela, y fruto de aspecto globoso que produce una pulpa carnosa de sabor acídulo o ligeramente agridulce, de piel fina y lisa pero impermeable, lo cual hace que se conserven largo tiempo. El corazón de las manzanas es aquella parte interna, que se tira al comerlas, dividida en cinco compartimientos, cuyas paredes son como de pergamino, dentro de los cuales se ocultan algunas semillas.

El manzano en su forma silvestre (*Malus communis*), con las ramas frecuentemente espinosas, se encuen-

⁷²⁶ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Madrid, 1.983. (págs. 80 y 81).

tra en bastantes montes de España, y en su forma hortense se cultiva en las vegas, prefiriendo los climas del Norte, por lo que abunda en toda la zona cántabra, principalmente en el País Vasco y Asturias.

El manzano se ha diversificado en numerosas variedades que se distinguen primordialmente por la forma del fruto. Su gran número de variedades es el resultado del cruzamiento y selección de diversas estirpes silvestres que se cultivan desde tiempo inmemorial⁷²⁷.

La manzana, habiendo sido considerada como la fruta por excelencia, no puede extrañar que se apropiara del vocablo latino "*pomun*", que es el nombre genérico de fruto (especialmente de fruto con pepitas o con semillas, como lo son la manzana, la pera, el membrillo, la granada, el higo; siendo la excepción la uva), porque *Pomona* era, en la antigua Roma, la diosa de todos los árboles frutales⁷²⁸. La raíz de este término latino aún se halla en algunas palabras de lenguas romances empleadas para denominar a la manzana; así por ejemplo, en Cataluña este fruto se conoce con el nombre de "poma" y en Francia con

⁷²⁷ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 338).

Excavaciones en Alvastra (Suecia) han probado que los primitivos alemanes cultivaron manzanas de dos tipos diferentes. El asentamiento data del Neolítico (tercer milenio a. C.) y además se han encontrado restos de manzanas en túmulos de 1.500 años a. C. [LECHLER, G.- "The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures". *Ars Islamica*, 1.937. (pág. 370)].

⁷²⁸ GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou Les Légendes du Règne Végétal". Tomo II. Paris, 1.892. (pág. 301).

el de "pome". Sin embargo existe otro vocablo latino, "malum", que al parecer los romanos también emplearon para denominar a esta fruta; vocablo con doble significado: "mal" y "manzana", y que parece corresponderse con la voz griega "melon" (μηλον).

El hombre se ha alimentado de esta fruta desde épocas remotísimas, de hecho han aparecido restos identificables de manzana en viviendas lacustres prehistóricas de los valles alpinos⁷²⁹, y en las excavaciones realizadas en Alvastra (Suecia), que han sacado a la luz un asentamiento neolítico, datado del tercer milenio a.C. han probado que ya se cultivaron manzanas de dos tipos diferentes⁷³⁰. Pero los frutos del *Malum communis* ó del *Pyrus malus*, L. han interesado al hombre también desde el punto de vista medicinal, porque las manzanas además de contener una notable cantidad de azúcares y vitamina C, tienen ácidos orgánicos en cantidades importantes, entre ellos los ácidos málico y cítrico. La manzana es uno de aquellos alimentos que según cuando y como se convierte en medicamento. Su virtud más importante es la de actuar suavemente como laxante.

⁷²⁹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 338).

⁷³⁰ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370)

La manzana, partida en trozos, cocida simplemente en agua y ligeramente azucarada es un perfecto laxante para la infancia. La dieta de manzanas se ha indicado para combatir las enteritis infantiles, enterocolitis, disenterías, etc. El agua de manzanas que se prepara con dos o tres de ellas, partidas a pedacitos, bien limpias, pero sin mondar, hervidas durante un cuarto de hora en un litro de agua, aprovecha a los enfermos que necesitan calmar la sed por causa de fiebres altas o por otro motivo. Por otra parte, del zumo de manzanas fermentado se obtiene la sidra, una bebida ligeramente alcohólica (no suele pasar de 8% de alcohol), y modernamente se prepara también el mosto de manzanas esterilizado ó sidra sin fermentar⁷³¹.

* * *

Determinar cuando, donde y por que fue incorporado el manzano, o su fruto al repertorio iconográfico de una determinada cultura resulta especialmente difícil, porque como se ha podido comprobar a través de la obra de Dioscórides, en la Antigüedad, al menos en la Antigüedad Clásica, un mismo sustantivo servía para designar aque-

⁷³¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 337).

llos árboles, cuyos frutos eran de forma más o menos esférico y tenían pepitas ó semillas en su interior. "Así pues, con el nombre de *pomun*, la manzana ha heredado todos los mitos en donde cualquiera de estos frutos haya jugado un papel"⁷³².

"La manzana por su forma casi esférica significa una totalidad. Es símbolo de los deseos terrestres, de su desencadenamiento"⁷³³. Es considerada "fruto iniciático, porque partida en dos mitades iguales, muestra en la parte central una estrella de cinco puntas, emblema del libre albedrío, de la posibilidad del hombre para elegir entre dos vías; la del Bien y la del Mal"⁷³⁴.

"En las tradiciones célticas, la manzana es un fruto de ciencia, de magia y de revelación"⁷³⁵. La antigua mitología escandinava recoge la existencia de un maravilloso árbol custodiado por un dragón, el árbol de la Inmortalidad porque sus frutos concedían la eterna juventud; este extraordinario árbol que pertenecía a la diosa Idhuna fue identificado por los antiguos germanos con el manzano, y el zumo de las manzanas fue considerado

⁷³² GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 300).

⁷³³ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 297).

⁷³⁴ GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris, 1.943. (pág. 199).

⁷³⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pág. 620).

como una especie de ambrosía, con las que los dioses nórdicos renovaban su inmortalidad⁷³⁶.

El **simbolismo de inmortalidad** conferido por la mitología celta ha quedado confirmado por la arqueología, al haberse hallado restos de manzana en túmulos de 1.500 años a. C.; las manzanas eran colocadas como presentes simbólicos en los ataúdes de roble durante el período de la cultura germánica primitiva en Dinamarca⁷³⁷.

El mito del viejo manzano teutón se corresponde con la idea griega del manzano en el Jardín de las Hespérides, también guardado por un dragón. "Cuando la boda de Hera con Zeus, la tierra -Gea- había entregado a la diosa como presente nupcial unas manzanas de oro, que Hera encontró maravillosas, hasta el punto de haberlas mandado plantar en su jardín, en las inmediaciones del monte Atlas. Como las hijas de Atlante solían ir a saquear este jardín, la diosa había confiado la custodia de las manzanas y el árbol maravilloso que las producía a un dragón inmortal de 100 cabezas. Asimismo había colocado como guardianas a tres ninfas: las Hespérides, llamadas Egle, Eritia y Hesperaretusa, es decir, la "Resplandeciente", la "Roja", y la "Aretusa de Poniente". Estas eran las

⁷³⁶ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370).
GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 303).

⁷³⁷ LECHLER, G.- Ob. cit. (pág. 370).

manzanas de oro que Euristeo ordenó a Heracles le trajese, hazaña que realizó exitosamente y que constituyó uno de los doce trabajos del héroe más célebre y popular de toda la mitología griega, Heracles (Hércules)⁷³⁸.

El manzano, al menos en este mito, podría estar haciendo referencia a un árbol solar. Quizás por ello el dios Apolo era representado con una manzana en la mano, como símbolo solar⁷³⁹. Recordemos que Apolo, cuyas funciones y símbolos son múltiples, fue considerado en sus orígenes dios del Sol y de la luz, aunque posteriormente y de forma paulatina se convirtiera en el dios de una religión órfica, asociándose a su nombre todo un sistema mitad religioso y mitad moral que permitía a los iniciados la salvación y la vida eterna⁷⁴⁰. Por lo tanto la manzana en la mano del dios Apolo, no parece ser fruto del azar, sino posiblemente el deseo de materializar una alegoría: la inmortalidad del alma.

La manzana aparece nuevamente en la mitología griega en la leyenda del Juicio de Paris. Es la manzana de la Discordia. "Un día la Discordia lanzó una manzana destinada a la más hermosa de las tres diosas del Olimpo: Hera, Atenea y Afrodita. Zeus ordenó a Hermes que las

⁷³⁸ GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana". España, 1.984 (pág. 248).

⁷³⁹ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (págs. 304 y 306).

⁷⁴⁰ GRIMAL, P.- Ob. cit. (pág. 37).

condujese al Monte Ida de Troiade para que Alejandro, que más tarde habría de ser conocido con el nombre de Paris, juzgara cual habría de ser la merecedora. Las tres divinidades iniciaron ante él un debate vanagloriándose cada una de su belleza y prometiéndole regalos. Hera le ofreció el reino del Universo, Atenea hacerlo invencible en la guerra, y Afrodita la mano de Helena. La elección no se hizo esperar, y Afrodita fue la elegida⁷⁴¹; y así esta diosa del amor se convirtió también en diosa de la belleza para la mitología griega.

Por ello no puede extrañar que la Afrodita de Kanachos en Scio, la Venus Uranie y la Venus de Milo sujeten entre sus manos una manzana, como símbolo de su belleza, pero también como símbolo de amor⁷⁴². Sin duda por el sentido alegórico de amor y erotismo que debió encerrar este fruto en la cultura helena, es por lo que los jóvenes griegos, antes del matrimonio, invocaban la manzana de oro⁷⁴³, y por ello "sobre las antiguas tumbas helenas se ve a Ecos representado con una cesta de la que caen manzanas, evidente símbolo erótico"⁷⁴⁴.

⁷⁴¹ GRIMAL, P.- Ob. cit. (pág. 12).

⁷⁴² PINEDO, R.- "Ensayo sobre el Simbolismo Religioso". Burgos, 1.924. (pág. 51). Escribe: "La manzana era el símbolo del amor entre Los antiguos".

REAU. L.- "Iconographie de L'Art Chretien" Tomo I. Paris, 1.955. Escribe en la página 134: "La manzana, según la leyenda del Juicio de Paris, es una declaración de amor".

⁷⁴³ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 301).

⁷⁴⁴ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 302).

Evidentemente la manzana en la cultura griega fue un **símbolo erótico**, pero también un **símbolo de regeneración** y a la vez **de inmortalidad**⁷⁴⁵; símbolo que se materializó y tomó forma plástica en la escultura griega.

La lengua latina poseyó dos vocablos para designar a la manzana: "*pomun*" y "*malum*". La manzana, considerada fruto por excelencia, tomó el nombre genérico de "*pomun*", que significa fruto, porque Pomona es la diosa romana de los árboles frutales. Con este nombre genérico la manzana heredó todos los mitos en los que frutos de sus mismas características hubieran jugado un determinado papel⁷⁴⁶. Mientras que el vocablo "*malum*", por significar a la vez manzana y mal introducirá, como se verá posteriormente, confusiones interpretativas a nivel simbólico.

Evidentemente el carácter erótico que la manzana había poseído en la cultura griega fue asumido también por los romanos, llegando a ser considerada un fruto puramente fálico⁷⁴⁷, por lo que no debe extrañar que

⁷⁴⁵ GUBERNATIS, A. de.- Ob. cit. (pág. 302).

⁷⁴⁶ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).

⁷⁴⁷ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).

Servius, en sus comentarios sobre Virgilio, explique que se denominaba *mala* a los testículos del hombre⁷⁴⁸.

Así la manzana, símbolo en un principio del amor para el hombre griego, adquirió connotaciones eróticas, y será con este carácter especialmente erótico con el que se incorpore a la mitología romana.

El manzano y su fruto, cargado de connotaciones simbólicas en diferentes culturas, no podía pasar desapercibido para el simbolismo cristiano. No es de extrañar que el cristianismo heredero de una tradición hebrea, en la que a juzgar por diferentes textos del Antiguo Testamento⁷⁴⁹ el manzano y su fruto gozaron de un lugar privilegiado en el Reino Vegetal; e inmerso en una cultura clásica en la que la manzana y su árbol encerraban un amplio abanico de significados, se hiciera eco del simbolismo pagano y adoptara, cristianizando, este fruto, atributo de divinidades; símbolo pagano pero capaz de

⁷⁴⁸ GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 301).

⁷⁴⁹ CANTAR DE LOS CANTARES: II. 3 y 5:
 La esposa dice al esposo:
 "Como manzano entre los árboles silvestres
 es mi amado entre los mancebos.
 A su sombra anhelo sentarme,
 y su fruto es dulce a mi paladar"
 "Confortadme con pasas
 reanimadme con manzanas
 que, desfallezco de amor".
 PROVERBIOS: XXV.11:
 "Manzana de oro en bandeja cincelada en plata
 es la palabra dicha a tiempo".

expresar contenidos de la nueva religión.

La manzana precisamente por haber sido en la Antigua Grecia **símbolo de inmortalidad** y atributo del dios Apolo, en sus orígenes el dios puro de la luz, que fue convirtiéndose con el tiempo en el dios de la pureza espiritual y moral, que aseguraba a sus seguidores la salvación y la vida eterna después de la muerte, pudo haber sido adoptada en las primeras centurias del cristianismo con el deseo de expresar la misma idea de **inmortalidad**, e incorporada al repertorio iconográfico del **Arte Paleocristiano**. Al menos esto es lo que parecer inferirse de las escasas manifestaciones artísticas en las que encontramos el tema de la manzana formando parte del repertorio iconográfico de los primeros siglos, como por ejemplo en el mausoleo de Santa Constanza de Roma (siglo IV) donde aparece formando parte del tema de los mosaicos que cubren la bóveda anular, junto con pájaros entre ramajes, flores y otros frutos, y objetos diversos. Temática alusiva al Jardín Paradisiáco, y por lo tanto a la **inmortalidad**.

Sin embargo este primer simbolismo de inmortalidad parece haber tenido poca aceptación en ámbitos cristianos, a juzgar por las escasísimas manifestaciones artísticas paleocristianas en que aparece el tema de la

manzana. Por otra parte, desconozco la presencia de éste tema en sarcófagos, lápidas sepulcrales y otras piezas de la Alta Edad Media; piezas particularmente aptas para plasmar temas alegóricos a la inmortalidad. No obstante, parece factible que fuera durante estas centurias del alto Medievo cuando se asociara aquel árbol del Génesis, el árbol de la ciencia del bien y del mal, ubicado en el Jardín del Edén, del que nuestros primeros padres recibieron la expresa prohibición de probar sus frutos, con aquel otro mítico árbol del Jardín de las Hespérides. Desde luego el árbol del Paraíso terrenal alrededor del cual se enrolla la serpiente recuerda bastante a aquel otro árbol del Jardín de las Hespérides cuyo dragón defendía las manzanas de oro⁷⁵⁰.

La tradición ha considerado al manzano el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal⁷⁵¹. Los teólogos siempre han discutido si se trataba de un naranjo, manzano, granada, vid o higuera, pero los artistas han utilizado preferentemente el manzano⁷⁵². Consecuentemente aquella

⁷⁵⁰ BRÉHIER, L.- "L'Art Chrétien. Son développement Iconographique des origines a nos jour". Paris, 1.928. (pág. 52).

⁷⁵¹ PEREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág.287).
Escribe: "se cree que el árbol de la Ciencia, del Edén cuyo fruto se prohibió a nuestros primeros padres era una manzana"
FERGUSON, G.- "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano" Buenos Aires, 1.956. (pág.37).

⁷⁵² MATEO GÓMEZ, I.- "Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del Jardín de las Delicias del Bosco". Traza y Baza, nº 1. 1.972 (pág. 14).
GUBERNATIS, A.- Ob. cit. (pág. 300).
CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval. Boletín de Arte y Arqueología Valladolid, 1.968/1.969. (pág. 180). Habla de la variedad de frutas del pecado, e indica que la manzana es la que la mayor difusión ha tenido.

"manzana que, según la leyenda del Juicio de Paris, simboliza una declaración de amor, es considerada después del pecado original, como **símbolo de la Tentación y del Mal**"⁷⁵³. "Como evocación del fruto del árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, la manzana ha quedado como un **símbolo de los deseos humanos, del pecado, la tentación y la discordia**"⁷⁵⁴, y ha sido incluida entre los **frutos maléficos**⁷⁵⁵. "En esta variedad de **frutas del pecado** están las granadas, higos, peras y **manzanas**, que son, precisamente, las frutas que dentro de la iconografía cristiana, según los países, han sido el mal bocado de nuestros padres, habiendo de añadir las uvas y las naranjas. De entre todas ellas la manzana ha obtenido la mayor difusión"⁷⁵⁶.

¿Cual pudo haber sido la causa que guiara a los teólogos a considerar a la manzana un fruto maléfico, cargado de connotaciones negativas; a considerarlo un fruto eminentemente fálico y alusivo a la lujuria y a los pecados de la carne?.

⁷⁵³ REAU, R.- Ob. cit. (pág. 134)

⁷⁵⁴ PÉREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit.. (pág. 287).
EGRY, A.- "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. 1.971. (pág. 10). Considera a la manzana símbolo del pecado original.

⁷⁵⁵ REAU, L.- Ob. cit. (pág. 134).

⁷⁵⁶ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M.- Ob. cit. (pág. 180).

Las investigaciones realizadas a este respecto por medievalistas coinciden en afirmar que el origen de tal simbolismo se radica en la propia etimología del vocablo latino "*malum*", que con su doble significado: manzana y mal, evocaba el contenido erótico y fálico que este fruto había poseído en la cultura romana, y el juego de palabras y sus distintos significados propiciaba la confusión. Así la manzana pasó a ser considerada **símbolo del pecado original**⁷⁵⁷, y de la **muerte**.

Posiblemente la apertura a la cultura clásica⁷⁵⁸, con el consiguiente conocimiento de la mitología greco-romana que tuvo lugar bajo la reforma cluniacense, junto con las interpretaciones de textos bíblicos realizadas por Padres de la Iglesia a lo largo de los siglos del Alto Medievo, fueron factores determinantes que contribuyeron a incrementar el bagaje simbólico cristiano, y que pudieron propiciar la inclusión del tema de la manzana en la iconografía románica, albergando la idea de pecado y de muerte, tan apropiada a la filosofía religiosa de la Orden de Cluny.

Las exigencias y estímulos espirituales que

⁷⁵⁷ REAU, L.- Ob. cit. (pág. 134).
PEREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág.287).

⁷⁵⁸ DAVY, M.M.- "Initiation a la Symbolique Romane (XIIe siècle)". Paris, 1.964. (pág. 111).

guiaron a la Orden Cluniaciense favorecen la aparición de una serie de temas capaces de imprimir en el alma hondos sentimientos de temor al castigo, de arrepentimiento, de penitencia y contrición, para conseguir el perdón divino y la salvación eterna. Uno de los principales esfuerzos del movimiento reformador fue el de mantener vivos la conciencia del pecado, y en este marco la presencia del fruto maléfico por excelencia, es decir de la manzana, dentro de la iconografía románica se adapta perfectamente, puesto que por este fruto había hecho su aparición el pecado, el mal, en definitiva, la muerte en el Mundo.

El Arte Románico francés cuenta entre su flora esculpida con varios manzanos; es en la abadía de Cluny, en la región de Borgoña -región donde la flora, sobre todo de finales del siglo XI y principios del XII, ocupa un importante lugar y donde se hallan algunos ejemplos de verdadero realismo- donde aparecen los más bellos y realistas en dos capiteles del interior de la iglesia. Uno de ellos presenta el tema de los ríos y los árboles del Paraíso; los cuatro árboles elegidos fueron el manzano, la higuera, la viña y el olivo, y sus troncos y ramas repletas de hojas y frutos serpentean y se adaptan a cada una de las caras de la canastilla; es curiosamente en el manzano y en la vid, donde el realismo se hace verdadera-

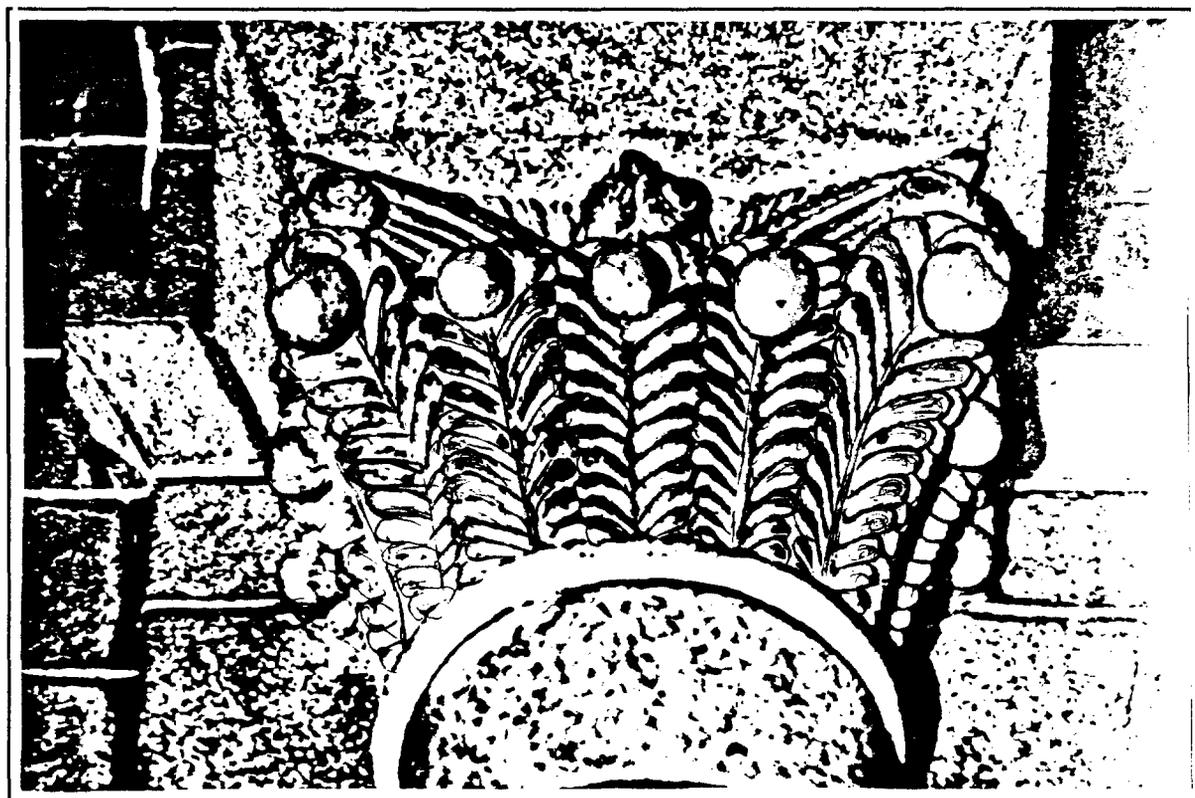
mente evidente. En otro de los capiteles aparecen Adán y Eva ocultándose detrás del manzano, después de su falta, mientras que la serpiente se enrosca en el tronco del árbol⁷⁵⁹

En la escultura románica española el manzano y su fruto son bastante frecuentes. El manzano, como elemento imprescindible en la escena del Pecado Original, -tema repetido en numerosos programas iconográficos, que además gozó de gran aceptación apareciendo frecuentemente en la decoración esculpida de capiteles y arquivoltas- lo hallamos tanto en la escultura románica oficial como en la de ámbito rural (Il. 181). Su fruto, la manzana, captado con mayor o menor realismo, lo encontramos incorporado a un elevado número de capiteles de temática vegetal, junto a grandes hojas de acanto, palmetas y helechos, de cuyos ápices pende; así, aparece en varios capiteles de la Catedral de Santiago de Compostela (Il. 182), en la iglesia y cripta de San Isidoro de León (Il. 183), en San Martín de Frómista (Palencia), en la Catedral de Jaca, en el Claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos) (Il. 184), y en otros numerosos recintos sagrados, tanto de ámbito oficial como rural.

⁷⁵⁹ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. (pág. 66).



IL. 181.- Capitel del "Pecado Original" San Martín de Fromista (Palencia).



Il. 182.- Catedral de Santiago de Compostela.



Il. 183.- San Isidoro de León.



Il. 184.- Capitel. Claustro Santo Domingo de Silos (Burgos).

La notoria falta de naturalismo en la representación plástica de este fruto dificulta su identificación⁷⁶⁰, y así con excesiva frecuencia numerosos medievalistas han optado por utilizar términos, tales como: "bolas", "frutos bulbosos", "pomos" para referirse a

⁷⁶⁰

Con frecuencia es tan evidente su carácter geométrico, tan perfecta la esfera representada, que nos recuerda a aquellas piezas hispano-visigodas, utilizadas como amuleto, realizadas en hierro y bronce, llamadas *bullas*; "cápsulas compuestas de dos placas cóncavas adheridas entre sí por los bordes. La denominación procede de Roma que aplicó el término de "bulla" a todo objeto redondeado e hinchado por analogía a la burbuja. La bulla romana por excelencia fue un adorno de vestido que, en ocasiones, se usó en calidad de *amuleto*, *alejador de males* y, frecuentemente, como insignia de triunfadores, que durante las ceremonias en que recibían los premios las llevaban colgadas al cuello, mediante cadenilla, al modo de una condecoración. A Roma había pasado este objeto de Etruria, y de la Roma pagana se transmitió al mundo cristiano, que los decoró con sus símbolos, convirtiéndolos, así en elementos distinguidores de su fe". OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año mil". Madrid. 1.989. (pág.140).

dicho elemento. Sin embargo hay un reducido número de medievalistas: Anne de Egry⁷⁶¹ y el padre Pinedo⁷⁶², que no han dudado en identificar la manzana en diferentes capiteles románicos y en tratar de su simbolismo.

Anne de Egry, en el artículo: "Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles" estudia el posible carácter simbólico de ciertos capiteles vegetales, concretamente de aquellos ubicados en el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León que muestran hojas de acanto con manzanas y piñas; tema también utilizado en capiteles de otras capillas del período románico, como en Silos, donde aparecen en la portada exterior de la capilla del cementerio. En palabras de la autora: "Si la piña es el símbolo de la fertilidad y en consecuencia de la vida eterna, si la manzana es un claro **símbolo del pecado original** y de la **muerte**, pero también de la **redención** del hombre a través de Cristo, creemos que parece evidente el uso intencionado de los símbolos de la muerte y de la vida eterna en este caso particular"⁷⁶³

Para el padre Pinedo, ferviente partidario de

⁷⁶¹ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10). Hablando del Pórtico de la Iglesia de San Isidoro de León, el Panteón de los Reyes (1063) dice que en el centro de la capilla dos robustas columnas cilíndricas sostienen las arcadas de la bóveda, y tienen dos capiteles con hojas de acanto y con manzanas y piñas.

⁷⁶² PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

⁷⁶³ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).

del carácter simbólico de la flora esculpida, apoyándose en textos patrísticos, que comentan y extraen complejas interpretaciones del Cantar de los Cantares, entiende que aquellas las manzanas, que nacen de las hojas espinosas que con tanta profusión decoran nuestros capiteles románicos, son símbolos del buen olor de las **virtudes**, del olor de **Cristo**. Considera al manzano un símbolo de Cristo, a cuya sombra la Iglesia y todas las almas santas hallan refrigerio y perfecto descanso⁷⁶⁴.

Los estudios de simbología medieval, basándose en distintos textos patrísticos en los que analiza e interpreta el Cantar de los Cantares, consideran a la manzana un símbolo de Cristo y de su obra redentora, pues así como Adán introdujo el pecado y la muerte en el Mundo, Cristo, tomando sobre sí los pecados del hombre, los purificó, e introdujo la Salvación⁷⁶⁵.

⁷⁶⁴ PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

⁷⁶⁵ FERGUSON, G.- Ob. cit. (pág.37).
PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 287)
EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).
PINEDO, R.- Ob. cit. (pág. 51).

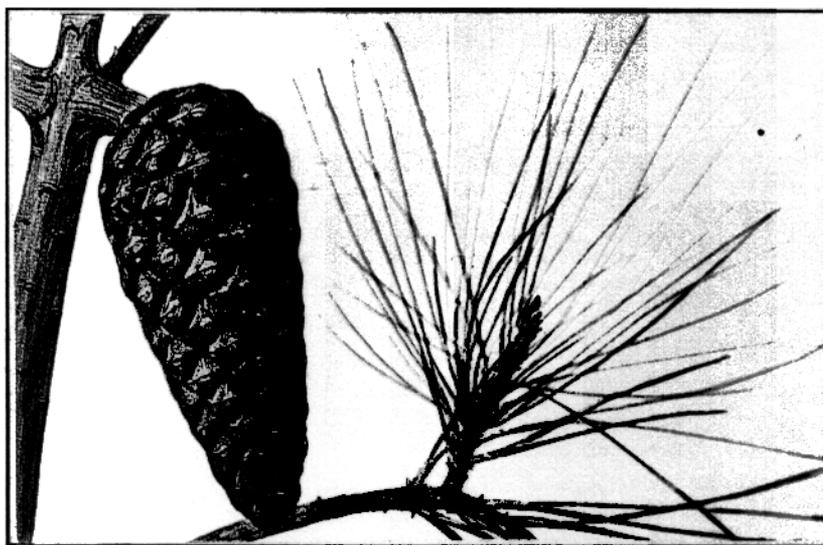
P I Ñ A

LA PIÑA.

Piña es el nombre que se da al fruto de las coníferas⁷⁶⁶; gran familia botánica que hizo su aparición en la Era Paleozoica, tuvo su gran esplendor durante el Mesozoico, reduciendo su importancia a lo largo del Terciario, y hoy ocupa una posición predominante en la vegetación de la Tierra. Son en general grandes árboles muy ramificados, cuyas ramas se disponen a manera de verticilos, por pisos, que en general representan un año de crecimiento. Las hojas son relativamente pequeñas, pero muy numerosas, aciculares (pinos, enebros, etc.) o escuamiformes (sabina, cupressus, thuya, etc.) rara vez planas y romas; se disponen sobre el tallo de distinta manera, siendo la más frecuente la helicoidal. Las hojas coriáceas y xeroformas son en la mayoría plurienales, durando en las ramas de cuatro a cinco años; en cuanto a las flores, un mismo árbol las tiene masculinas y femeninas; aquellas constituidas por gran número de estambres apiñados de abundante polen amarillo que sueltan en pri-

¹ Plantas gimnospermas que se caracterizan por carecer de auténtico fruto, ya que las hojas carpetares, es decir, las portadores de ovulos se agotan en la producción de estos y no existe ovario. Por tanto no se puede hablar de frutos verdaderos pues las protecciones seminales proceden muchas veces de órganos auxiliares; órganos que se tornan leñosos, constituyendo las piñas (LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica descriptiva". II. Fanerogamia. Granada 1.961., págs. 15 y 16)

mavera; las femeninas agrupadas en los llamados conos, que dieron nombre a las coníferas, y que cuando maduran las simientes forman las piñas, de tamaño variable según las especies, compuestas por varias piezas leñosas triangulares, colocadas en forma de escama a lo largo de un eje común, y cada una con dos piñones por regla general, o dicho en términos propiamente botánicos: "las piñas están formadas por numerosas escamas densamente imbricadas, cada una de las cuales remata en una especie de escudete romboidal de forma diversa; el escudete de sus escamas es grueso, apiramidado, con una a modo de quilla transversal muy aparente y con una especie de pezoncito en el centro"⁷⁶⁷. (Il. 185)



Il. 185.- Ramita con estróbilo de forma alargada y cónica del pino de Alepo (*Pinus halepensis*)

⁷⁶⁷ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides renovado". Madrid, 1.980 (pag. 90)

Entre las coníferas se hallan el pino y el abeto, dos grandes géneros botánicos que a su vez constan de numerosas especies y que a juzgar por la parca descripción que Dioscórides hace de ellas en su *Materia Médica*, por su abundancia en todo el globo terráqueo y por la utilidad que su madera, resina y frutos tuvieron y tienen para el hombre, hace suponer que las coníferas, sin duda, fueron conocidas y usadas desde los albores de la Humanidad.

En efecto, lo recabado por Dioscórides en el primer libro de su "*Materia Médica*" muestra el conocimiento que a principios de nuestra Era se tenía de las coníferas y de sus diferentes especies, pues escribe: "La picea, muy conocido árbol, y el pino son de un mismo linaje, aunque en especie difieren... El fruto del pino y la picea, el cual se halla dentro de sus propias piñas, tiene por nombre "pityides" que quiere decir piñón"⁷⁶⁸. Laguna⁷⁶⁹ con sus dotes renacentistas de observación añade en su comentario: "Difieren entre sí el pino y la picea como lo legítimo y lo bastardo; porque ciertamente la picea no parece ser otra cosa sino un pino bastardo,

⁷⁶⁸ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de La Materia Medicinal y de Los venenos mortíferos". Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. Libro 1, capítulo LXX.

⁷⁶⁹ Andrés Laguna nació en Segovia en año 1.499. Estudió en Salamanca, Paris, Bolonia. Fue un médico prestigioso en toda Europa, llegando a estar al servicio del Papa Julio III. Fue traductor y comentarista de la "*Materia Médica*" de Dioscórides. Murió en Segovia en el año 1.560.

que tiene mucho del lárice y del abeto. Produce la picea sus hojas más cortas y menos puntiagudas que las del pino; empero, las piñas más luengas... Hace el pino sus hojas de dos en dos (igual que la picea) muy derechas y tiesas, y tan agudas que ofenden..."⁷⁷⁰.

La Botánica Descriptiva actual aporta unos conocimientos más completos sobre esta gran familia que constituye las coníferas. Sólo nos centraremos aquí en dos de sus géneros: el pino y la picea, para poder realizar un análisis comparativo en cuanto a descripción y propiedades.

El **pino** es un árbol, en su mayoría, de tronco elevado con ramas cubiertas de hojas persistentes durante el invierno, de dos clases: unas en forma de escamas y otras aciculares; flores agrupadas en inflorescencias amentáceas, cuyo conjunto al madurar forman una piña leñosa que contiene las semillas, llamadas piñones. Son plantas que viven formando bosques, raras veces aisladas en las zonas templadas y frías del Hemisferio Boreal, donde se encuentran unas setenta especies, entre las que mencionaremos el: *Pinus Silvestris*, L., el *Pinus Pinaster Solander* y el *Pinus Picea*, L. por estar presentes en el paisaje ibérico.

⁷⁷⁰ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Libro 1, capítulo LXX).

El *Pinus Silvestris, L.*, conocido también como pino de Escocia, serrano, bermejo, royal, albar o pino de Balsaín, es un árbol de porte elegante, piramidal en su primera edad, aparasolado e irregular en la vejez; puede alcanzar hasta 50 m de altura. Tienen la corteza rojizo-amarillenta en los tallos jóvenes, que se desprenden en láminas papiráceas; hojas de color verde claro, cortas, que a veces no miden más de 4 cm, caedizas cada tres años; piñas mates también pequeñas, de 4 cm de longitud; y semillas pequeñas. Florece en primavera y madura en otoño del año siguiente. Es una especie muy difundida en el Norte y Centro de Europa, mientras que en el S.O., solo aparece en las montañas. En España se encuentra en el Pirineo y en otras montañas del Norte hasta las de León, localizándose principalmente en el cuadrante N.E. de la península.

El *Pinus Pinaster Solander*, conocido también como pino ródano, marítimo, negral, rubial es un árbol de mediano porte, de corteza gruesa resquebrajada, hojas punzantes de hasta 25 cm; piñas resultas casi sentadas, lustrosas, cónico-alargadas de 12 a 18 cm (estas piñas son las más largas de las que se crían en la península), escamas con apofisis piramidal alargada y semillas no comestibles. Florece en primavera y madura sus piñas en otoño del año siguiente. Su presencia es siempre litoral,

de zonas sin heladas. En la península Ibérica se crían sobre todo en terrenos arenosos de gran parte del país desde las comarcas gerundenses del Ampurdán hasta la costa de Portugal. Por ser un árbol de tierras bajas, falta en las montañas elevadas.

El *Pinus Pinea*, L. o pino piñonero, es un árbol de pequeño o mediano porte, de ancha copa oblonga, con la corteza del tronco parduzca, con grietas rojizas; hojas algo punzantes de 8 a 15 cm de longitud; piñas obtuso-ovoideas, gruesas, lustrosas, casi siempre solitarias con apófisis romboidal-apiramidadas; semillas gruesas con almendra comestible. Florece en primavera y las piñas maduran cada tres años. Este pino es el más característico en las tierras mediterráneas, y en la península se cría en toda la zona subatlántica, y parte se interna en las mesetas, incluso formando extensas poblaciones, como en Castilla la Vieja⁷⁷¹.

Otro género de coníferas citado por Dioscórides lo constituye la *Picea* que se caracteriza por presentar piñas colgantes con escamas persistentes, por lo que caen enteras al suelo una vez soltadas las simientes, es decir, las piñas no se deshacen cuando maduran. La especie más importante de Eurasia es la *Picea excelsa*, "abeto ro-

⁷⁷¹ LOSA, T.M.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- Ob. cit. (pag. 52).

jo", "piña-abeto", árbol de gran talla con la corteza de color rojo, las ramas horizontales y la configuración piramidal. Crece en la mayor parte de Europa, formando grandes bosques pero es muy raro en España como árbol silvestre, presentándose de una manera muy aislada, como reliquia casi en el Pirineo. Sin duda por el color rojo de la corteza, Andrés Laguna identificó la *Picea* de la que habla Dioscórides con el pino silvestre o albar, del cual afirma se halla en Balsaín de Segovia. Sin embargo el Dr. Font Quer nos dice: "repetidas veces le he buscado en este sitio y no he visto ninguna picea que justamente se deba llamar pino-abeto, sino sólo muchos pinos albares"⁷⁷².

Como ya se ha indicado, varias son las especies de coníferas que se crían en la península y numerosos los sinónimos, sobre todo castellanos y catalanes, empleados para designarlas; de los cuales unos hacen referencia al lugar de crianza: así el *pinus pinaster* es conocido en Castilla como "pino de las landas", "marítimo", "ródeno" (que debe entenderse según el Dr. Font Quer como pino del ródeno porque no alude a lo bermejo de su tronco como el pino albar, sino a las areniscas rojas en que se localiza; aquellas areniscas terciarias que dan la piedra de

⁷⁷² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 90).

amolar y las aguas más finas y sin cal, y en Cataluña "pi maritim" y "pi bord" y al *Pinus Silvestris*, L. por pino serrano, pino de Balsaín. Otros sinónimos, por el contrario, hacen referencia a algún aspecto representativo del árbol, así en Castilla el *Pinus Silvestris* es conocido como "pino bermejo", "pino albar", "pino blanquino", y en Cataluña "pi roig", "pi ros", "pi vermell" (aludiendo a lo rojizo o rubio de la parte externa de su corteza en la parte alta del tronco).

Desde el punto de vista etimológico el vocablo "pino" procede del latín "*pinus*", y este del griego "πίνυχη"; voz empleada por Teofrasto⁷⁷³ para denominar el pino silvestre. El fruto, es decir la "piña" procede del término latino "*pineae*", indicando su procedencia, pues significa "del pino". Dioscórides da el nombre griego de este fruto, al que denomina "*pityides*", que significa piñón, haciendo referencia al fruto y no al árbol.

⁷⁷³ Teofrasto nacido en la isla de Lesbos, en el año 372 a. J.C. muerto en Atenas 85 años después, ha sido llamado "Padre de la Botánica"; título merecido por la exhaustiva clasificación de las plantas que llevo a cabo, con la que fundó las bases de toda la botánica científica. En dos de sus obras: "Estudio de las Plantas" y "Origen de las plantas" explicó y mostró la manera de distinguir los órganos de estas e inventó un método de describirlas con regularidad desde la raíz hasta el tallo; método que ampliado se convirtió en el fundamento de toda la posterior nomenclatura botánica. Teofrasto, siendo joven se traslado a Atenas, formando parte de la Academia de Platón, donde sin duda conocería a Aristóteles con quién forjaría una gran amistad; lo prueba el hecho de que al verse Aristóteles obligado a abandonar Atenas en el año 323 dejó el Liceo que había fundado 12 años antes al cuidado de Teofrasto, legándole una extensa biblioteca y los manuscritos de todas sus obras. Teofrasto siguió la tradición de su amigo y estuvo al cuidado de la obra de este por espacio de 35 años, ampliándola y reorganizándola. Atrajo a gran número de alumnos y consiguió reunir unos conocimientos enciclopédicos. Se dice que escribió 227 tratados que abarcan desde temas médicos y cuestiones biológicas, a obras de gran popularidad como la titulada "Los caracteres" que se trataba de una serie de unos 30 esbozos de las típicas debilidades de los seres humanos.

Estos vocablos junto con la descripción tan parca que da Dioscórides parece indicar el amplio conocimiento que sus contemporáneos tenían de las coníferas, haciendo innecesario una descripción pormenorizada y exhaustiva del árbol y de sus frutos, por lo que no se detendrá en ella, extendiéndose en cambio en el análisis de las virtudes o propiedades que a sus frutos, hojas, corteza, resina, etc. se le atribuían en aquellos tiempos. En el Libro 1, capítulo 70 inicia una larga enumeración, nos dice: "Es la corteza de entrambos (pino y pinea) estríptica; por donde molida y aplicada conviene mucho al sahorn y escocimiento. Mezclada con litargirio y manná de incienso es útil a las llagas superficiales y a las quemaduras del fuego. Puesta en perfume provoca el parto. Bebida restriñe el vientre y mueve la orina"... "Las hojas de aquestos árboles, majados y puestos en forma de emplasto, mitigan las inflamaciones y hacen que las heridas no se apostemen. El vinagre caliente con que se hubieren cocido majadas relaja el dolor de los dientes, si se enjuagan en él. Bebidas con agua o con aguamiel son útiles a los que padecen del hígado"... "De la tea de entrambos árboles desmenuzada en astillas se hacen espátulas, convenientes a las preparaciones de las medicinas que mitigan cansancio, y en las calas que se meten en las naturas de las mujeres"... "cogese el hollín de la tea cuando se quema

como muy útil para hacer tinta de escribir fina, y para mezclarse con los unguentos con que se adornan las pestañas y cejas, el cual también aprovecha a la corrosión de lagrimales, a las pestañas pegadas y a la lágrima que continuamente destila"

El fruto de estas coníferas, es decir el piñón, es altamente nutritivo. Dioscórides también aconsejaba su consumo por sus virtudes medicinales: "La virtud del cual es estriptica; comidos por si los piñones o mezclados con miel son muy útiles a la tos y a las enfermedades del pecho. Los piñones mondados y comidos o bebidos con la simiente de los cogombros y con un poco de vino paso provocan la orina y tiemplan el ardor de la vejiga y riñones. Bebidos con zumo de verdonagas valen contra la mordificación del estómago, restauran las fuerzas perdidas y reprimen los humores corruptos. Cogidos frescos del árbol, y con su cáscara propia majados y cocidos en vino paso, notablemente aprovechan a los que tienen antiguitos y asimismo a los tísicos, bebiéndose del tal cocimiento cada día tres ciatos"⁷⁷⁴.

Si corteza, hojas y fruto remediaban tantos males, qué uso se haría de la resina obtenida de estas coníferas, cuyo conocimiento según los dice el Dr. Font

⁷⁷⁴ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (Libro I. Capítulo LXX "Del Pino y de La Picea", paje. 46).

Quer es antiquísimo. En primer lugar, para hablar con propiedad, habremos de utilizar el término trementina, pues es así como se denomina al jugo resinoso, viscoso, odorífero e inflamable que fluye de los pinos y abetos. Esta oleoresina se localiza en la corteza y en las capas más exteriores del leño⁷⁷⁵ y se extrae por cortadura en la corteza. De ella el hombre ha sabido obtener múltiples derivados: la esencia de trementina o aguarrás, pues la tercera parte de la trementina es esencia que se obtiene destilándola con agua o vapor recalentado, la colofonia o pez griega que es el residuo de la destilación de la trementina, es una resina líquida llamada así porque antiguamente se traía de Colofón, ciudad asiática; el alquitrán vegetal o brea del pino obtenido por destilación seca de la madera y residuos de resina; y aceites, barnices, etc.

Dioscórides dedica los capítulos LXXIII, LXXIV y LXXV a la recopilación de las propiedades y usos de todos los derivados de la resina, así nos dice: "La resina líquida, llamada colofonia lamida es singular remedio contra la antigua tos".. "De las resinas secas que manan de las piñas, aquella del abeto sobrepuja en valor a todas las otras porque son olorosas y se parecen en su

⁷⁷⁵ La resina que fluye de manera natural de los pinos se denomina "galipodio".
GÓMEZ PAMO, J. R.- "Tratado de Materia Farmacéutica Vegetal" Tomo II. Madrid, 1.907. (puje. 595).

olor al incienso".."Las resinas quemadas son útiles para la composición de olorosos emplastos y de las medicinas que mitigan cansancio y para teñir los unguentos".."De las maderas más grasas de la picea y del pino se coge la pez líquida, útil a los que bebieron veneno, a los tísicos, a los que acumularon materia en lo vacío del pecho, a los que padecen de tos y de asma, y a los que no pueden arrancar los humores gruesos del pecho, si se lame de ella con miel la cantidad de un ciato. Administrase convenientemente en unción contra las inflaciones de la campanilla y de las agallas, y contra las esquinancias. Instílese con aceite rosado en los oídos que manan materia y mezclada con sal molida, se aplica sobre las mordeduras de serpiente, extirpa las uñas carnosas, sana los empeines y resuelve los apostemas de la madre y las durezas del sieso. Cocida con harina de cebada, dentro de orina de niño rompe los lamparones. Reprime las llagas cundientes, aplicada con azufre o con corteza de picea o con salvados. Mezclada con ceroto y manna de incienso, conglutina e hincha de carne las llagas hondas y sana las grietas de los pies y las resquebrajaduras del sieso. Untadas con miel, mundifica y encarna las llagas. Puesto en forma de emplastos con pasas y miel rompe y descostra

los carbúnculos y las llagas llenas de corrupción⁷⁷⁶.

Del aceite de la pez nos dice: "Hácese el aceite de pez separando el licor acuoso que anda encima de ella nadando, como sobre la leche el suelo"... "tiene este aceite las virtudes de la pez líquida. Mezclado con harina de cebada y untada hace renacer los cabellos caídos a causa de la alopecia, ni más ni menos que la pez líquida, y sana las llagas y la sarna de todo género de bestias"⁷⁷⁷.

El hollín de la pez "es útil para los ungüentos con que se adornan las cejas y para hacer que las pestañas renazcan. Aliciente de esto, conviene mucho a los ojos débiles, lagrimosos y exulcerados"⁷⁷⁸.

Después de esta larga exposición de propiedades poco pudo añadir Laguna en su comentario, en el que escribe: "Todas las resinas calientan y son desecativas de humores, aunque unas más que otras; la que mana del pino, strobilina, es la más caliente y aguda"⁷⁷⁹.

Durante siglos sus propiedades siguieron vigentes y aún a principio de nuestro siglo la medicina popular hacía buen uso de la trementina y otros productos del

⁷⁷⁶ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Libro Primero, Capítulo LXXIII y LXXIV, págs. 49 y 50).

⁷⁷⁷ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXXV. puje. 50).

⁷⁷⁸ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXXVI. puje. 50).

⁷⁷⁹ DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. (Capítulo LXX, págs. 46 y 48).

pino. "La pez que se obtiene de la leña del pino, untuosa y negruzca se empleaba contra la roña de los ganados para sanar las diversas enfermedades cutáneas"⁷⁸⁰. El Dr. Font Quer nos dice que las farmacias -al menos en Cataluña- se proveían de los productos de las coníferas, comprados a los campesinos para preparar con ellos sus recetas, empleándose tanto la trementina como la colofonia en la elaboración de diversos emplastos, ungüentos y linimentos. De hecho, con agua trementinada y azúcar se prepara un jarabito casero contra la tos y la bronquitis. Sin embargo el mismo Dr. Font Quer desaconseja el uso del aguarrás o esencia de trementina, como no sea a dosis muy pequeñas, indicando de mayor conveniencia para tal uso, el empleo de los cogollitos tiernos del pino pinaster o de otro, tomados en infusión, resultando una perfecta medicina anticatarral. Y aún hoy las yemas tanto del pino silvestris como del pinaster son utilizadas como medicamentos.⁷⁸¹

La farmacología actual ha reconocido su utilidad; de hecho la trementina se ha venido utilizando en los tratamientos antiinflamatorios hasta la aparición de los antibióticos, y se ha reconocido la virtud balsámica

⁷⁸⁰ FONT QUER, P.- Ob. cit. (puje. 93).

⁷⁸¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 92).
LOSA, RIVAS y MUÑOZ MEDINA.- Ob. cit. (puje. 54).

y vulneraria aplicada al exterior, por lo que apenas hay linimento, emplasto o unguento para el uso de herida y úlcera en que la trementina no entre.

Esta larga enumeración de virtudes atribuidas a la corteza, hojas, piñones y resina de las coníferas, útiles a tantos usos y capaces de remediar tan variados males, induce a pensar que tales conocimientos fueran producto de una detenida observación, y de una lenta y laboriosa recopilación de datos, iniciada sin lugar a dudas en Mesopotamia, albergue de uno de las más importantes hogares culturales de la Humanidad. Aquella región geográfica surcada por los ríos Tigris y Éufrates, vergel de la naturaleza donde el clima, la fertilidad del suelo, y el agua y humedad aportados por los grandes ríos se conjugaron de tal forma que permitieron todo tipo de vegetación, entre la que se hallaría alguna especie de conífera. Aquella tierra conquistada por el hombre en edades remotísimas reunía las condiciones para ser considerada un jardín paradisiaco, don de dioses; no en vano los babilonios situaron en Eridú su paraíso terrenal⁷⁸², y en el Génesis (capítulo II.8-14) leemos: "Yahve-Dios hizo nacer de la tierra todo árbol delicioso a la vista

⁷⁸² LECHLER, G.- "The Thee of Life in Indo-European and Islamic cultures". Ars Islamica. 1.937, (puje. 369).

y de frutos buenos para comer. Un río salía de Edén que regaba el huerto. Pronto se dividía en cuatro ramales: el nombre de uno era Pisón, el nombre del segundo es Gihón, el nombre del tercero Hiddekel (Tigris) y este es el que va hacia el Oriente de Asiria, y el cuarto río es el Éufrates". Es posible que no exista en la literatura oriental un texto más evocador para narrar el despertar de la Humanidad en estas tierra mesopotámicas consideradas por la tradición bíblica como un huerto, un jardín, oasis de sombra y de frescura.

Está arqueológicamente constatada la llegada del pueblo sumerio, en el milenio IV a. J.C., a las tierras de la Baja Mesopotamia donde se estableció sólidamente dando comienzo la Civilización del mismo nombre, en la que beberán, sin género de dudas, asirios, babilonios y persas.

Del elevado estadio cultural alcanzado por el pueblo sumerio hacía el año 3.000 a. J.C. nos habla la aparición de la escritura pictográfica y las manifestaciones plásticas: sellos cilíndricos en su mayoría, que dan a conocer aspectos de la vida cotidiana y escenas rituales ligadas a los cultos religiosos.

Los sellos sumerios⁷⁸³, cuyas composiciones están marcadas por el equilibrio y la simetría, ilustran mejor que ninguna otra manifestación artística el culto mesopotámico; en ellos encontramos ya en el III milenio a. J.C. repetidas veces el mismo tema: un árbol (el Höm) eje de la composición, flanqueado por dos personajes: hombres o dioses. Esta escena repetida tantas veces, ha sido con frecuencia considerada, sin duda dentro de una visión excesivamente simplista, de carácter exclusivamente narrativo, sin embargo obviamente también encerraba un concepto, una idea, que al hombre sumerio -artífice de la escritura pictográfica- le resultaría fácil extraer y asimilar.

Sin género de dudas se puede decir que en los sellos sumerios se está plasmando una escena ritual de carácter religioso y contenido simbólico, en la que posiblemente todos y cada uno de los elementos presentes en la composición encerraban un significado concreto. Quizás por ello, este tema arraigó tan hondamente en la cultura mesopotámica, que el Arte Asirio (1.350 - 612 a. J.C.) lo asimiló e hizo propio, incluyéndolo en su repertorio decorativo.

783

Los sellos sumerios, como todos los mesopotámicos, tienen la forma de un pequeño cilindro que lleva grabada su parte externa, de forma que imprime su dibujo al hacerse rodar sobre la arcilla de una tableta o del sellado de un paquete de mercancías; estos dibujos debían poseer una armonía interna capaz de mantenerse, incluso en pequeñas marcas, y constituyen un sorprendente despliegue de creatividad y originalidad, tanto es así que pinturas murales y otras decoraciones mesopotámicas a menudo parecen depender de las composiciones de los sellos.

Los asirios, pueblo establecido en la región del Alto Tigris, sojuzgados durante siglos por accadios y sumerios de Ur, participarán después en la Civilización Mesopotámica, al extender los límites de su reino por toda Mesopotamia con la creación de un nuevo imperio: el Imperio Asirio; al tiempo que adoptaban para sí sus manifestaciones plásticas. "La permanencia de tradiciones sumerias ancestrales en el Arte Asirio es un hecho palpable"⁷⁸⁴, todos los temas empleados son o tienen, origen mesopotámico, y los artistas asirios se preocuparán igualmente por conseguir aquel equilibrio y simetría de las composiciones sumerias.

En los sellos asirios es muy frecuente el tema o la escena, ya conocida de los animales o genios alados situados a uno y a otro lado de la planta sagrada; pero en estos cilindros y en los relieves escultóricos en que también aparecen se aprecia con claridad el objeto que portan estos seres en sus manos: son piñas. Es incuestionable que la composición en sí: palmera (árbol sagrado en Mesopotamia) flanqueada por dos genios alados que sujetan una piña en una mano y un pequeño cubito en la otra, con la que parecen rociar o asperger a la planta, trasmite un mensaje. Indiscutiblemente se está haciendo

⁷⁸⁴ PARROT, A.- "Asur". Universo de las Formas. Madrid, 1.970. Madrid. (pág. 6).

referencia a una escena ritual de carácter religioso, por lo tanto la presencia aquí de las piñas no es un simple elemento decorativo ¿pero por qué la elección de la piña? ¿que simbolismo era capaz de albergar?. Pues bien, considero que los datos botánicos vertidos en páginas anteriores podrían facilitar las respuestas a estas interrogantes. La solidez de la madera del pino, sus hojas perennes y resistentes, la incorruptibilidad de su resina transmitirían perfectamente el concepto, la idea de vigor, fuerza vital, perpetuidad, en suma **inmortalidad**; razonamientos esgrimidos por varios investigadores: Chevalier⁷⁸⁵, Cirlot⁷⁸⁶, Pérez Rioja⁷⁸⁷. La piña como fruto del pino, es decir, como parte del todo al que pertenece podría gozar del mismo simbolismo. Sin embargo, he de decir, anticipándome a argumentos que esgrimiré más tarde, que el simbolismo de inmortalidad no tiene su origen en el Arte Asirio sino que se acuñará varios milenios más tarde. Por otra parte, no se puede olvidar que la piña también ha sido acreedora de otro significado: el de **fertilidad**,

⁷⁸⁵ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles" Francia, 1.969. (pág.607).
Escriben: "En Extremo Oriente es un símbolo de inmortalidad... el pino aparecen en el Arte como símbolo del poder vital".

⁷⁸⁶ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 364).

⁷⁸⁷ PÉREZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos", Madrid, 1.971. (pág. 353).
Escribe: "el pino como el ciprés y el abeto por la solidez de su madera y sus hojas siempre verdes representa la perpetuidad de la vida... como otros árboles de hoja perenne es símbolo de inmortalidad".

recogido por Cirlot⁷⁸⁸, Egry⁷⁸⁹ y Olaguer-Feliú⁷⁹⁰ entre otros; cuyo origen posiblemente sí esté aquí, en la cultura mesopotámica. ¿Pero cual pudo ser la causa de la forja de este otro simbolismo de fertilidad? ¿quizás la abundancia de sus semillas?. No lo creo. Considero, en cambio, que la respuesta se halla analizando determinadas manifestaciones de Arte Asirio, tales como sellos y relieves escultóricos⁷⁹¹ en los que, ocupando una posición central, encontramos repetidamente la escena antes descrita y tantas veces repetida: en el eje de la composición, como queriendo el artista asirio resaltar la importancia ya otorgada por los sumerios, coloca una palmera datilera -árbol simbólico, sagrado en toda Mesopotamia, considerado el árbol de la vida- aquí totalmente estereotipada, y a ambos lados dos seres mitad dioses, mitad hombre, que dirigiéndose solemnemente hacia el árbol portan en una mano una piña y en el otra un cubito. (Il. 186).

⁷⁸⁸ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 364) Cita, a su vez, a Harold BAYLEY, "The lost language of Symbolism". Londres, 1.952.

⁷⁸⁹ EGRY, A.- "El simbolismo funerario en los monumentos románicos españoles". Arch. Esp. de Arte. nº 173, año 1.971. (pág. 10).

⁷⁹⁰ ~~OLAGUER-FELIU, F.- "El Arte Medieval hasta el año mil". Madrid. 1989. (pág. 101).~~

⁷⁹¹ Citemos como ejemplo un bajorrelieve de Nimrud, del siglo IX a. J.C. que se encuentra en el Museo Británico de Londres.



Il. 186.- Genio alado. Jorsabad, ciudadela (puerta A).

Por escasos conocimientos botánicos que se posean, la escena resulta tan evidente que es difícil entender como investigadores de renombre identifican este acto con una escena de libación o de aspersión con agua bendita⁷⁹², y hablan de purificación y protección sobrenatural. Para disipar tantas hipótesis baste recordar que la palmera es una planta dioica, es decir, hay palmeras masculinas que sólo producen polen y palmeras femeninas que fructifican sólo cuando reciben aquel polvito fecundante, cuyo agente es el viento, los insectos y sobre todo las aves; pues bien, teniendo en cuenta que la palmera es originaria de la parte suboccidental de Asia y que sus dátiles fueron para el hombre mesopotámico base de su alimentación hasta el año 2000 a.J.C., en que se inició el cultivo de los cereales⁷⁹³, sin duda fue objeto de una vigilancia venerada, y como consecuencia los asirios, y posiblemente antes que ellos los sumerios,

⁷⁹² PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 7). Extraemos un pequeño fragmento: "Se ha propuesto que se trata de la fructificación de la palmera. Creemos mejor, que el genio está obteniendo del árbol el fluido sagrado que emana del tronco y de sus hojas, para hundir después la piña en la situla y transformar así el agua de esta en agua bendita. Con ella precisamente, el genio aspergerá al rey para purificarlo, sin duda, pero sobre todo para conferirle una fuerza supraterrrestre que le permita triunfar sobre las potencias malignas".

Esta explicación, a mi juicio, sin carecer totalmente de coherencia, resulta más poética que realista. Es cierto que del tronco y piñas del abeto mana una resina que seca es muy olorosa, parecida al incienso, sin embargo nunca tal árbol fue considerado como planta sagrada en Mesopotamia y por otra parte, pese al esquematismo sumerio y asirio de este árbol sagrado, sus rasgos poco se parecen a las coníferas.

⁷⁹³ SALVAT.- Historia de Arte, Tomo 1. Barcelona 1.976. (pág. 188).

llegaron a deducir la sexualidad de este árbol⁷⁹⁴ y comprobaron que con una fertilización dirigida y efectuada planta a planta se aseguraba la fructificación de todas las palmeras hembras y se incrementaba la producción datilera.

¿Qué papel juega la piña en todo esto?. La piña sería el instrumento utilizado para llevar a cabo esta labor, pues sus numerosas y pequeñas piezas leñosas resultaban instrumentos perfectos para esta inseminación artificial. La piña introducida en los pequeños cubitos repletos de polen se impregnaba de aquel polvillo que era después espolvoreado sobre la palmera femenina a instancias de la persona responsable de tal cometido, sin duda un sacerdote disfrazado⁷⁹⁵ de dios o genio celeste⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 958-959). Escribe: "La palmera la cultivaban en Babilonia y en Asiria. En un famoso relieve del Museo de Arte de Nueva York, se ve como un "biólogo" asirio fecunda las flores de la palmera hembra".

ROMAN, C.- "Descubrimientos perdidos" Barcelona, 1.975. (pág. 69). En su obra considera que los asirios y babilonios conocían la sexualidad de las plantas, aunque se acepte comúnmente que no fue descubierta hasta dos milenios y medio más tarde.

Historia General del Arte. Salvat. Tomo I. (págs. 189 y 195)

⁷⁹⁵ LECHLER, G. en su artículo : "The tree of life in indo-european and islamic cultures", (Ob. cit.) pág. 374 describiendo un sello asirio hace referencia a los disfraces sacerdotales: "El dios Asur de Asiria está como flotando como un sol alado sobre el árbol de la vida y a cada lado hay dos sacerdotes disfrazados de pez, símbolo de fuente de vida y resurrección".

FRANKFORT, H.- "Arte y arquitectura del Oriente Antiguo", Madrid, 1.982. (pág. 180, Ilustración 195). Recoge un relieve de Nimrud, del reinado de Tiglatpileser III que plasma una ceremonia religiosa en la que aparece una procesión de hombres desarmados que dan palmas al compás de alguna música. Van seguidos por una figura disfrazada con una máscara de león de la que sale un manto que la cae por la espalda y costados.

⁷⁹⁶ PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 70). Escribe: "Estos genios eran divinidades menores pertenecientes al séquito de las cortes celestes, pues a imagen de los reyes los dioses también tenían sus cortes. No era necesario figurarlos siempre de la misma forma. Por ello se los encuentra representados, ya con aspecto de un ser humano alado, ya con el de una silueta alada semihumana, en cuanto al cuerpo, semianimal, en cuanto a la cabeza), siempre entregados a una tarea benéfica".

que se presentaba ante el pueblo como un ser sobrehumano alado y con cabeza de ave, identificándose con las divinidades celestes.

Considero, sin lugar a dudas, que se está ante una escena ritual de aspersion de polen, de fecundación de las palmeras; escena que para el hombre mesopotámico era símbolo de fertilidad. De esta manera, la piña fue impregmándose del simbolismo de fertilidad que expresaba toda la escena, llegando a poseer por sí sola tal significado.

Este acto de extraordinaria importancia: dar fruto a una planta en apariencia estéril, en un concepto más amplio otorgar vida, debió de ser entendido como un favor de los dioses hacia los hombres y exclusivo de la divinidad. Su escenografía se convirtió en un rito mágico que durante siglos mantuvo su vigencia y sus elementos, pero que coincidiendo con el período de máximo poder del Imperio Asirio fue objeto de modificaciones, así junto al árbol de la vida aparecerá el monarca haciéndose partícipe del don otorgado por los dioses al árbol sagrado; esto se ve en un relieve de Nimrud (finales del siglo IX principios del X a. J.C. que se expone el Museo Británico de Londres) en el que Asurnasirpal II, uno de los monarcas asirios más fuertes aparece ante el árbol de la vida mientras genios alados provistos de pequeños cubos y

piñas realizan el acto ritual fructificador. Más adulte-
rada encontramos esta escena en la ciudadela de Jorsabad,
una de cuyas puertas está flanqueada por dos grandes
guardias, genios alados que provistos de piñas y cubos,
y dirigiendo sus miradas a quién se aproxima le hacen
receptor de sus mercedes.

Aquel acto ritual de simbolismo antiquísimo:
"la divinidad otorgado fertilidad a las plantas" adquirió
otras connotaciones simbólicas en el período de máximo
poder asirio; de aquellos dones concedidos por los mismos
dioses participó el propio monarca, e incluso se hicieron
extensivos a un determinado grupo de personas, como su-
gieren los relieves descritos. ¿Qué simbolismo encerra-
ba?. Sobre el significado del relieve de Asurnasirpal II,
Frankfourt entiende que aquellos genios alados que apare-
cen junto al monarca le rocían de agua sagrada, y se
quiere recordar con ello la protección sobrenatural de
que disfrutaba el rey: "aquellos seres sobrehumanos que
aparecen en los relieves rociando agua sagrada de un cubo
refuerzan el vigor del rey"⁷⁹⁷ y continúa: "este aparato-
so montaje para el simple acto de refrescarse subraya el
carácter del rey asirio, elegido por los dioses, aunque
él mismo no fuera de sustancia divina". Para Parrot⁷⁹⁸,

⁷⁹⁷ FRANFOUR, H.- Ob. cit. (pág. 172).

⁷⁹⁸ PARROT, A.- Ob. cit. (pág. 36).

Asurnasirpal II aparece bajo la protección vigilante de los genios celestes alados y androcéfalos que llevan una piña en la mano y hacen ademán purificador. A mi juicio, estas composiciones grandes y ceremoniosas, herederas de la tradición sumeria y de gran contenido simbólico, no proclamaban la santidad de la persona sacerdotal del rey, como afirma Henry Frankfort, sino la concesión de todo tipo de bienes o dones, la gracia de una larga vida lleva de frutos, o lo que es igual, de fuerza, salud, poder, etc.; dones incuestionables al ser otorgados por aquellos antiguos dioses sumerios que el pueblo asirio adoptó y asimiló.

Por otra parte, no es extraño que un concepto simple y concreto como el de la fertilización, aunque de importancia indiscutible para una sociedad agrícola como la mesopotámica, se enriqueciera, con el paso de los siglos, con nuevos conceptos que concatenándose con el original proporcionarían un abanico de significados, un amplio lenguaje simbólico, que en los momentos álgidos del Imperio Asirio sirvió como emblema propagandístico de aquella monarquía.

La trascendencia de este tema y de los elementos vegetales que lo configuran: palmera y piña, fue de tal magnitud que arraigó hondamente en la memoria colec-

tiva del hombre mesopotámico por lo que no puede extrañarnos su presencia en el Arte Aqueménida⁷⁹⁹ y Sasánida⁸⁰⁰.

Precisamente es en la ornamentación de estuco sasánida (elemento principal de su decoración arquitectónica), donde la riqueza de los temas geométricos y florales sobrepasa todo lo que otro arte coetáneo haya podido producir⁸⁰¹: cenefas con dibujos en zig-zags; bezantes saliendo de un par de alas desplegadas; frisos de flores de loto reunidos mediante arcadas con rosetas y semipalmas; follajes y bellotas, y piñas y palmetas, hablan por si solos de esta importancia y del esquematismo y abstracción imperante. Aunque del tema de la piña carezco de documentación gráfica que me permita asegurar su presencia, sin embargo las excavaciones realizadas en Hira (Mesopotamia) por Talbot Rice⁸⁰² y el estudio sobre ornamentación islámica llevado a cabo por Dimand⁸⁰³ han

⁷⁹⁹ El Arte Aqueménida -expresión plástica de un gran imperio, el primero en la Historia del Mundo por su extensión- englobará toda una síntesis de la civilización antigua, al vincular a su corona: Mesopotamia, Siria, Egipto, Asia Menor, ciudades e islas griegas y una parte de India. Aquellas civilizaciones milenarias serán asimiladas y admiradas por los aqueménidas que permitirán e incluso estimularán el desarrollo de aquellas.

⁸⁰⁰ Arte Sasánida es un arte neopersa en el que se integran las tradiciones aqueménidas y partas.

⁸⁰¹ GHIRSHMAN, R.- "Iran: Partos y Sasánidas". Universo de Las Formas. Madrid, 1962. (pág. 189).

⁸⁰² TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934. (pág. 51-73).

⁸⁰³ DIMAND, M.S.- "Studies in Islamic Ornament. I. Some aspects of Omayyad and Early 'Abbasid ornament". Ars Islamica, 1.937. (págs. 293-337).

aportado luz sobre este punto, al incluir y considerar a la piña un elemento más del repertorio decorativo sasánida, relegando al olvido la teoría sostenida hasta los años 30, y seguida por Wallis Budge⁸⁰⁴ que descartaba la piña en la decoración sasánida.

Este brusco giro, en cuanto a repertorio decorativo sasánida se refiere, es comprensible pues dado el elevado esquematismo, producto del proceso de abstracción que preside la decoración sasánida, no resulta fácil en muchos casos identificar los elementos vegetales o florales; así, si observamos un relieve de estuco de Ctesifon (siglo V-VI) hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York podemos ver: "bezantes saliendo de un par de alas desplegadas", como describe Ghirshman⁸⁰⁵, o también dos medias palmetas que enmarcan un fruto bulboso, posiblemente una piña, pero que la abstracción sufrida por una y otra hace difícil su identificación con aquella palmera y piñas originales.

Carezco de datos para aventurarme a afirmar si las piñas sasánidas encerraban algún simbolismo o por el contrario tenían un carácter exclusivamente decorati-

⁸⁰⁴ WALLIS BURGE, E.A.- "Assyrian Sculptures in the British Museum". London, 1.914, (pág. 49-53).

⁸⁰⁵ GHIRSHMAN. R.- Ob. cit. (pág. 189).

vo⁸⁰⁶. Pero lo tuviera o no, de lo que no cabe duda, es de este tema, que formó parte del repertorio sasánida y del lenguaje ritmico de aquella decoración, cautivó a todo Oriente extendiéndose más allá de sus fronteras, siendo adoptado por otras culturas e integrado en las manifestaciones artísticas de otros pueblos, entre ellos los árabes, que receptores del bagaje cultural y artístico de los pueblos que conquistaban e incorporaban a su Imperio no tardarán en hacer de la piña un elemento muy popular.

En efecto, el Arte Omeya asimiló las corrientes artísticas existentes en las tierras conquistadas; precisamente la temática y el estilo de los estucos sasánidas se adaptaban a la perfección al espíritu del hombre árabe. La piña, especialmente va a jugar un papel importante entre los motivos decorativos del Arte Omeya, y será posteriormente asimilada por el Arte Abasida. Se convertirá en un elemento de gran popularidad en la ornamentación Omeya y Abasida. Pero la piña no aparecerá como tema

⁸⁰⁶ Para esclarecer esta disyuntiva considero conveniente citar las palabras que del Dr. DSHOBADZ ZIZICHWILI, W. vierte en su artículo: "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense", publicado en la revista, Archivo Español de Arte, nº 106, año 1954, pág. 130: "Las formas de arte sasánida no son un conglomerado de influencias de diversos países orientales, algo desprovisto de tradición, sino, al contrario, un arte con un pasado casi milenario cuyas formas creativas están hondamente arraigadas en la cultura, en las creencias y en la religión del pueblo. Su profundo significado lo vemos en la representación del mundo animal y vegetal cuyos elementos particulares sobrepasan lo formal y encuentran su explicación en la religión de Zoroastro".

exclusivo, sino combinada con palmetas, hojas de vid, racimos de uvas; combinaciones que gozarán de gran popularidad en el Arte Islámico⁸⁰⁷. Concretamente la asociación de palmera y piña está presente a lo largo de todo el Arte Omeya y principios del Abasida. Sobre este punto, el estudio realizado por Dimand⁸⁰⁸ no deja dudas al respecto, pues a través del análisis de la decoración de la Cúpula de la Roca (Jerusalén), del Palacio de Massatha (Jordania), de la mezquita de Kairowan (Tunez), de Takrik (Irak), de Damasco y de otros ejemplos se sigue la pista de este tema, cada vez más abstracto, cada vez con mayor dificultad de identificación, pero siempre conservando los dos elementos: palmera y piña.

Este elemento vegetal -la piña- tan importante en la decoración del Arte Omeya y Abasida no tuvo un ámbito geográfico reducido a Mesopotámia y Siria puesto que también lo encontramos en Egipto (en paneles de madera tallados, de finales del siglo VIII, pertenecientes al Arte Tulúnida, hoy en el Museo de Arte Islámico de El Cairo), en Túnez y en España; donde como Pavón Maldonado indica: "De los vegetales reconocidos como naturalistas

⁸⁰⁷ Esto es aceptado por TALBOT RICE ("The Oxford Excavations at Hira", ob. cit.), DIMAND ("Studies in Islamic Ornament..." ob. cit.) y PAVÓN MALDONADO, B. que en su libro "EL Arte Hispano-Musulmán en su Decoración Floral". Madrid, 1.981, (pag. 45), escribe: "es muy habitual que la piña se asocie con palmetas".

⁸⁰⁸ DIMAND, M.- Ob. cit. (pag. 301).

entre las unidades convencionales islámicas sobresale la piña"⁸⁰⁹.

De todas las manifestaciones artísticas estudiadas por Dimand en que aparece este tema, creo conveniente destacar, por la importancia que siglos más tarde tendrá en Occidente, varios capiteles de alabastro encontrados en Siria y datados de mediados del siglo VIII (pertenecientes a una colección privada de París), en los que vemos como amplias palmetas recubren la canastilla del capitel terminando en piñas; desde luego su naturalismo no es muy elocuente, pero las piezas imbricadas de aquellos frutos se perciben con tal claridad que impide toda confusión.



Il. 187.- Capitel de alabastro encontrado en Siria (siglo VIII). París (colección privada).

⁸⁰⁹ PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pag. 45).

Ahora bien, ¿éste tema de palmetas y piñas cuya influencia directa procede de los estucos sasánidas, pero cuyo remoto origen está en aquel tema asirio⁸¹⁰ de amplio contenido simbólico, seguía encerrando para el pueblo árabe el mismo simbolismo atribuido por los asirios?, ¿estaba la piña dotada de alguna connotación religiosa o era exclusivamente un elemento decorativo?

La ausencia de bibliografía que estudie con seriedad el aspecto simbólico en el Arte Islámico hace difícil poder dar una respuesta afirmativa, sin embargo las fuentes culturales en que éste bebió (dotadas de profundo contenido simbólico), la ubicación de las piezas en que esta decoración aparece y la presencia, constatada dentro del Arte Islámico, de manifestaciones artísticas de carácter simbólico son testimonios indiscutibles que descartar la exclusividad decorativa, que con tan reiterada frecuencia se atribuye al Arte Musulmán.

En el Arte Griego también está presente la piña. Con frecuencia se encuentra en la cerámica, aunque no constituye tema exclusivo, ni principal -o al menos no lo he visto- sino que aparece formando parte de esce-

⁸¹⁰ DIMAND, M.- Ob. cit. (pág. 315). Escribe: "Reconocemos ahora que el Arte Sasánida debe ser considerado acreedor de un nuevo estilo de una ornamentación abstracta pseudofloral, basada en tradiciones de Arte Asirio y Aqueménida, en el que las tendencias naturalistas del Arte Helenístico fueron gradualmente reemplazadas por principios orientales de repetición rítmica y simétrica".

nas dionsíacas⁸¹¹, como elemento integrante del báculo propio del dios Dionisos y de su séquito de ménades y sátiros, llamado tirso o "thyrsus": vara de abeto enramada cubierta con hojas de parra y de hiedra y rematada por una piña. Este instrumento de uso ritual es, según Cirlot⁸¹², un símbolo de fecundidad y la piña de su vértice, símbolo fálico. Beigbeder⁸¹³ recoge un significado distinto, de resurrección y de vida después de la muerte; y para Chevalier y Gheerbrand⁸¹⁴ la piña representa la exaltación de la fuerza vital y la glorificación.

De cualquier forma, el "tirso"⁸¹⁵, ese báculo o arma del dios Dionisos y su corte, utilizado como instrumento de uso ritual en las ceremonias de la divinidad, reflejaba el carácter de su dueño, "el dios de la vegetación, al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la naturaleza, cuyas funciones y atributos asumió"⁸¹⁶ y que la mitolo-

⁸¹¹ Ej. Anfora con Dioniso, Sileno y Ménades. Técnica "figuras rojas" (s. VI a.J.C.) Pintor de Kleofrades. Museo de Munich.

⁸¹² CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (págs. 442, 443 y 204).

⁸¹³ BEIGBEDER, O. - ~~"Léxico de los símbolos"~~. Madrid. 1989. (pág. 390).

⁸¹⁴ CHEVALIER, J. y GHEEBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 608).

⁸¹⁵ Sobre el "tirso" escriben: Beigbeder, Cirlot, Graves; pero sobre todo, es Salomón Reinach en su Historia de las Religiones, quién realiza un pormenorizado estudio de su origen, que supone tracio, e incluso no descarta un origen más antiguo: asiático o egipcio.

⁸¹⁶ RODRIGUEZ ADRADOS, J.V. - ~~"Dioses y Héroes. Mitos Griegos"~~. Barcelona, 1.985. (pág.32).

gía griega convirtió en hijo ilegítimo de Zeus (dios supremo del Olimpo), sufriendo por ello de recién nacido la colera de Hera, esposa humillada, pues los titanes, siguiendo sus órdenes, le raptaron, despedazaron e hirvieron sus pedacitos en una caldera, pero la intercesión de su abuela Rea (Diosa de la Tierra) lo reconstruyó y lo devolvió a la vida⁸¹⁷. Esta victoria de Dionisos sobre la muerte le convierte en un dios vivificador de la naturaleza; muerto y vuelto a la vida, como cada nueva floración anual, simbolizaba el eterno retorno de la vegetación y en general de la vida.

En honor de esta divinidad del Reino Vegetal se celebraban ritos místéricos, asociados con el conocimiento de la vida después de la muerte. Es posiblemente esta asociación de Dionisos con los misterios de la muerte, o lo que es igual con la idea del renacimiento, de la regeneración y resurrección, lo que hizo surgir el simbolismo de "inmortalidad de la vida vegetativa y animal" que encierra la piña según Chevalier⁸¹⁸. Pero sin duda, esta profunda filosofía religiosa emanada de la doctrina dionisiaca es igualmente responsable de que la piña sea tomada como "símbolo funerario con valor de eternidad"

⁸¹⁷ GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". Tomo I. Madrid, 1.991. (pág. 125).

⁸¹⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 608).

según nos dice Beigbeder⁸¹⁹, o como "símbolo a la vez fálico y funerario que representa la perpetuidad de la vida, y que encajaba en las ceremonias fúnebres de los pueblos que creían en la inmortalidad del alma" según Pérez Rioja⁸²⁰.

Será la doctrina dionisiaca la que confiera a este elemento vegetal el simbolismo de inmortalidad y el carácter funerario que permanecerá en el Arte Greco-Romano, y que será tomado por la religión cristiana. Así, por lo tanto, será en la Grecia Clásica donde se acuñe el doble simbolismo de inmortalidad y fertilidad que desde ahora poseerá la piña; recogidos por los diccionario de símbolos.

Durante el período Helenístico, al menos en Asia Menor, este tema se materializa en piedra; lo encontramos precisamente en Siria, en la entrada al teatro de Dushará (último cuarto del siglo I a.J.C.) formando parte de la ornamentación vegetal que decora la arquivolta de la puerta de acceso.⁸²¹

Es factible que durante el período Helenístico el carácter receptivo, propio del espíritu de aquella

⁸¹⁹ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

⁸²⁰ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 353).

⁸²¹ BUTLER, C.H. "~~Ancient Architecture in Syria. Southern Syria~~". Parte II. Leyden. 1914. (pág. 384, Ilustración 330 (F)).

época, y el deseo del hombre griego por conseguir una simbiosis cultural entre Oriente y Grecia, le llevara a asimilar conceptos, costumbre e incluso normas estéticas de otros pueblos, llegando posiblemente a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su culto, como hicieran en Siria los seguidores de Baal⁸²², y no dudará en emplear elementos o símbolos que pudieran evocar a cierta divinidad en aquellos edificios cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el Teatro. Creo que es en este contexto en el que ha de entenderse la presencia de la piña en la arquitectura pagana helenística y de influencia helenística en Próximo Oriente; su presencia debe ser entendida como una clara alusión dionisiaca, e indicaría la advocación de determinados edificios a esta divinidad⁸²³.

El Arte Romano no podría ser ajeno a este tema,

⁸²² GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'art Paleo-Chitien". Cahiers Arqueologiques: XI. 1960, (pág. 48).
 GRABAR, A. "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de Las Formas. Madrid. 1966. (pág. 264).

⁸²³ Por otra parte, Dionisos sería fácilmente asociado con otro mito propio de la religión agraria de Asia Menor. El pino entre los frigios era un árbol sagrado asociado al culto de Atis, dios de la primavera y simbolizaba para ellos la inmortalidad.
 CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (págs. 364 y 608).
 PÉREZ RIOJA. J.A.- Ob. cit. (pág. 353). Indica que representa la perpetuidad de la vida, símbolo a su vez fálico y funerario que parecía convenir a las ceremonias fúnebres en los pueblos que creían en la inmortalidad del alma.

ni a su simbolismo al haber adoptado a Dionisos, al que los romanos conocerán con el nombre de Baco, poseedor de los mismos atributos y ritos que tuviera el griego."Para un romano las máscaras teatrales, el tirso, las cabras eran alusiones tan directas a Dionisos como para nosotros la media luna o la cruz"⁸²⁴.

El Arte Cristiano no podía ser indiferente al doble simbolismo de la piña, sin embargo no parece que tuviera un peso considerable en la iconografía cristiana durante sus primeras centurias; este tema aún presente en el Arte Paleocristiano⁸²⁵ no fue empleado en catacumbas, ni mausoleos, donde los roleos de vid y las escenas de vendimia, también de raíz dionisiaca fueron temas estelares. Tal vez la piña gozara de menor popularidad que la vid, pues esta encerraba un clarísimo sentido eucarístico del que carecía la piña. Sólo puedo hacer notar que algunos sarcófagos, ya de pleno siglo V⁸²⁶ presentan en su tapa una laboriosísima decoración a base de hojitas imbricadas ¿quizás con ella se quisiera evocar a aquellas

⁸²⁴ PIJOAN, J.- Arte Romano. Summa Artis. Tomo V. Madrid, 1979, (pág. 209).

⁸²⁵ SHEPPARD, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". The Art Bulletin (March) 1.969, (pág. 65).

⁸²⁶ Sarcófago de La Iglesia de San Francesco en Rávena
Sarcófago de La Catedral de Rávena.
Sarcófago de Honorio. Mausoleo de Gala Placidia. Rávena.

pequeñas piezas leñosas que forman la piña?. Desde luego aquí el sentido funerario con valor de eternidad que recoge Beigbeder⁸²⁷ estaría perfectamente fundamentado.

Por otra parte no he encontrado ningún pasaje bíblico, ni comentario de los Padres de la Iglesia que haga referencia a este fruto, no obstante son bastantes los medievalistas que como Beigbeder, Egry, Olaguer-Feliú, Pinedo y Sheppard otorgan carácter simbólico a la piña.

"Negar que la Alta Edad Media sentía pasión por los símbolos sería conocerla mal. Pocas épocas se preocuparon tanto como aquella de "justificar" los menores detalles de la Sagrada Escritura, de adivinar conveniencias y razones"⁸²⁸

Durante la Alta Edad Media, período en el que en palabras de Jalabert: "los frutos no sólo son decorativos, sino que son los símbolos cristianos de mayor importancia"⁸²⁹ -al menos en Francia- tampoco este tema será uno de los más empleados; el Arte Merovingio no incluye en su repertorio iconográfico piñas; el Carolingio únicamente empleará racimos de uvas enhiestos o col-

⁸²⁷ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

⁸²⁸ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 13).

⁸²⁹ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965. (pág. 32).

gantes salientes de unas carnosas palmetas. De cualquier forma Jalabert, autora de un espléndido estudio de la flora esculpida en Francia durante la Edad Media, no reconoce ningún fruto como piña. Sobre este punto, considero que no es conveniente generalizar, ni descartar tajantemente otras posibilidades, por cuanto que:

- 1º) El Arte Merovingio, como el Carolingio tienden a la esquematización, alejándose considerablemente del modelo. No son naturalistas.
- 2º) Los frutos, en la escultura Merovingia y Carolingia, están asociados a varios tipos de hojas que a veces facilitan su identificación.
- 3º) La palmeta y la piña, como hemos podido comprobar, han constituido una sociedad de larga y fructífera vida en todo el Próximo Oriente; y
- 4º) Tanto el Reino Merovingio como el Imperio Carolingio fueron receptores durante siglos de influencias orientales. Monjes, mercaderes, artistas, junto con piezas de orfebrería, arquetas, tejidos, manuscritos y un largo etcétera introdujeron temas orientales⁸³⁰.

⁸³⁰ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 47). Reconoce en su libro esto al escribir: "parece cierto que nuestros artistas han tomado la mayor parte de su inspiración de la decoración esculpida de monumentos sirios... Fuente de gran complejidad puesto que el país fue ocupado por pueblos diversos que dejaron su impronta del siglo IV al VII. A los fondos greco-romanos realizados por los griegos de Asia hay que añadir los testimonios del arte oriental. bizantino, persa-sasánida, post-sasánida y árabe...".

BALTRUSAITIS, J.- "Art Sumérien. Art Roman". Paris, 1.934. Encuentra reminiscencias del Arte Sasánida en el Prerrománico.

Todas estas premisas esgrimidas inducen a albergar una duda razonable en cuanto a la ausencia total del tema objeto de estudio en el Prerrománico francés. Es factible que entre la decoración de algún sepulcro, mesa de altar o cancel merovingio o carolingio se haya podido incluir el tema de palmetas y piñas, pero elaborado con una técnica tan falta de naturalismo que dificulta su correcta identificación. Por otra parte, este elemento vegetal está presente en el Prerrománico español; el Arte Visigodo da testimonio de ello en pilastras, canceles, capiteles y cimacios; y de igual forma el Arte Mozárabe.

Varios son los investigadores que identifican piñas en el repertorio decorativo visigodo, entre ellos Olaguer-Feliú⁸³¹, Pavón Maldonado⁸³², Pinedo⁸³³, Schlunk⁸³⁴.

Por otra parte, el tema de piñas y palmetas era un elemento decorativo del Arte Sasánida, como se ha podido ver, y un gran número de estos mantuvieron su hegemonía durante siglos, no sólo en Asia Menor, sino también en la Europa Medieval; de hecho, Dshobadz Zi-

⁸³¹ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (págs. 101, 125 y 126).

⁸³² PAVON MALDONADO, B.- Ob. cit. (pág. 45).

⁸³³ PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930, (pág. 11).

⁸³⁴ SCHLUNK, H.- "Arte Visigodo". Ars Hispaniae, Tomo II. Madrid, 1.947 (pág. 261). Refiriéndose a la basílica de Algezares, escribe: "como en todo el Mediterráneo hallamos pilastras coronadas por piñas".

zichwili⁸³⁵ distingue esta reminiscencia sasánida en España, e indica que el Arte Visigodo contribuye a comprobar esto, aunque en su estudio no mencione concretamente el fruto, objeto de estudio.

Ahora bien, en muchos casos, no es tarea fácil efectuar una correcta identificación de este fruto, ya que dado el elevado esquematismo y su tosca talla, estos son catalogados, con excesiva frecuencia, como racimos de uvas. Sin embargo, considero que hay que tener presente dos puntos al realizar su identificación:

- 1º) La asociación de hoja-fruto muy empleada en la decoración; así, mientras que la hoja de vid sugiere, lógicamente, la presencia del racimo de uvas, las hojas de palmeta insinúan la presencia de otro fruto: la piña.
- 2º) La carencia de la técnica apropiada para conseguir aquellas pequeñas piezas leñosas imbricadas, que tanto caracterizan a la piña, tal vez pudo ser la causa que sugiriera en determinadas ocasiones la delimitación del contorno de este fruto; quizás, perfilando la piña, los

⁸³⁵ DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- Ob. cit. (pág. 130).

artífices visigodos intentaran diferenciar este fruto del racimo de uvas.

Ahora bien, ¿obedecía su presencia exclusivamente a fines estéticos o ha de ser entendida como un símbolo iconográfico cuya raíces se nutren en el Arte Paleocristiano, e incluso en la propia subconsciencia pagana? ¿Se debía su aparición, sin descartar el matiz decorativo, a fines didácticos o apologéticos?.

La información recabada hace que me decante, sin ningún género de dudas, por la opción simbólica. Ya el padre Pinedo, en las primeras décadas de nuestro siglo, entendió que las piñas visigodas eran símbolos cristianos, reminiscencias de las fórmulas melitonianas (aquellas extraídas de la Clave de San Melitón, obispo de Sardes en el siglo II, que constituía un canon o código de símbolos, fórmulas dirigidas especialmente contra las herejías de los primeros siglos y que tenían un fin apologético y catequístico)⁸³⁶. Su simbolismo, considero que fue tomado de la Antigüedad Greco-Romana. La piña, símbolo dionisiaco, encerraba un profundo contenido místico, alusivo a la inmortalidad de la vida; aquel símbolo asociado a los ritos dionisiacos, al misterio de la vida

⁸³⁶ PINEDO, R.- Ob. cit. (págs. 11 y 12).

después de la muerte, de la regeneración y renacimiento, se adaptaba perfectamente al dogma cristiano de la resurrección de la carne y a la idea de la vida eterna en el Reino de Dios, como se podrá constatar más adelante a través de los ejemplos que citaremos. Quizás por ello el simbolismo de inmortalidad se impuso sobre aquel otro más antiguo, y más vital que también poseía: el de fertilidad.

Por una parte, la presencia de estos frutos en la decoración de canceles, esos elementos arquitectónicos que sustentados por pilastras acotaban el espacio más sagrado del templo y que constituían claras alusiones a la Mansión Celestial -como indica el Dr. Olaguer-Feliú-, son una evidente invocación a la **inmortalidad**; simbolismo que se verá ratificado plenamente con la presencia de piñas en la compleja decoración escultórica que enriquece la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora); iglesia interesante sobre todo por sus capiteles y frisos, que en palabras del Dr. Olaguer-Feliú: "encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al fiel presente en los ritos"⁸³⁷. La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles ubicados

⁸³⁷ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 99).

en el crucero y en el arco de la capilla mayor: la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies, en el lugar más próximo a los fieles, muestra dos tradicionales temas de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones y el sacrificio de Isaac; la segunda pareja, situada ya hacia la cabecera, muestra aves afrontadas que picotean una vid central; la tercera y última pareja, es decir, los dos capiteles situados en el arco que abre la capilla mayor, aquellos que dan acceso al lugar más sagrado del templo, son los para este estudio tienen mayor importancia, pues en ellos las piñas son claramente perceptibles. Estos dos capiteles y sus respectivos ábacos presentan el mismo tema: en el frente, una galería compuesta por cuatro arquitos que hacen referencia a una construcción arquitectónica, flanqueada por sendas piñas que se adaptan al marco; en los laterales cruces, mientras que los ábacos muestran en su parte frontal una sucesión de piñas y en los laterales flores de doce pétalos.

En los dos primeros capiteles -siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú- el mensaje adoctrinador que percibe el fiel desde las naves del templo al alzar su vista y contemplar los dos primeros capiteles queda bien patente: se le recomienda obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese

Abrahán) y solicitar su ayuda por medio de la oración (como en el caso de Daniel). La segunda pareja constituye una palpable invitación a los fieles a la comunión, y así llegamos a la tercera y última (Il. 188), quizás la más importante o al menos, la de mayor interés para este estudio pues completa el mensaje dogmático. En estos dos últimos capiteles el simbolismo de inmortalidad no puede ser más evidente ni más palpable. Analicemos por separado cada elementos: los arcos, alegoría de la Mansión Celestial; las cruces, símbolos, aquí, de muerte y de resurrección; las flores de doce pétalos, símbolos de eternidad; y las piñas, conteniendo aquí todo su carácter de



Il. 188.- Capitel. San Pedro de La Nave (Zamora).

regeneración, de renacimiento a una nueva vida tras la muerte y de eternidad, en suma símbolos de inmortalidad, pero con un matiz funerario, dado que no implica una vida terrenal imperecedera, sino otra igualmente eterna, infinita pero después de la muerte.

El mensaje, por tanto, concluye indicando a los fieles que siguiendo los consejos antes dados, el justo, tras la muerte llegará al Reino de Dios, a la Mansión Celestial donde gozará eternamente de la inmortalidad merecida.

El Arte Mozárabe también reserva un lugar a la piña dentro de su decoración escultórica. Gaillard⁸³⁸ considera la presencia de este fruto como uno de los rasgos principales de la escultura mozárabe, y otros investigadores como García Romo⁸³⁹ y Olaguer-Feliú⁸⁴⁰, indican de una forma u otra la existencia de piñas en la escultura mozárabe. Se encuentran en los capiteles de la

⁸³⁸ GAILLARD, G.- "Les Débuts de la sculpture romane espagnole". Paris, 1.938. (pág. 19).

⁸³⁹ GARCIA ROMO, F.- "Los Pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo de sus capiteles". Archivo Español de Arte. Tomo XXVIII, nº 111, año 1.955. (pág.211). Indica la presencia de piñas en capiteles de la iglesia de San Cebrián de Mazote.

⁸⁴⁰ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 230). Escribe: "Entre los retos escultóricos de la iglesia de San Miguel de Escalada, en León, destaca el pretíl que hoy se encuentra haciendo las veces del dintel en la puerta principal del templo...forma una composición de tallos recurvados conteniendo hojas, frutos (piñas) y aves afrontadas".

iglesia de San Cebrián de Mazote (Palencia) y también entre los restos escultóricos de la iglesia de San Miguel de Escalada en León, cuyo pretil -que hoy hace las veces de dintel en la puerta principal del templo- muestra una composición de tallos recurvados conteniendo hojas, piñas y aves afrontadas.

El Arte Románico también recoge este elemento vegetal en su decoración escultórica. Su presencia es constatada -al menos en España- por gran número de investigadores, sin embargo, en cuanto al Románico Francés se refiere, es curioso observar como Denise Jalabert no menciona este fruto en el estudio que realiza sobre la flora esculpida medieval, empleando el término sustitutivo de "fruto con granos".

En el Románico Español es frecuente hallar piñas en las flora esculpida, tanto en el Arte Oficial como en el Rural; así las encontramos en la Capilla Real de San Isidoro de León (Ils. 189 y 190), en la Seo de Jaca, en la iglesia de San Martín de Frómista (Palencia), en el claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), en la Catedral de Avila, Catedral de Tarragona, claustro de la Catedral de Tudela (Navarra), claustro de San Pedro en Estella (Navarra), iglesia del Crucifijo en Puente de la Reina (Navarra), Iglesia parroquial de Cangas de Onís



Il. 189.- Capitel. Cripta de San Isidoro de León.



Il. 190.- Cono del pino piñonero
(*Pinus pinea*).

(Asturias), Claustro de la Catedral de Pamplona, Catedral de Santo Domingo de la Calzada (Logroño), claustro de Nuestra Señora de Iguácel (Huesca), claustro de San Pedro el Viejo (Huesca), de Sant Cugat del Vallés (Barcelona), Iglesia de San Juan de las Abadesas (Gerona), claustro de Galligans (Gerona), claustro de Santa María de Estany (Gerona), iglesia de Covarrubias, de Siones, de Vallejo, de San Quirce (todas ellas en Burgos). Formando parte de la decoración escultórica de la pila bautismal de la Iglesia de Neila (Burgos).

Este elemento vegetal inserto en tantos capiteles, cimacios, impostas y archivoltas de temática vegetal contribuye a enriquecer el capitulo escultórico; en cuanto a los capiteles, la organización de las cestas en que aparece responde, casi siempre, al mismo tipo de grandes hojas de acanto o palmeta cuyo extremo superior se robustece con una piña; mientras que en cimacios, impostas, archivoltas, y pilas bautismales aparece entre vástagos serpenteantes, alternándose con hojas de palmeta. De cualquier forma, su presencia, con mayor o menor naturalismo, es un hecho incuestionable, no sólo desde el punto de vista cuantitativo, sino también por el gran número de investigadores que lo mencionan: Baltrusaitis⁸⁴¹, Ver-

⁸⁴¹

BALTRUSAITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallés". Paris, 1931.

haegen⁸⁴², Gaillard⁸⁴³, Gomez Moreno⁸⁴⁴, Gaya Nuño⁸⁴⁵,
García Romo⁸⁴⁶, Abbad Ríos⁸⁴⁷, Ruíz Montejo⁸⁴⁸, García
Guinea⁸⁴⁹, Orueta⁸⁵⁰, Baltrusaitis⁸⁵¹ entre otros, que

⁸⁴² VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Silos". Gazettes des Beaux Arts. 1.931. (pág. 129-147).

⁸⁴³ GAILLARD, G.- "Les chapiteaux du cloître de Santa María de Estany", Gazette des Beaux Arts. 1.933. (pág. 153).

GAILLARD, G.- "Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole". Paris, 1.938. Menciona este fruto al describir los capiteles con decoración vegetal de la Capilla de los Reyes, de San Isidoro de León, describe los decorados con hojas de acanto, e indica que el ápice de la hoja se curva, transformándose en una piña. Vuelve a encontrarlas en los capiteles de la nave de la Catedral de Jaca, en Santa María de Iguacel y en San Martín de Frómista (Palencia)

⁸⁴⁴ GÓMEZ MORENO, M. - "El Arte Románico Español". Madrid 1934. (págs. 62, 72 y 88). Refiriéndose a los capiteles de San Isidoro de León, indica que la mayor parte de ellos son corintios, con piñas o bolas reforzando la punta de sus hojas. También las ve en la Seo de Jaca y en San Martín de Frómista.

⁸⁴⁵ GAYA NUÑO, J.A.- "El Románico en la Provincia de Vizcaya". Archivo Español de Arte 1.944. (pág. 34). En el análisis sobre la Iglesia de San Salvador de Frúniz dice: "pero la gran singularidad de la iglesia son sus capiteles: los dos internos son de palmetas con piñas, tratadas con mas dureza que en Zuméchaga".

⁸⁴⁶ GARCÍA ROMO, F.- "Los pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo". Archivo Español de Arte. Tomo XXVIII, nº 111, año, 1955. (págs. 207-236).

GARCÍA ROMO, F.- "La escultura del siglo XI (Francia y España) y sus precedentes hispánicos". Barcelona, 1.973. (págs. 88 y 249): "Los capiteles corintios del pórtico de San Isidoro sorprenderían sin los precedentes mozárabes locales. La organización de la cesta está bien lograda y la armazón robustecida con las bolas y piñas de la extremidad encorvada de sus hojas, como asimismo en Jaca, donde además las volutas van reforzadas por los pitones característicos. Estos grupos y los de los talleres posteriores de las iglesias de San Isidoro y de Santiago, son modelo de construcción románica. ..."

⁸⁴⁷ ABBAD RÍOS, F.- "Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo". Cuadernos de Arte Aragonés, nº 11. Zaragoza, 1955. En los capiteles del interior sobria labra de temas vegetales, hojas y piñas que les acercan a los temas cistercienses.

⁸⁴⁸ RUÍZ MONTEJO, I.- "El Románico de Villas y tierras de Segovia". Madrid, 1.945. (pág. 24). Encuentra en la iglesia de El Salvador de Sepúlveda. "Piñas y racimos de vid entremezclados con cintas de forma acorazonada son los únicos motivos vegetales de estos canecillos. Aquí se introduce un tema que sin ser propiamente vegetal, acusa ciertas afinidades: son unas bastoncillos rematados en cada extremo por una piña y una especie de bola, cuyo significado resultará de interés a la hora de establecer en la iglesia del Salvador unos contenidos catequéticos".

⁸⁴⁹ GARCÍA GUINEA, M.A.- "La iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 128, año 1.959, (pág. 310). Dice que hay un capitel en el crucero, junto al ábside de la epístola que lleva grandes piñas sin adorno ninguno, es decir, lisas, sin talla, muy semejantes a las esculpidas en capiteles de Mave"

El mismo autor, en su obra "El Románico en Santander". Tomo I. Santander, 1.979. (pág. 268) hablando de la decoración de tipo vegetal dice: "Suelen ser frecuentes, si bien se dan fundamentalmente en ábacos, cimacios e impostas. Pero los capiteles y portadas no dejan de llevar algunos motivos de este tipo, a veces insistentemente repetidos. Así ocurre con lo que podemos llamar de una manera general, "hojas" y "frutos" que suelen ser derivados del viejo acanto, por una parte, o de la hoja o racimo de la vid por otra, que terminan por convertirse

guiados por un interés eminentemente descriptivo dan constancia de la existencia de piñas en la flora esculpida románica española.

Es indiscutible que la inmensa mayoría de los investigadores que hacen mención de este fruto no se detienen en el análisis del simbolismo que pudo poseer, sino que con frecuencia, dicha mención es el resultado de la minuciosa descripción en sus estudios tipológicos, pues sólo le conceden valor formal. Sin embargo, hay un reducido grupo: Pinedo⁸⁵², Guerra⁸⁵³, Egry⁸⁵⁴, Beigbeder⁸⁵⁵, que abogan por su simbolismo en el Arte Románico. Creo particularmente apropiadas aquí, las palabras de Beigbeder: "En el Arte Románico hay una simbología del

en hojas diversas de tipo palmiforme y en frutos como la piña y la manzana. Es normal también la combinación de hoja y fruto, esquematizándose, en lo que se conviene en llamar bolas o bolas con caperuza, que en realidad parecen ser la hoja de palma, con su fruto de piña. Estos motivos se hacen muy frecuentes en el románico santanderino, de tal manera que creo es el Románico regional donde más abundan. Dado que son también bastantes normales en el Románico dinástico -Jaca, Fromista, San Isidoro de León- pudiera ello dirigirnos hacia la influencia que sobre el Románico santanderino pudo haber ejercido este el Románico del siglo XI surgido como consecuencia de la vitalidad de las peregrinaciones."

⁸⁵⁰ ORUETA, R.- "La escultura del siglo XI en el Claustro de Silos". Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo IV, 1.930. (pág. 232). Escribe: "Los capiteles de piñas se repiten varias veces en el claustro".

⁸⁵¹ ~~BALTRUSAITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès". Paris, 1.931. En el capítulo II, titulado: "Le chapiteau corinthien et le décor végétal", analiza los elementos vegetales de los capiteles del claustro de San Cugat, y entre los de la galería Norte el autor identifica piñas envueltas en grandes hojas. (pág. 34).~~

⁸⁵² PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura ..." Ob. cit. (pág.96).

⁸⁵³ GUERRA, M.- "Simbología Románica". Madrid, 1.978. (pág. 344).

⁸⁵⁴ EGRY, Anne de.- "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. Año 1.971. (págs. 9-15).

⁸⁵⁵ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 156 y 157).

hombre. Existe una simbología animal, vegetal y floral. Y no se han de olvidar tampoco los frutos, que exigen de nosotros la mayor atención"⁸⁵⁶, con las que me identifico totalmente. Estimo que el mejor tributo que se puede hacer a favor de la causa del valor simbólico de los frutos, es precisamente conceder a la piña el lugar que merece; fruto particularmente importante para explicar, para probar, en virtud de una serie de premisas o argumentos la existencia de su carácter simbólico.

Considero difícil que se pueda negar o eludir la cuestión del valor alegórico de este fruto, precisamente en el Románico; arte eminentemente simbólico, cuya labor didáctica y adoctrinadora tuvo en la escultura uno de sus más sólidos pilares. Además, este elemento vegetal no es de nueva creación en la escultura medieval española, ni tampoco su carácter simbólico, evidente ya en el Arte Visigodo. Por otra parte, la abundancia de este tema en nuestro Románico, presente no sólo en Jaca, Frómista y Silos -centros clave del Camino de Santiago y difusores de temas, símbolos y programas iconográficos-, sino también integrado en obras rurales, receptoras de estilos y temas de aquellos centros de peregrinación, no dejan lugar a dudas respecto del contenido simbólico que la piña poseyó en el Arte Románico.

⁸⁵⁶ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 156).

¿Pero qué mensaje albergaba? ¿Donde se hallan sus raíces? ¿Existe unanimidad de criterio entre los investigadores sobre el concepto que encierra?.

El padre Pinedo, investigador entusiasta de la iconografía medieval española, defensor del carácter alegórico de figuras humanas, animales y vegetales en la decoración escultórica, será el autor, en el primer cuarto del siglo XX, de una subjetiva interpretación de esos símbolos, que son las piñas: "Las piñas no significan otra cosa que la unión de todos los hombres en Dios, con quién debemos están unidos, del mismo modo que los frutos de la piña que hallan formando un todo con ella"⁸⁵⁷ Esta explicación tan coherente, nacida como casi todos los símbolos vegetales del conocimiento de la morfología y propiedades del fruto, y de su identificación con un concepto superior y trascendente, carece de un sólido fundamento; no se apoya en textos bíblicos, ni en comentarios de santos padres. No busca sus orígenes, ni se adentra en su raíz pagana; precisamente en el Románico, donde cada signo está cargado de un pasado inmemorial. Su deducción, aunque guiada por la lógica, parece fruto de la imaginación.

Casi medio siglo más tarde, Anne de Egry en su

857

PINEDO, R.- "El Simbolismo en la escultura..." Ob. cit. (pág. 96).
Esta misma interpretación simbólica fue vertida por el mismo autor, con anterioridad, en su obra "Ensayo sobre el simbolismo religioso". Burgos. 1.924, (pág. 50).

artículo: "Simbolismos funerarios en monumentos románicos españoles"⁸⁵⁸ vuelve sobre el tema del simbolismo vegetal otorgando un papel verdaderamente importante a la piña. Partiendo de la observación de los capiteles de las dos robustas columnas cilíndricas que sostienen la bóveda de la Capilla del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, los cuales presentan grandes hojas de acanto con manzanas y piñas, argumenta que tales frutos son símbolos de muerte y de vida eterna, respectivamente. Y escribe: "creemos que parece evidente el uso intencionado de los símbolos de la muerte y de la vida eterna en este caso particular. Las parejas de capiteles decorados con manzanas y piñas están utilizadas también en otras capillas funerarias del período románico". Grey partiendo del valor de fertilidad, inherente a la piña, deduce el de inmortalidad, pero tampoco se detiene en la búsqueda de su origen.

Pocos años más tarde Olivier Beigbeder publica su obra "Lexique des symboles", en la que los frutos (o al menos algunos) adquieren un significado especial y considera a la piña un importante elemento simbólico en el Arte Románico; "un símbolo funerario con valor de eter-

⁸⁵⁸ EGRY, A.- Ob. cit. (pág. 10).

nidad, tomado de la Antigüedad greco-romana"⁸⁵⁹.

En el Arte Románico la presencia esculpida de la piña en capillas funerarias, en pilas bautismales o formando parte de programas iconográficos de portadas y claustros confirma, a mi juicio, que dicho fruto era evidentemente un signo, con un profundo mensaje dogmático. En efecto, era un símbolo de vida eterna cargado de un profundo valor funerario que la Iglesia aprovechó para materializar un dogma: **la inmortalidad del alma**.

La creación de este símbolo no es cluniaciense; éste como cada signo románico está cargado de un pasado inmemorial, que la transmisión del pensamiento antiguo y de las diversas tradiciones que se prolongaron en el Arte Románico hicieron surgir y lo materializaron en piedra, y que sólo se explica poniéndolo en relación con una memoria acumulada, subyacente en el subconsciente pagano. Por ello, para buscar sus raíces hemos de dirigir nuestra mirada hacia otras culturas pretéritas. Recordemos que en la mitología griega, el dios Dionisos, al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la Naturaleza, cuyas funciones y atributos asumió, era el dios vivificador de la naturaleza, muerto y resucitado a la vida, como cada nueva flora-

⁸⁵⁹ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 157).

ción, y por ello asociado a los misterios de la muerte, de la regeneración y resurrección. En torno a esta divinidad se forjó toda una compleja doctrina filosófica que creía en la inmortalidad. La piña como parte integrante del tirso -báculo ritual del dios y de su séquito- gozó del mismo carácter que su dueño. Y así, la doctrina dionisiaca confirió a la piña el simbolismo de inmortalidad y un carácter funerario que permanecerá en la religión, en la cultura y en el Arte Greco-romano, y que posteriormente pasará al Cristianismo, materializándose en sus manifestaciones escultóricas.

Sin embargo tampoco se ha de olvidar otro contenido simbólico milenar, y por ello casi inherente a la piña, al estar hondamente arraigado en la conciencia colectiva del hombre: el **símbolo de fertilidad**, cuyo remoto origen hemos creído encontrar en la cultura mesopotámica. Simbolismo que no se desvaneció en la cultura griega, pues por el contrario compartirá el espacio con aquel otro símbolo de creación griega. Por tanto, será en la Grecia Clásica donde se acuñe el doble simbolismo de la piña: inmortalidad y fertilidad, que en adelante conservará este fruto.

Resumiendo: los conocimientos recabados nos permiten ver en la piña esculpida en los monumentos romá-

nicos españoles, no un mero elemento decorativo, fruto de la dialéctica ornamental (al menos en numerosas ocasiones), sino un claro símbolo de inmortalidad; inmortalidad, entendida para el cristiano, no como una vida terrenal imperecedera, sino como vida eterna después de la muerte, como **la inmortalidad del alma**. En los programas iconográficos creados por la Orden de Cluny para transmitir a los fieles, sus enseñanzas, preceptos y dogmas, la piña, o mejor dicho su simbolismo de inmortalidad del alma, jugó sin duda un papel primordial, ya que este dogma: la inmortalidad del alma como premio supremo al buen cristiano, al fiel devoto y sumiso fue particularmente importante en aquella sociedad represora. Indiscutiblemente este simbolismo primó en el Arte Románico sobre aquel otro concepto milenario de fertilidad, pero tampoco parece conveniente descartarlo en su totalidad porque su arraigo en la conciencia colectiva, su sencilla deducción de la observación del fruto, lo ponía al alcance de la gran masa de la sociedad cristiana, especialmente campesina, inmersa en un mundo rural y desconocedora de complejas concepciones filosófico-religiosas.

T R I G O

EL TRIGO

El trigo pertenece a la familia de la Gramináceas (*Graminaceae*) (Orden *Glumiflorae*), que es junto con la familia de las compuestas y de las orquidáceas, una de las más numerosas por el elevado número de especies de plantas que comprende, y al mismo tiempo una de las más importantes porque algunas de sus especies forman los cereales, otras los forrajes, y porque algunas de ellas participan en la formación de las grandes asociaciones vegetales, como las estepas, las pampas, las praderas y las sabanas⁸⁶⁰.

Las plantas pertenecientes a esta gran familia son casi siempre herbáceas, como las gramas y los cereales, y salvo casos excepciones, tienen tallos rollizos y huecos, como los de la caña común. El tallo toma el nombre de culmo y es articulado, alternándose en su longitud nudos e internudos. Tienen las hojas casi siempre estrechas y largas, con la parte inferior convertida en una vaina que rodea y envuelve el tallo, y la superior laminar, plana o, en las gramíneas de lugares muy secos,

⁸⁶⁰ CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales. Tomo II. Madrid, 1.974. (pág. 431).

arrollada sobre si misma. Cada una de las hojas nace de un nudo del tallo, separado del superior y del inferior por los respectivos cañones de los entrenudos huecos. Nacen a ambos lados del tallo, ordenadas en dos carreras. Las flores (casi siempre hermafroditas) son pequeñas y poco llamativas; se reúnen en espiguillas que constituyen una inflorescencia que puede ser en espiga, en racimo, en panocha, etc., y que evidentemente las hace ostensibles. El fruto, que toma el nombre de cariósipide, es seco, no abridero, con una sola simiente, y tan unidos ambos, fruto y semilla, que forman un solo cuerpo; por lo tanto los granos de trigo, cebada, centeno, etc. no son las semillas propiamente dichas, sino los frutos de estos cereales⁸⁶¹.

El trigo, que ocupa el primer puesto entre las plantas cerealícolas, pertenece al género *Triticum*, compuesto por un elevado número de especies, entre las que el *Triticum vulgare* Villars constituye la especie más preciada para el hombre por la facilidad con que se digiere y por el excelente sabor del pan hecho con su harina.

Es una planta anual que crece empinada, de un

⁸⁶¹ CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (págs. 431 y 432).
FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980.
(págs. 926 y 927).

metro o más de altura, con las lígulas foliares cortitas, truncadas, y la base de las hojas dilatada en ambos lados. El ramillete floral forma una espiga más o menos densa, corta o prolongada, con la raspa o eje quebradizo en ciertas especies. Las espiguillas suelen estar formadas por varias flores, y pueden desprenderse de la espiga con facilidad o bien quedar unidas a la raspa. Florece según la especie, raza y clima en que se cultiva, en primavera y verano.

Su cultivo lejano en el tiempo⁸⁶², ha hecho que esta planta perdiera su carácter de espontaneidad y que se hayan formado del tipo primitivo diferentes especies, distintas entre ellas más o menos evidentemente⁸⁶³. Por otra parte

esta diversidad de especies hace difícil poder establecer



Il. 191.- Espiga y hoja de trigo
(*Triticum vulgare*)

⁸⁶² "El cultivo de los trigos es tan antiguo que en Europa se han encontrado restos de este cereal a partir de los tiempos paleolíticos". FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 931).

⁸⁶³

su lugar de origen, así mientras que para algunos botánicos los trigos son originarios del Asia Menor y de otros países del Sudeste de Asia, de la Península Balcánica y de las montañas del Nordeste de Africa, principalmente de Abisinia⁸⁶⁴; otros consideran al *Triticum vulgare*⁸⁶⁵, originario del Pamir, zona de Afganistán y posteriormente introducido en Mesopotamia y en Egipto.

Etimológicamente la palabra "trigo" procede del vocablo latino "*triticum*", derivado de aquel otro "*tritum*" que significa triturar⁸⁶⁶. Este cereal también fue denominado "*frumentum*" que significa grano, trigo. Mientras que en Grecia fue conocido con el nombre de "*pyron*".

Dioscórides⁸⁶⁷ en el capítulo LXXVII del Libro II de su Materia Médica realiza una extensa exposición de variedades del trigo, y tomándolo de Laguna⁸⁶⁸ dice así:

⁸⁶⁴ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 930).

⁸⁶⁵ "El *Triticum vulgare*, que en un principio, hace algunos milenios, no era cultivado en nuestras zonas, donde estaba reemplazado por *Triticum spelta*, el farro. Solamente cuando Roma se puso en contacto con Oriente, el farro fue sustituido por *Triticum vulgare*, cuyas carióspsides contienen un porcentaje amiláceo superior, resultando de mayor valor nutritivo." BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

⁸⁶⁶ LOSA, M.T.; RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". II. Fanerogamia. Granada, 1.961 (pág. 510).

⁸⁶⁷ Pedacio Dioscórides, nacido en Anazarba de Cilicia (Asia Menor) en el primer siglo de nuestra Era, fue médico de los ejércitos de Nerón, pero su verdadera importancia radica en haber llevado a cabo una recopilación del saber médico de su tiempo.

⁸⁶⁸ Andrés de Laguna, nacido y muerto en Segovia (1.499-1.560) Médico prestigioso en toda Europa. Traductor y comentarista de la obra de Dioscórides.

"El excelentísimo trigo para conservar la salud humana es el nuevo, el perfectamente crecido y el que tira al color amarillo...El pan que se hace de la sémola del buen trigo da mayor mantenimiento al cuerpo"⁸⁶⁹. Sin embargo en el extenso capítulo dedicado a este cereal, no hace referencia alguna a sus posibles propiedades medicinales.

En efecto, los cereales, termino con el que se define al conjunto de gramíneas de las cuales se utilizan con objeto alimenticio las carióspsides que son extraordinariamente ricas en almidón, el cual constituye uno de los tres elementos indispensables en la alimentación del hombre junto con las proteínas, extraídas de las carnes, y con las grasas⁸⁷⁰, sin embargo carecen, desde el punto de vista estrictamente medicinal de interés farmacológico, faltándoles por lo común principios activos, como los alcaloides y los glucósidos, etc.⁸⁷¹

* * *

Habiendo estudiado el trigo desde el punto de vista botánico, etimológico y terapéutico, intentaremos

⁸⁶⁹ DIOSCORIDES, P.- "Acerca de La Materia Medicinal y de Los venenos mortíferos" Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid, 1.983. (pág. 132).

⁸⁷⁰ CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

⁸⁷¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 927).

centrar su aparición cronológica y espacialmente dentro del repertorio decorativo de una determinada civilización o cultura; e igualmente dilucidar por qué se produjo su trasplante del Reino Vegetal al Mundo del Arte; cual fue la causa o las causas que propiciaron su aparición en el Arte.

Teniendo en cuenta la opinión botánica que considera al *Triticum vulgare* originario del Pamir, zona de Afganistán, desde donde posteriormente se introdujo en Mesopotamia y Egipto⁸⁷², parece obvio comenzar nuestro estudio por aquellas llanuras aluviales que fueron cuna de las civilizaciones más antiguas de la Humanidad; civilizaciones basadas en el cultivo de los cereales (el trigo).

La agricultura influyó fuertemente en las ideas religiosas de estas comunidades agrícolas; sus mitologías y representaciones rituales tienden, desde tiempos neolíticos, a solidarizarse con el "misterio" de la vida vegetal, porque el misterio del nacimiento, de la muerte y del renacer era identificado en el ritmo de la vegetación, y las crisis que ponen en peligro la cosecha (inundaciones, sequías, etc.) se traducirán, para ser mejor

⁸⁷² "El *Triticum vulgare* en un principio, hace algunos milenios, no era cultivado en nuestras zonas, donde estaba reemplazado por *Triticum spelta*, el farro. Solamente cuando Roma se puso en contacto con Oriente, el farro fue sustituido por *Triticum vulgare*, cuyas cariósides contienen un porcentaje amiláceo superior, resultando de mayor valor nutritivo." CORBETTA, F. y BIANCHINI, F.- Ob. cit. (pág. 432).

entendidas y aceptadas, en dramas mitológicos, entre los que el tema mítico de los dioses que mueren y resucitan se sitúa entre los más importantes. Consiguientemente, para los miembros de estas comunidades la siembra y la cosecha se convirtieron en los principales acontecimientos de la vida agrícola; manifestaciones de las fuerzas divinas, que se celebraban con fiestas, en las que el elemento divino y el humano se hermanaban, expresando una perfecta simbiosis entre el hombre y la naturaleza

En estas comunidades agrícolas del Tigris, Éufrates y Nilo los cereales son considerados un regalo de los dioses. El trigo, planta nutritiva por excelencia, cuya semilla muere para renacer meses más tarde en forma de espiga, capaz de asegurar la subsistencia al hombre y de encerrar el misterio de la muerte y de la vida, se convertirá en una planta sagrada⁸⁷³.

La civilización mesopotámica nace en la baja Mesopotamia, región denominada "Sumer" por sus primitivos habitantes⁸⁷⁴, dando nacimiento a la cultura sumeria;

⁸⁷³ ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomo I. Madrid, 1.974. (págs. 55 y 56). Escribe: "Las plantas nutritivas (tubérculos y cereales) son sagradas, puesto que proceden del cuerpo de una divinidad. Al alimentarse, el hombre, come en última instancia, el cuerpo de un ser divino". Y añade posteriormente: "en las religiones de los agricultores también se considera divino el origen de los cereales".

⁸⁷⁴ Durante el Neolítico, hacia el año 4.000 a. J.C., o quizás antes, aparecieron en Mesopotamia los primeros moradores de Sumer, procedentes del S.O. de Irán, iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio; ellos fueron los artífices de la transformación de aquellas tierras pantanosas en un auténtico vergel, en el que se asentaron sólidamente dando nacimiento a la cultura Sumeria.

allí se produjeron las condiciones idóneas que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico⁸⁷⁵; allí, en las primeras manifestaciones artísticas del hombre mesopotámico, fruto de la cultura sumeria, es donde aparece la espiga de trigo formando parte de la decoración de piezas rituales.

El Arte Sumerio, expresión plástica de la religiosidad de una civilización agraria inmersa en la naturaleza, nos ha legado una serie de piezas en cuya decoración se incluyó el tema de la espiga. Nos referimos, en primer lugar a un vaso de alabastro de unos 91 cm. de altura que se encontró en las ruinas de un templo en Warka, del Período Protohistórico; el vaso presenta varios registros, y es en el inferior donde aparecen animales y plantas (espiga y palmera). Este magnífico vaso, el más antiguo vaso ritual de piedra ornamentado, que debió de ser esculpido en torno al año 3.000 a.J.C. (finales del IV milenio), muestra una ornamentación exterior con relieves ordenados en registros superpuestos: la escena principal, de la que se han perdido algunos fragmentos, transcurre en la banda superior, una diosa está recibien-

⁸⁷⁵ Este momento constituye el período denominado Proto-Histórico que se centra cronológicamente entre el año 3.500 al 3.000 a. J.C., y se considera la primera fase de la Civilización Mesopotámica. Durante el cuál se producirá la transformación de una sociedad rural prehistórica a otra más compleja con notorias innovaciones: invención de la escritura (pictográfica), fundación de ciudades, formación de la entidad política: ciudad-estado, sustitución de la piedra por el cobre en las herramientas; intensificación de los contactos comerciales con países lejanos. Durante este período se completó la colonización de la Baja Mesopotamia y se rescataron de las aguas pantanosas abundantes terrenos.

do un cesto de frutas que porta un oferente o sacerdote y le sigue otro personaje que, a modo de presente, lleva un ceñidor muy adornado, detrás de la diosa aparecen dos juncos anudados que sirven para identificarla; el registro medio muestra una procesión de hombres desnudos cargados de ofrendas; y finalmente la banda inferior, subdividida en dos, exhibe, en la parte superior animales herbívoros (ovejas y carneros) y en la inferior se alternan espigas y palmeras datileras.

El tema de la espiga lo volvemos a encontrar en un cuenco o tazón ritual, procedente de Ur (Museo de Bagdad) (Il. 192), considerado de la última parte del período Protohistórico, principios del III milenio a. C.. Su temática decorativa repite la consabida combinación de animales herbívoros y plantas, en este caso un toro y una espiga.



Il. 192.- Cuenco de piedra decorado con toros y espigas. Bagdad (Museo de Irak)

La espiga de gramíneas que aparece en estas piezas podría pasar desapercibida, e incluso ser calificada de mera ornamentación dentro de una visión excesivamente simplista, a menos que se profundice en el clima espiritual y en las condiciones históricas de la comunidad que las crearon, lo que nos permitirá inferir su verdadero significado.

Resulta difícil considerar que en los orígenes de cualquier civilización agraria, especialmente en aquellas basadas en el cultivo de los cereales -como lo es la mesopotámica-, la espiga reproducida en piezas rituales pudiera haber sido representada con fines exclusivamente decorativos; evidentemente "a priori" resulta más coherente presuponer para los relieves que decoran estas piezas rituales unos fines religiosos, y ver en la espiga un emblema divino. Sin embargo es imprescindible establecer una serie de premisas que nos permitan argumentar con rigor científico el carácter (decorativo ó religioso) que pudo haber encerrado éste.

Recordemos que fue en pleno Neolítico, hacia el año 4.000 a. C., o quizás antes, cuando un pueblo procedente del S.O. de Irán apareció en Mesopotamia, asentándose en las tierra bajas, a las que denominó Sumer, iniciando un proceso colonizador que se completará a lo largo del IV milenio, dando comienzo la cultura sumeria.

Recordemos que el rasgo más importante del Neolítico fue indiscutiblemente la domesticación de las plantas, que ocasionó una situación existencial antes inimaginable, y, en consecuencia, provocó unas creencias y una inversión de valores que modificaron radicalmente el universo espiritual del hombre preneolítico. La primera, y seguramente la más importante consecuencia del descubrimiento de la agricultura fue la crisis de valores que provocó: las relaciones de carácter religioso con el mundo animal son suplantadas por lo que podríamos designar como la solidaridad mística entre el hombre y la vegetación. Por otra parte, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano, ya que las mujeres desempeñaron un cometido decisivo en la domesticación de las plantas⁸⁷⁶. La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan, el suelo fértil se asimila a la mujer; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen el "misterio" de la creación. Durante siglos la Tierra Madre paría sin ayuda alguna, por partenogénesis.⁸⁷⁷

Pues bien, en este marco histórico, en esta

⁸⁷⁶ Las mujeres se convierten en propietarias de los campos cultivados, con lo que su posición social se refuerza y se crean unas instituciones características, como, por ejemplo, la matrilocación, por la que el marido queda obligado a vivir en la casa de su esposa

⁸⁷⁷ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56).

Mesopotamia neolítica los poderes productivos de la tierra habían proporcionado unas divinidades en las que predominaba el elemento femenino. La Tierra Madre era la fuente inagotable de la nueva vida, y en consecuencia, el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales. En estas comunidades agrícolas del Tigris y del Éufrates, se pensó en la Diosa de la Tierra como un poder generador de toda la Naturaleza, así se la hizo responsable de la renovación periódica de la vida en la primavera después del invierno. Esta diosa conocida en la mitología sumeria por múltiples nombres, es representada como la madre que engendró por partenogénesis el cielo (An) y la tierra (Ki), que encarnan los principios masculino y femenino; como la "abuela que parió a todos los dioses". Esta diosa Madre Tierra contrajo matrimonio con el más antiguo de los dioses sumerios, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, llamado EnKi o Ea, "Señor de la Tierra"⁸⁷⁸ y que llegó a formar parte de la triada de los grandes dioses, la primera de las triadas babilónicas, compuesta

⁸⁷⁸ Dios de la sabiduría divina, fuente de toda ciencia secreta, por tanto, dios de la inteligencia, que encerraba la creatividad activa, el principio masculino, y erróneamente considerado dios de las aguas, porque, en la concepción sumeria se suponía que la tierra estaba asentada sobre el océano

por An (Anu) (dios del cielo) y Enlil (dios de la atmósfera)⁸⁷⁹.

Como se indicó anteriormente, las religiones de las civilizaciones agrícolas consideraban que los cereales eran de origen divino y regalo de los dioses a los hombres; regalo frecuentemente relacionado con una hierogamia entre el dios del Cielo (o de la atmósfera) y la Madre Tierra, ó como un drama mítico que implica la unión sexual, la muerte y la resurrección.⁸⁸⁰

Esta sociedad, sumeria, inmersa en la Naturaleza celebraba en sus fiestas los principales acontecimientos del año agrícola (la siembra y la cosecha), y la festividad religiosa más importante era la del Año Nuevo, que se celebraba en el momento crítico del cambio de estación, cuando la vitalidad de la naturaleza estaba en su momento de mayor debilidad. Durante la estación estéril el dios que personificaba la potencia generatriz se había desvanecido o muerto; y la Gran Madre, venerada en todo el país, se había sumido en un duelo que el pueblo compartía. Todo ello hallaba expresión en los ritos de enterramiento y expiación que abrían las celebraciones

⁸⁷⁹ ELIADE, M.- Ob. cit. (pags. 74 y 75).

⁸⁸⁰ ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo. I. Madrid, 1.974. (pag. 56).
CHEVALIER, J. y GHEERRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia, 1.969. (pag. 330). Escribe al respecto: "En las civilizaciones agrarias la espiga es el resultado de una dualidad fundamental, es el hijo nacido de la hierogamia entre Cielo y Tierra"

del Año Nuevo. En el curso de las fiestas, que duraban varios días, el dios era liberado del país de la muerte y resucitado. Entonces las sagradas nupcias de la pareja divina aseguraban la fertilidad de la naturaleza y la prosperidad del hombre en el año que se iniciaba⁸⁸¹. Así pues, durante la celebración de esta fiesta, y de forma anual el mundo se regeneraba periódicamente, se "recreaba"; los complejos mítico-rituales del Año Nuevo incluían la hierogamia entre dos divinidades de la ciudad, representada por sus imágenes o por el soberano -que recibía el título de esposo de la diosa Innana y encarnaba a Dunuzi- y una sacerdotisa. Esta hierogamia actualizaba la comunión entre el dios y los hombres, una comunión efímera, pero de consecuencias importantes, pues la energía divina se comunicaba directamente a la ciudad, a la Tierra, para santificarla y asegurar su prosperidad y bienestar durante todo el año que comenzaba⁸⁸².

Pues bien, algunos especialistas consideran que es precisamente la festividad del Año Nuevo, la que aparece representada en el vaso de Warka, el más antiguo vaso ritual de piedra ornamentado que el Oriente mesopotámico nos ha legado; encuentran en su ornamentación una

⁸⁸¹ FRANTKORT. H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo" Madrid, 1.982. (pág. 27).

⁸⁸² ELIADE, M.- Ob. cit. (págs. 77 y 78)

evocación a los ritos de hierogamia, en los que dos seres humanos tenían en los desposorios místicos, pero reales, los papeles esenciales; a través de los cuales el país obtenía su fertilidad⁸⁸³. Por consiguiente aquellas espigas de trigo que aparecen en el registro inferior, del vaso de Warka, como aquellas otras del cuenco ritual de Ur pueden ser entendidas como una manifestación de la divinidad⁸⁸⁴.

La creencia de que la divinidad se manifestaba en el Reino Vegetal queda también patente en el período Accadio (hacia 2.340 - 2180 a.C.) en unos de sus sellos, con escenas narrativas. En él vemos al dios solar en su barca, identificado por los rayos que salen de sus hombros. Sostiene el timón de la barca que se mueve por su propio impulso, lo que queda indicado por la forma de la proa. En tierra, a la izquierda, aparece la diosa de la vegetación que lleva plantas en ambas manos, y de su cuerpo brota una espiga de trigo⁸⁸⁵.

La espiga también está presente en la escultura asiria; la encontramos en los relieves del palacio de Kalah (Museo Británico), que constituyen una de las tres principales series de relieves asirios en el estilo na-

⁸⁸³ PARROT, A.- "Sumer" Universo de Las Formas. Madrid, 1.969. (págs. 71 y 72).

⁸⁸⁴ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (págs. 27 y 29).

⁸⁸⁵ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 95).

rrativo ya típicamente asirio. En estos relieves se describe la vida del constructor del palacio, el rey Asur-Nasir-Pal (883-839): su desfile en el carro guerrero, protegido por el símbolo del dios Asur, el ataque de las fortalezas, la presentación de los prisioneros, la caza del toro salvaje, sus libaciones sagradas, sus ofertorios de la **espiga** y del cordero adornado con alas litúrgicas, la recepción de embajadores portadores de tributos, escenas de cacería, etc.

Consideramos que a través de las piezas descritas es posible forjarse una idea bastante exacta del carácter que la espiga tuvo en la decoración de piezas rituales, sellos y pinturas murales, de los diferentes pueblos que se asentaron en la llanura mesopotámica. Evidentemente, la espiga integrada en la decoración de diversos estilos artísticos, expresión plástica de las diferentes culturas mesopotámicas, no fue elegida como mero y simple elemento ornamental, sino que su presencia en el Arte Mesopotámico, precisamente por el destacado lugar que ocupó en la concepción religiosa de estos pueblos, debe ser entendida bien como manifestación de la propia divinidad, bien como emblema de abundancia.

En la civilización egipcia -civilización también basada en la agricultura del trigo, y cuyas raíces se hunden en tiempos neolíticos- la mitología y dramas litúrgicos estuvieron igualmente condicionados por las actividades agrícolas y por el ciclo vegetativo del valle. El trigo, cereal sobre el que se desarrolló esta civilización, encerraba el misterio de la muerte y de la vida, del renacer con cada nueva floración, por lo que trascendió al plano religioso, elaborándose el tema mítico del dios que muere y resucita; tema (especialmente importante) esencial en el Panteón Egipcio, encarnado por el dios Osiris, deidad que en su concepción originaria era uno de los grandes dioses de la vegetación⁸⁸⁶. Símbolo de la semilla que muere para renacer meses más tarde en forma de espiga⁸⁸⁷; era el dios bienhechor que propiciaba la crecida del Nilo, rejuvenecía los campos, daba crías a los ganados; era asimismo un dios civilizador que enseñó a los hombres a cultivar el suelo irrigado, a fabricar armas y útiles, pues a él se le atribuyó el invento de la metalurgia.

Pues bien, Osiris, cuyo culto se cree nació en el Delta durante la época Pre-Dinástica, se extendió al

⁸⁸⁶ PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". *Summa Artis*, vol. III. Madrid, 1.975. (pág. 74).

⁸⁸⁷ "La espiga era igualmente el emblema de Osiris, divinidad que simboliza desde la antigüedad egipcia, el ciclo natural de la muerte y del renacimiento." CHEVALIER, J. y GHEERANT, A.- Ob. cit. (pág. 330).

resto del valle durante el Imperio Antiguo, adquiriendo en este período el carácter de dios funerario que siguió poseyendo durante milenios, al desplazar a Anubis de su categoría de Rey de los muertos⁸⁸⁸, convirtiéndose en una de las más importantes y complejas divinidades egipcias. Así el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica fue personificado por Osiris, dios que muere y renace eternamente, pues cada año resucitaba aportando el milagro de la inundación acompañada de fertilidad, que hacía renacer las plantas, resucitar el mundo entero del letargo invernal; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual, devolvía la vida a los campos. Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto, constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todo el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección⁸⁸⁹.

Así fue elaborándose durante el Imperio Antiguo

⁸⁸⁸ JAMES, E.O.- "Los Dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pág. 198). Escribe: "con la difusión del culto de Osiris, desde Busiris, en el Delta, hasta el Alto y Bajo Egipto, el en el final de la dinastía V, la situación de los muertos tomó un carácter distinto, Osiris era al mismo tiempo Señor del Infierno y el hijo del dios terrestre Geb y de la diosa del cielo Nut".

⁸⁸⁹ Osiris, hijo de Geb (la Tierra) y Nut (el Cielo) fue muerto por su hermano Seth, celoso de su grandeza, pero Isis, su amante esposa y hermana, por medio de conjuros mágicos y con la ayuda de Anubis y Neftis, le devolvió la vida. Poco tiempo después Isis dio a luz a un niño, Horus, que vengará la muerte de su padre y reinará en su trono. Por ello el Faraón como hombre mortal era evocado bajo el aspecto de Horus y después de su muerte, cuando pasada a la inmortalidad, se transformaba en Osiris, bajo cuyo aspecto era adorado también.

una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris", para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza, que gozó siempre de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba. Durante el Imperio Nuevo el triunfo de Osiris fue completó, pues su doctrina de "salvación eterna" se popularizó, forjándose la idea de que los muertos vivían en una región especial⁸⁹⁰.

La resurrección de Osiris se verificaba anualmente en Egipto con la gran fiesta de otoño, llamada de Khoiak⁸⁹¹. La escenificación del enterramiento de su mo-

⁸⁹⁰

En Egipto, desde los tiempos más remotos hubo una creencia en la pervivencia del hombre más allá de la muerte. Los egipcios consideraban al hombre compuesto de cuerpo material y de dos seres espirituales, "ba" y "ka". La muerte consistía en la separación de estos dos elementos. Era importante conservar el cuerpo con el fin de que el alma pudiera volver a él, de ahí la momificación.

Las doctrinas egipcias acerca de la salvación eterna han sufrido una profunda evolución que se ha definido como una democratización de las creencias y de la práctica de ultratumba; este proceso evolutivo se conoce a través de los textos funerarios que en todo tiempo acompañaron al difunto en su última morada; son los Textos de las Pirámides para las dinastías V y VI, los Textos de los Sarcófagos en el Imperio Medio, y el Libro de los Muertos a partir de la Dinastía XVIII.

Durante el Imperio Antiguo los Textos de la Pirámides sólo se ocupan del destino del Faraón, él sólo tendría acceso a la otra vida en la que regiría el País Celeste, para lo que necesitaba servidores, por ello los nobles obtenían el derecho a enterrarse junto a su Faraón, y solo en calidad de servidores tenían derecho a la otra vida. Será en el Imperio Nuevo, cuando todo hombre pueda acceder a la inmortalidad, ya que existía una región especial, el Reino de Poniente al que tenían acceso las almas después de pasar un juicio ante el Tribunal de Osiris, en el que tenía lugar el peso de las almas; en un platillo de la balanza se colocaba el corazón del hombre, y en el otro la pluma de la diosa Maat (diosa de la verdad).

⁸⁹¹

Las inscripciones ptolomaicas de los muros del Templo de Osiris en Denderah describen con todo lujo de detalles la llamada fiesta de Khoiak, en la que se rememoraba los funerales y la resurrección de Osiris.

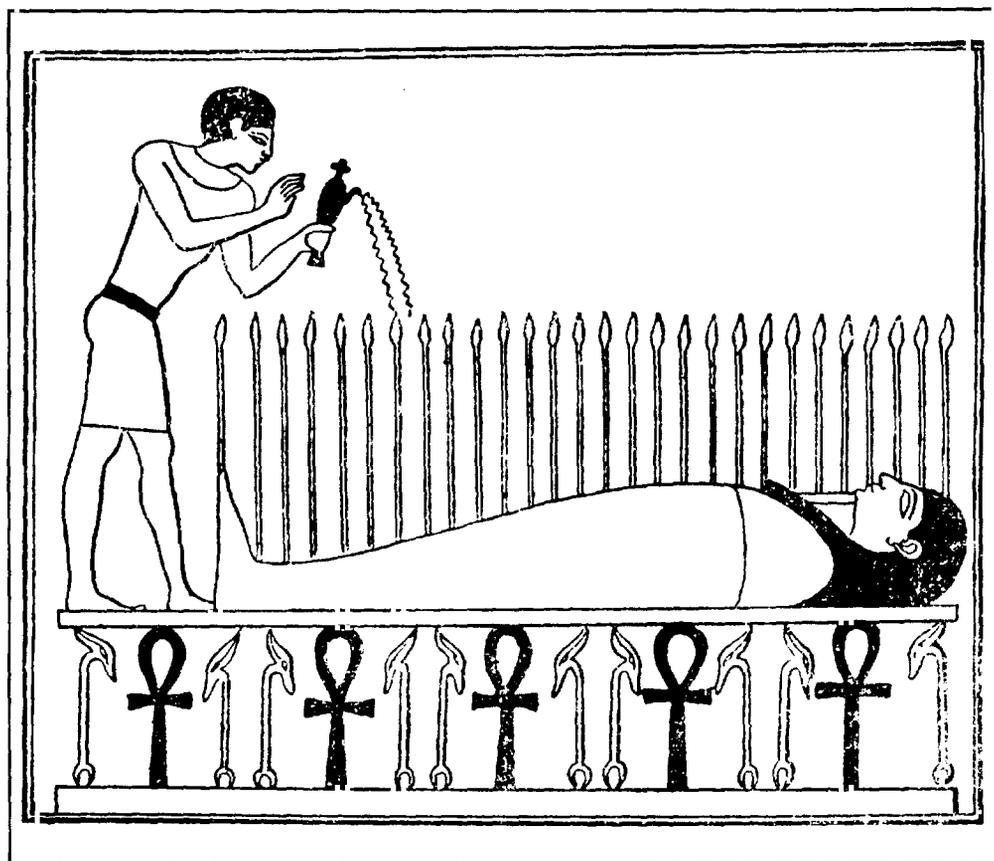
"La gran fiesta de otoño llamada Khoiak se celebrara en un momento en el que el Nilo personificando a Osiris, había alcanzado su mayor altura, momento en que se celebraban las exequias anuales de dicho dios. Estas fiestas, descritas en las inscripciones ptolomaicas de los muros del templo de Denderha, ocupaban los últimos 18 días del mes de Khoiak, iniciándose con una ceremonia de arada y siempre el día 12. Desde entonces hasta el día 21 una imagen del difunto Osiris, modelado en oro, con la forma de momia, se cubría con una mezcla de cebada y

nia tenía lugar cuando la inundación iba a empezar a retroceder, momento en el que se procedía a la siembra del grano. Consiguientemente, y de forma alegórica, se indicaba que así como el grano de trigo germinaba, renaciendo meses después en forma de espiga, Osiris igualmente resucitaba.

El simbolismo de resurrección atribuido a la espiga de trigo queda claramente evidenciado en uno de los relieves representados en el templo de Isis en Filae (Il. 193) (época ptolomaica), en el que aparece la momia de Osiris que presenta espigas de trigo regadas por un sacerdote, simbolizando el grano que brota de los campos. El mismo simbolismo parecen haber tenido unas figuras de barro de Osiris, que contenían simientes germinantes y que eran colocadas en las tumbas para vivificar a los muertos en la época de la dinastía XVIII.⁸⁹²

de avena; se envolvía en esteras y se guardaba en un estanque poco profundo, donde se regaba todos los días. El noveno día de las fiestas (es decir el 22 del mes), la exponía al sol inmediatamente antes del crepúsculo y se le enviaba a hacer un viaje misterioso, juntamente con otras imágenes parecidas, iluminadas con antorchas hasta el día 24. Después se le metía dentro de un ataúd de madera de moral y se enterraba en una fosa, de la cual se había sacado la imagen del año anterior, para colocarla en un sicomoro. El día 30, cuando la inundación iba a empezar a retroceder y a realizarse la siembra del grano, se escenificaba el enterramiento de Osiris en una cámara subterránea, donde se colocaba la imagen dentro de su ataúd, sobre un lecho de arena". JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 158).

⁸⁹² JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 161).



Il. 193.- Relieve del templo de Isis en Filae.

Por tanto, la estrecha relación del drama estacional, con la muerte y resurrección del dios, y de todo esto con la posibilidad de una nueva vida más allá de la sepultura, demuestra la íntima relación que existe entre la espiga de trigo y Osiris, y el claro simbolismo de resurrección que poseyó en la religión egipcia.

Las culturas nacidas en todo el Próximo Oriente también elaboraron mitologías y representaciones rituales derivadas del "misterio" que encerraba la vida vegetal⁸⁹³; "misterio" que suscitaba otro "enigma" aún mayor, el del nacimiento y la muerte del hombre, y el de su posterior renacimiento. "En Siria, como en todo el Próximo Oriente y en el Egeo, el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad, y así el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración más allá de la tumba."⁸⁹⁴ En aquellas sociedades agrícolas los cereales fueron considerados un regalo de los dioses, y por lo tanto se les atribuía un origen divino⁸⁹⁵.

Estos simbolismos de regeneración, inmoralidad y fertilidad atribuidos al trigo por los pueblos del Próximo Oriente están presentes en sus manifestaciones artísticas; así, en Siria septentrional surgirá entre los años 850 y 650 a.C. un arte fomentado por nobles de estirpe siria, aramea e hitita, en el que la espiga de trigo está presente en escenas funerarias (por ejemplo la

⁸⁹³ Los frigios, según Hipólito, escritor cristiano del siglo III, llamaban a su dios Attis, "la espiga tierna de trigo", y este cereal formaba parte de los "cultos místéricos" de este dios. ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo I. (pág. 315).

⁸⁹⁴ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 213).

⁸⁹⁵ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.

Estela de Marash) y en relieves rupestres (como el de Ivriz).

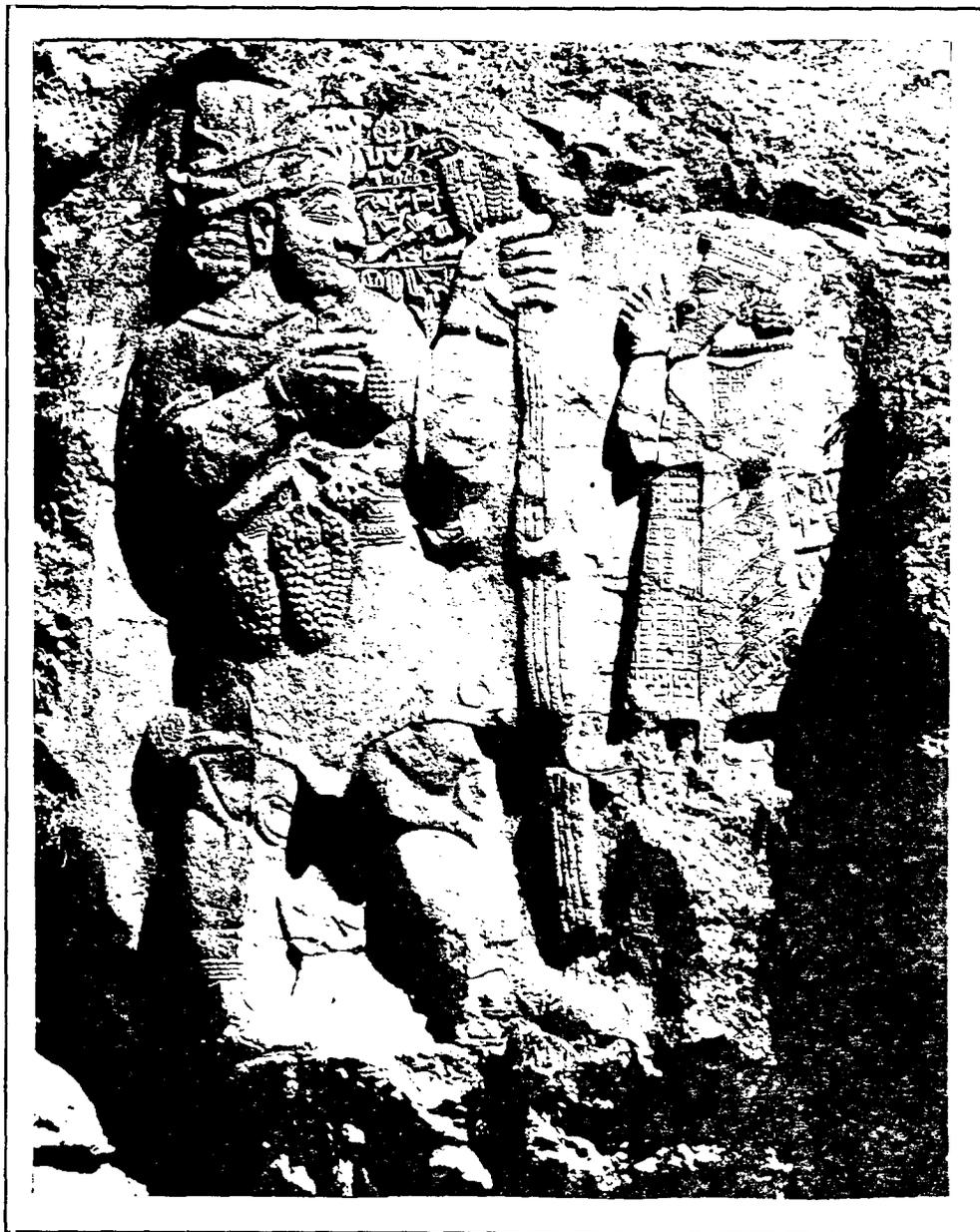
La Estela de Marash muestra a un hombre sedente que lleva una espiga en una mano (alusión al trigo)⁸⁹⁶, y una copa en la otra (alusión al vino), frente a él dos mujeres portan cápsulas de adormidera en sus manos⁸⁹⁷.

En el relieve rupestre de Ivriz (Il. 194), del que se ha dicho es un ejemplo temprano del Arte Frigio, vemos al dios Sandas llevando en sus manos un sarmiento de vid cargado de uvas y un manojo de espigas de trigo; delante de él el rey Urpalla, de pie con las manos alzadas en ademán de devoción; el carácter alegórico es evidente, el dios de la vegetación otorgando a los hombres los frutos de la tierra, o quizás el dios Sandas haciendo partícipe al rey de Tyana de aquellos frutos capaces de otorgar la vida eterna, la inmortalidad. Este relieve evidencia mejor que ningún otro testimonio histórico o arqueológico la creencia mantenida por aquellas sociedades agrícolas del origen divino del trigo, regalo espléndido de los dioses a los mortales⁸⁹⁸.

⁸⁹⁶ FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 320). Espiga de trigo es considerada por Henri Frankfort símbolo de resurrección y rejuvenecimiento.

⁸⁹⁷ Frutos que Henry Frankfort identifica con granadas, y en los que creo ver con claridad cápsulas de adormidera. FRANKFORT, H.- Ob. cit. (pág. 320).

⁸⁹⁸ ELIADE, M.- Ob. cit. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.



Il. 194.- Relieve rupestre que representa al rey Urpalla de Tyana ante el dios Sandas, de Ivriz (Museo Arqueológico de Estambul).

La civilización helénica también concedió a los cereales y en especial al trigo un importante lugar en su mitología, albergando profundos contenidos simbólicos alusivos a la fertilidad y al renacimiento de la vida.

La antigua diosa de los cereales y madre-tierra, Deméter, y su hija Core, la doncella del trigo (también conocida por el nombre de Perséfone) representaban la nueva cosecha y estaban estrechamente relacionadas con estas operaciones agrícolas. Al principio Deméter y su culto se centraban en torno al dominio del proceso de la vegetación, haciendo germinar el trigo y brotar los frutos de la tierra⁸⁹⁹. Ella enseñó a los atenienses el arte de trabajar la tierra, y fue la más popular entre las diosas veneradas en todas las regiones y colonias griegas, y también la más antigua; morfológicamente viene a ser una prolongación de las grandes diosas neolíticas.⁹⁰⁰

A esta deidad estaban consagradas las Fiestas de Eleusis; fiestas estacionales celebradas en otoño, que parecen haber tenido su origen en unos primitivos ritos agrarios, cuya antigüedad y carácter quedan demostrados por los restos micénicos que se encuentran debajo del

⁸⁹⁹ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 186).

⁹⁰⁰ ELIADE, M.- Ob. cit. Tomo I. (pág. 317)

santuario⁹⁰¹. Habiendo sido originariamente un culto familiar, llegaron a tener posteriormente una significación más extensa y profunda, abarcando el mundo después de la muerte, es decir, convirtiéndose en un misterio exotérico de muerte y resurrección, destinado a proporcionar a los iniciados la anhelada inmortalidad.⁹⁰²

Debido al carácter misterioso que rodeó el culto de la diosa Demeter en Eleusis se sabe muy poco de los ritos y ceremonias practicados por los iniciados. De acuerdo con la leyenda cultural contenida en los llamados Himnos Homéricos (atribuidos al siglo VII a.C.) la historia con la que estaba tan íntimamente asociado el festival agrario se centraba en torno al rapto de la doncella del trigo (Core). Raptada y llevada a los infiernos en el carro dorado de Pluto, cuando estaba recogiendo flores en los fértiles campos de Rario. Su afligida madre, Deméter, iba de aquí para allá en su busca, llevando una antorcha encendida para alumbrar las grietas profundas de la tierra, por donde podría haberse hundido. Era tanta su pena que dejaba de hacer fructificar la tierra, hasta el extremo de producir un hambre universal. Disfrazada de vieja, llegaba finalmente a Eleusis. Allí, sentándose en

⁹⁰¹ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 189).

⁹⁰² JAMES, E.O.- Ob. cit. (págs. 191 y 192).

un banco cubierto con una piel de carnero, junto a un pozo al lado de un camino, se encontraba con las hijas del rey Keleos y les contaba una historia fantástica acerca de una pretendida huida de unos piratas, y la llevaban a su casa, donde se convertía en niñera de Domofonte, el hermano menor de aquellas niñas e hijo más pequeño de la reina. Deméter, agradecida, empezó a hacer inmortal a éste, alimentándole secretamente con ambrosía (el alimento de los dioses) durante el día y poniéndole por la noche en la hoguera para eliminar su mortalidad. Interrumpida en esta operación por la madre, aterrorizada al ver a su hijo en las llamas, Deméter revelaba su identidad. Entonces abandonaba sus intenciones de hacer inmortal a Domofonte, pero antes de abandonar el palacio ordenaba al pueblo de Eleusis que le construyesen un santuario en la colina, junto a la "Fuente de la Virginitad", donde había encontrado a las hijas de Keleos. Allí debían celebrarse unos ritos, que enseñó a sus adoradores, para conseguir la inmortalidad de todos los que fuesen iniciados en aquellos misterios. Sin embargo, la sequía y el hambre duraron todavía un año, hasta que Zeus intervino y persuadió a Deméter de que aceptase un arreglo, en virtud del cual su hija permanecería la tercera parte del año en el Infierno con Plutón y los dos tercios restantes en la tierra con ella. Entonces reapareció la

vida y empezaron a caer lluvias fructíferas hasta que, con la vuelta de Core a los infiernos, en otoño, la esterilidad prevalecía, esperando su resurrección en la primavera.

En esta leyenda se han combinado muchos mitos y tradiciones, pero en el fondo se encuentra claramente el tema de un festival agrario centrado en la Diosa de la Fertilidad, que era al mismo tiempo dispensadora de la inmortalidad⁹⁰³.

"La espiga jugó un importante papel en los Misterios de Eleusis. Durante las ceremonias iniciáticas, se cortaba con la hoz sagrada una espiga que era llamada "gran iluminador", símbolo del conocimiento que se adquiere después de la iniciación y que es la comunión perfecta del espíritu con la luz. Esta espiga colmada de granos era además símbolo del nacimiento de los espíritus superiores que se encarnan para llegar a ser los guías del género humano"⁹⁰⁴. El trigo germinado sería al mismo tiempo el símbolo de la cosecha del grano y la inmortalidad del alma⁹⁰⁵; simbolismo, este último, que explica el sentido que tenía entre los atenienses, sembrar trigo en las tumbas de sus difuntos.

⁹⁰³ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 190).

⁹⁰⁴ GILLES, R.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris. 1.943. (pág. 198).

⁹⁰⁵ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 191).

Toda esta compleja concepción religiosa en torno a Demeter y a su culto aclara el por qué esta deidad era representada con una corona de espigas de trigo⁹⁰⁶, sobre su cabeza; espigas de incuestionable contenido simbólico, pues en aquellas ceremonias iniciáticas celebradas en Eleusis el **trigo** fue investido de un profundo contenido simbólico de alusivo a la **regeneración del alma**.

El doble carácter del trigo, o mejor dicho, la doble propiedad que tiene los granos de su espiga por contener el fruto y la semilla, y por tanto, ser capaces a la vez de alimentar y de germinar, produciendo una nueva planta, evidentemente le hizo acreedor de un simbolismo en las culturas agrarias. A juzgar por las concepciones religiosas de los pueblos de Mesopotamia, Egipto, Oriente Próximo, Egeo y Grecia, esbozadas en páginas anteriores, el trigo parece haber sido un claro símbolo de fertilidad y de renovación de la vida desde tiempos remotísimos hasta la época Clásica. Sus contenidos alegóricos han sido recogidos en los diccionario de simbología pagana; y así la espiga del trigo, atributo solar para

⁹⁰⁶ "A la diosa Demeter (Ceres) se la representa con una corona de espigas en la cabeza". GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal". Tomo. I. Paris, 1.878. (pág. 90).

Morales y Marín⁹⁰⁷ y para Cirlot⁹⁰⁸, es considerada símbolo de germinación y fecundidad para Pérez-Rioja⁹⁰⁹ y Cirlot⁹¹⁰; de fertilidad y resurrección para Chevalier y Gheerrant⁹¹¹; y de abundancia, aprovechamiento y esperanza para Morales y Marín.⁹¹²

El cristianismo desde sus orígenes confirió al trigo gran importancia, desempeñando un papel trascendental en su simbolismo. Sobraban razones para esto.

En primer lugar porque al gestarse y difundirse la nueva religión cristiana en un marco cultural pagano, ya fuera helenístico o romano, inconsciente o premeditadamente utilizaron para expresar su propia fe signos ó símbolos de otras concepciones religiosas, a través de cuyos mitos o filosofías de salvación, a los cristianos les era factible establecer por asociaciones de ideas, cierto paralelismo con la figura del propio Cristo y de su doctrina de salvación. Esto es claramente ostensible con Dionisos y su doctrina mística y escatológica, cuyos

⁹⁰⁷ MORALES Y MARIN, J.L.- "Diccionario de Iconografía y Simbología". Madrid, 1.984. (pág. 142).

⁹⁰⁸ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. (pág. 195).

⁹⁰⁹ PÉREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 197).

⁹¹⁰ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 195).

⁹¹¹ CHEVALIER, J. y GHEERRANT, A.- Ob. cit. (pág. 330).

⁹¹² MORALES Y MARIN, J.L.- Ob. cit. (pág. 142).

atributos vegetales: vid y hiedra, fueron rápidamente incorporados al simbolismo e iconografía cristianas; lo es también con Apolo y su religión órfica que prometía a sus iniciados la salvación y la vida eterna, deidad a la que había sido consagrada la palmera, que también entro a formar parte del vocabulario simbólico cristiano; y los mismos argumentos se pueden esgrimir en torno a la espiga de trigo, símbolo de Demeter y de Osiris, cuyas filosofías religiosas, ambas alusivas a la regeneración del cuerpo y del alma después de la muerte, eran particularmente aptas para ser asociada con la doctrina de salvación eterna predicada por Cristo.

Por otra parte, no se puede olvidar que el empleo de estos signos ó símbolos paganos, pero capaces de evocar en el cristiano una interpretación distinta, fueron particularmente apropiados en los primeros siglos del cristianismo, bajo el Período de la Iglesia Perseguida; y así fueron incorporados a la decoración pictórica y escultórica del Arte Paleocristiano. Un ejemplo de esto, nos lo brinda la catacumba de Pretestato (cripta de San Gennaro, en Roma), en cuyas pinturas se plasma el tema de la cosecha de trigo.

En segundo lugar las Sagradas Escrituras están repletas de alegorías y alusiones al trigo y al pan.

Son numerosos textos del Antiguo Testamento que hacen referencia a este cereal, unas veces para evocar la abundancia y la fertilidad de la tierra⁹¹³ y otras para indicar la ira de Yahvé. Recogiendo de esta forma las ideas religiosas de los pueblos vecinos al considerar este cereal un regalo de dios a los hombre, que otorga o priva de él⁹¹⁴. Pero será en los textos del Nuevo Testamento, y en especial los Evangelios, donde se confiera al trigo y al pan un significado específicamente cristiano, de dimensiones inexistentes hasta entonces. Así mientras en la parábola de la cizaña⁹¹⁵, en las palabras de Juan el Bautista predicando la venida del Mesías⁹¹⁶, e inclu-

⁹¹³ **Génesis. XXVII.28:** "Te dé Dios el rocío del cielo y la grosura de la tierra, y abundancia de trigo y de mosto".

Deuteronomio. VIII.7, 8 y 9: "Ahora, Yahvé, tu Dios, va a introducirte en una buena tierra, tierra de torrentes, de fuentes, de aguas profundas, que brotan en los valles y en los montes; / tierra de trigo y cebada, de viñas, de higueras y de granados; tierra de olivos, de aceites y de miel; / tierra donde comerás tu pan en abundancia y no carecerás de nada".

Job XXXI.40: "Nazcame cardos en vez de trigo"...

Salmo. LXXXI.16: "Los mantendrá de la flor del trigo / y de la miel de la roca los saciará".

⁹¹⁴ **Jeremías. XII.13:** "Sembraron trigo y han recogido cardos, / se fatigaron trabajando sin provecho, / quedaron confusos de su cosecha / por la cólera encendida de Yahvé".

⁹¹⁵ **San Mateo XIII. 24 y ss.:** Parábola de la cizaña.

"Les propuso otra parábola, diciendo: Es semejante el Reino de los Cielos a uno que sembró en su campo semilla buena. / Pero mientras su gente dormía, vino su enemigo y sembró cizaña entre el trigo y se fue. / Cuando creció la hierba y dio fruto, entonces apareció la cizaña. / Acercándose los criados al amo, le dijeron: Señor, ¿no has sembrado semilla buena en tu campo? ¿De dónde viene, pues, que haya cizaña?. / Y él les contestó: Eso es obra de mi enemigo. Dijéronle: ¿Quieres que vayamos y la arranquemos? / Y les dijo: No, no sea que, al querer arrancar la cizaña, arranquéis con ella el trigo. / Dejad que ambos crezcan hasta la siega; y al tiempo de la siega diré a los segadores: Tomad primero la cizaña y atadla en haces para quemarla, y el trigo recogedlo para encerrarlo en el granero".

⁹¹⁶ **Mateo. III.12 y Lucas. III.7.:**

"Limpiaré su era y recogeré su trigo en el granero, pero quemaré la paja en fuego inextinguible".

so en los versos del Apocalipsis⁹¹⁷ se emplea la palabra "trigo" como término metafórico de "buen cristiano", con el propósito de hacer asequible determinados conceptos de difícil comprensión a un pueblo campesino; en otros textos será "el pan" el término elegido para acercar conceptos de inmortalidad, de vida eterna, de comunión con Dios; como se infiere a través del análisis de ciertos versos:

Juan VI.32 y 33:

"Díjoles, pues, Jesús: En verdad, en verdad os digo: Moisés no os dio pan del cielo; es mi Padre el que os da el verdadero pan del cielo; / porque el pan de Dios es el que bajó del cielo y da la vida al mundo, mi Padre os da el verdadero pan del cielo".

Juan VI. 48 a 51:

"Yo soy el pan de vida; / vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron. / Este es el pan que baja del cielo, para que el que lo coma no muera. / Yo soy el pan vivo baja del cielo; si alguno come de este pan, vivirá

⁹¹⁷ Apocalipsis VI.5 y 6:

"Cuando abrió el sello tercero, oí al tercer viviente, que decía: Ven. Miré y vi un caballo negro y el que lo montaba tenía una balanza en la mano. / Y oí como una voz en medio de los cuatro vivientes que decía: Dos libras de trigo por un denario y seis libras de cebada por un denario; pero el aceite y el vino, ni tocarlos".

para siempre, y el pan que yo le daré es mi carne vida del mundo".

Juan VI. 35:

"Jesús les contestó: Yo soy el pan de vida; el que viene a mí, ya no tendrá más hambre, y el que cree en mí, jamás tendrá sed."

Juan. XXI.13:

"Se acercó Jesús, tomó el pan y se lo dio, e igualmente el pez".

Lucas.XIV.15:

"Oyendo esto, uno de los invitados dijo: Dichoso el que coma pan en el Reino de Dios".

Mateo. XXVI.26 y Marcos. XIV.22:

"Mientras comían, Jesús tomó pan, lo bendijo, lo partió y, dándoselo a los discípulos, dijo: "Tomad y comed, éste es mi cuerpo"...

Como se ha podido comprobar serán Mateo, Marcos, Lucas y Juan, a través de sus Evangelios los que

introduzcan este nuevo termino: "**pan**". Pero este pan de harina de trigo -alimento por excelencia-, del que ellos hablan además de compilar las antiquísimas connotaciones simbólicas de abundancia y de regalo divino atribuidas al trigo por aquellas primitivas sociedades agrícolas del Creciente Fértil, introducirán un nuevo y esperanzador mensaje, pues el **pan de vida** al que hacen referencia, no en el pan alimento del cuerpo, sino el pan alimento del alma, y sólo a través de él se puede llegar a la comunión con Cristo; estos versos son que hacen del pan un símbolo de Cristo y de la Eucarístia.

Por lo tanto, la simbología cristiana, sin olvidar el antiquísimo carácter de renovación de la vegetación, de renacimiento de la vida que poseyó el trigo desde tiempos neolíticos, reelaboró una nueva simbología, convirtiéndolo en cuerpo de Cristo, en un símbolo eucarístico por excelencia; simbolismo que desde los primeros momentos del cristianismo quedará plasmado en la iconografía paleocristiana y que sigue plenamente vigente. A este simbolismo eucarístico aluden Gilles⁹¹⁸, Pérez-Rioja⁹¹⁹ y Ferguson⁹²⁰.

⁹¹⁸ GILLES, R.- Ob. cit. (pág. 198).

⁹¹⁹ PÉREZ-RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 197)

⁹²⁰ FERGUSON, G.- "Signos y Símbolos en el Arte Cristiano" Buenos Aires, 1.956. (pág. 43).

El Arte Copto⁹²¹ reconoció el trigo como símbolo de Cristo⁹²². Para los primeros cristianos "coptos", muchos de ellos anacoretas y monjes, la idolatría era el culto a las divinidades del Olimpo, y la ortodoxia de aquellos neófitos enraizaba perfectamente con las creencias milenarias que habían constituido los principios religiosos del Egipto Faraónico, que a pesar de los siglos y avatares históricos permanecían latentes en el espíritu de todo hombre egipcio. La nueva fe lo era nueva, sólo en apariencia, pues Osiris, Isis, Horus y otras divinidades habían sido reemplazadas por el Dios Padre, el Espíritu Santo, Jesús, María, San Jorge y Satanás; en su asimilación identificarán a Cristo con Osiris, atribuyéndole los mismos emblemas.

Entre los coptos, la elección del trigo como emblema de Cristo se debió a que identificaron a Jesús con Osiris y le atribuyeron los emblemas de aquel dios. En el Mito de Osiris, el trigo es la planta que se renueva a si misma. Orisis viviente, es la espiga sobre su tallo unido a la tierra. Los Misterios celebrados en los templos retrayendo todo su dogma en una serie de ceremo-

⁹²¹ En Egipto los seguidores de la religión cristiana, fieles a la Iglesia de Alejandría, serán conocidos con el nombre de "coptos"; denominación que proviene de la voz árabe "qubt", que significa "egipcios". Coptos eran aquellos cristianos de Egipto que tras el Concilio de Calcedonia (615) se separaron de la Iglesia de Roma, cayendo en una herejía al aceptar únicamente una sola naturaleza en Cristo. Ellos fueron los artífices de un arte propio, expresión de su individualismo, denominado Arte Copto.

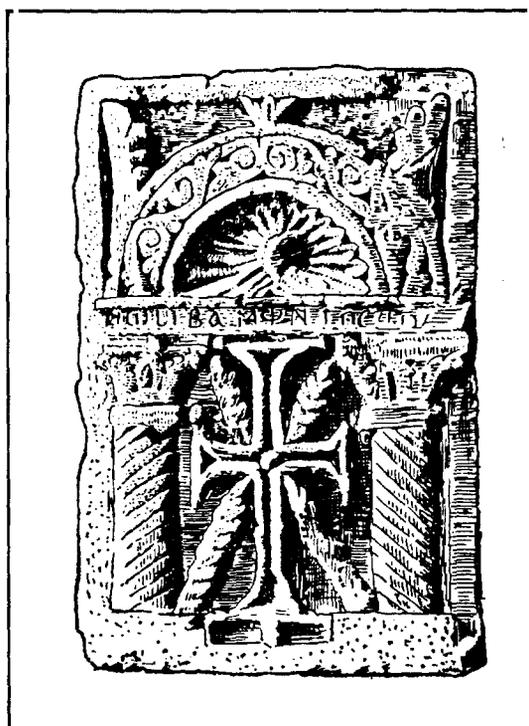
⁹²² AL GAYET. — "L'Art Copte". Paris, 1.902. (pág. 85).

nias celebradas en la fiesta de Khoiak (fiesta de renovación del año) rememoraban los funerales y la resurrección del dios, y eran representadas en una especie de escenario, análogo al que luego en la Edad Media se celebrará la Pasión⁹²³.

Como emblema de Cristo, el trigo, bien como espiga granada, bien como torta de pan, parece haber sido un tema plasmado con frecuencia por los escultores cop- tos, en estelas y portadas de iglesia (Il. 195). Esto queda demostrado en el estudio realizado por Al Gayet sobre el Arte Copto; en el realiza un detallado análisis descriptivo de varias portadas de iglesia, esculpidas en piedra, en las que se repite, casi sistemáticamente el mismo esquema decorativo: grandes cepas de vid que surgen de cráteras situadas en el suelo, y ascienden flanqueando la puerta de acceso a la iglesia; sus vástagos cargados de racimos se entrecruzan en la parte superior, enmarcan- do la imagen de Cristo, y en los ángulos superiores, difuminado, bien una roseta estrellada, bien un disco sobre el que viene a posarse la paloma. Sobre su simbo- lismo explica el autor, que de igual forma que en la mitología pagana la estela es la puerta de la Región Fúnebre, así la portada de la iglesia venía a constituir

⁹²³ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 84).

la entrada en la Nueva Vida, la entrada en el Reino de Dios, por eso en ella se reúnen los principales símbolos de la fe cristiana, el cuerpo y la sangre de Cristo simbolizados bajo las dos especies: la hostia y la viña cargada de racimos⁹²⁴.

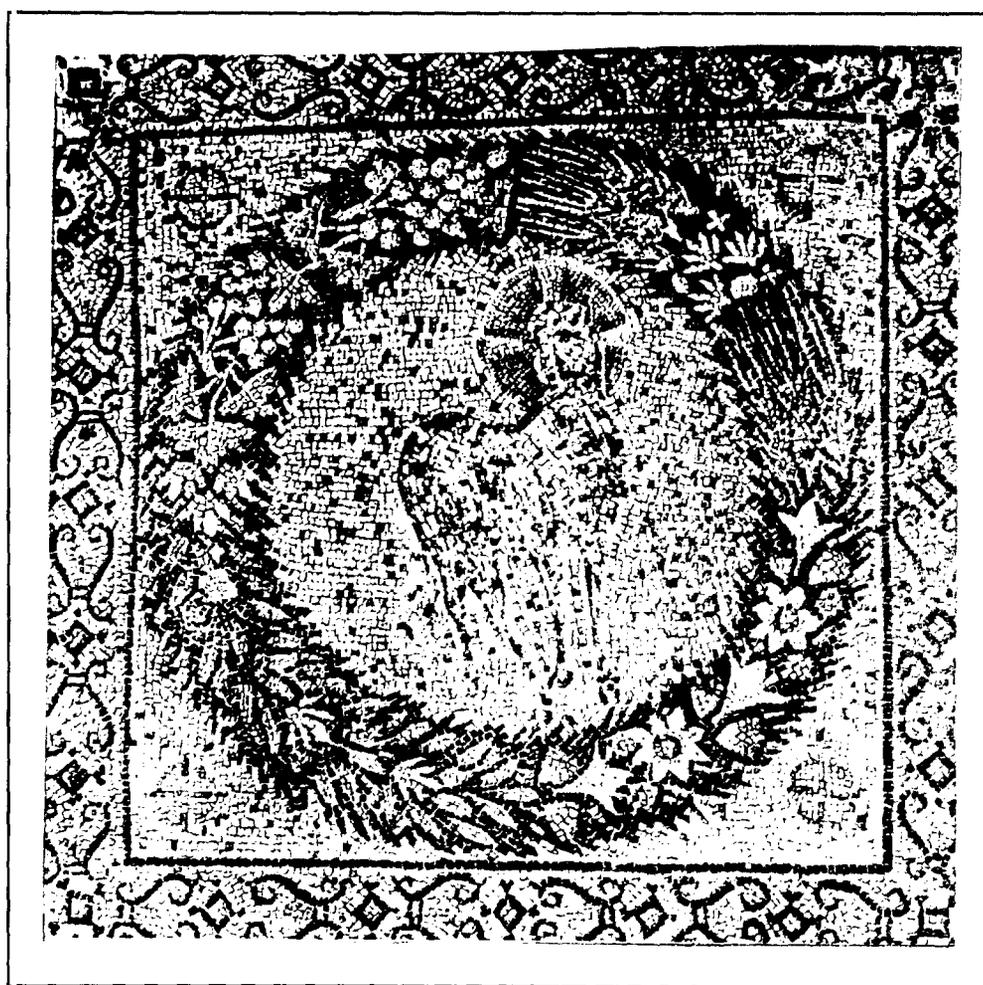


Il. 195.- Portada de iglesia. (Museo de Arte Copto. Cairo)

En el Arte Bizantino también aparece este tema. Con frecuencia encontramos **espigas de trigo** junto sarmientos cargados de racimos de uvas y a otros frutos

⁹²⁴ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 87).

formando parte de la corona o del clipeo que enmarca al cordero nimbado, como por ejemplo, en la bóveda de la capilla de San Juan Evangelista y en el baptisterio de San Giovanni in Laterano, en Roma (Il. 196); a veces la corona encierra a un santo como en la cúpula de la capilla de S. Vittore in Ciel D'Oro. San Ambrosio en Milán.

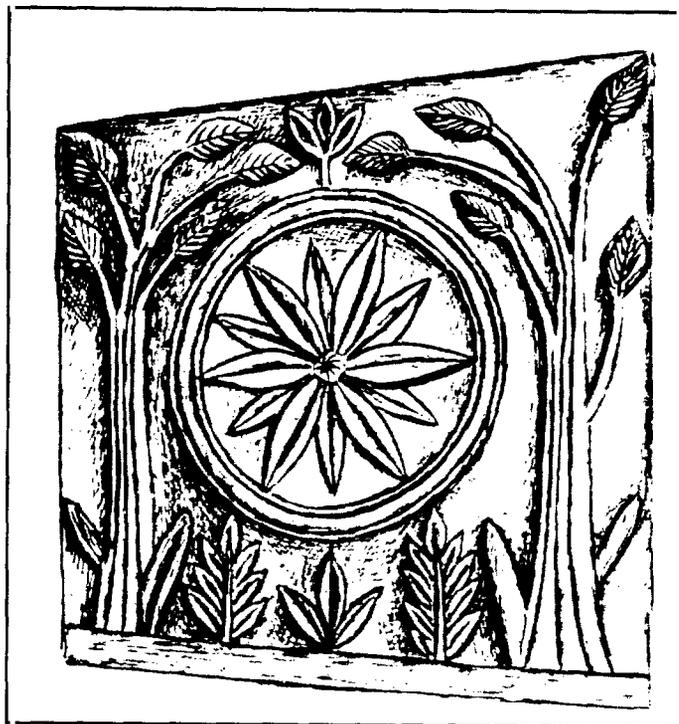


Il. 196.- Bóveda de la capilla de San Juan Evangelista. Baptisterio. San Giovanni in Laterano en Roma. (detalle)

Como hemos podido comprobar, el Arte Cristiano introdujo en su vocabulario el tema del trigo durante los primeros siglos de existencia, y tanto en Oriente⁹²⁵ como en Occidente; sin embargo, y a pesar de tal difusión geográfica, debida a su magnitud simbólica, este elemento desde el punto de vista cuantitativo no gozó de la importancia que tuvo la vid, sin duda porque el trigo carecía de las grandes posibilidades estéticas de aquella, al entrañar mayor dificultad su representación en piedra, u otro material.

El Arte Prerrománico en el que se percibe con claridad la pervivencia de la iconografía paleocristiana no podía omitir la presencia de este tema en su vocabulario artístico. Varias piezas merovingias dan constancia de su presencia; lo hallamos en el sarcófago de San Drausin en Soissons (Il. 197) y en una placa de mármol procedente de la Abadía de San Denis (Il. 198). El sarcófago de San Drausin en Soissons, presenta en una de las caras laterales dos gavillas de espigas de trigo, de largos y flexibles tallos flanqueando una roseta de doce pétalos, mientras que las otras dos caras están cubiertas de follaje de vid encuadrando el monograma de Cristo.

⁹²⁵ JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France" Paris, 1.965. (pág. 33). Indica la posibilidad de que el trigo estuviera en algunos dinteles de las primeras iglesias cristianas de Siria.



IL. 197.- Sarcófago de Saint Drausin de Soissons
(Museo del Louvre)



IL. 198.- Placa de mármol. Abadía
de San Denis (Museo del
Louvre)

De su carácter simbólico nos hablan Denise Jalabert⁹²⁶ y Olivier Beigbeder⁹²⁷, ambos ven en el trigo aquí representado un símbolo de eucarístico. Esta decoración simbólica se vuelve a encontrar alrededor de una cruz y de un cáliz sobre una placa de mármol -cancel o antealtar- procedente de la Abadía de San Denis, esculpida en el siglo VII en los talleres de Aquitania.

El Arte Visigodo también recoge este tema en su decoración; lo encontramos en una pilastra de mármol (Museo Arqueológico de Mérida), y en una placa de cancel procedente de Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara), datada del último cuarto del siglo VI, conservada en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid; pieza digna de mención por la iconografía que recoge. Esta formada por una red de círculos, con decoración cruciforme calada y cenefa de círculos secantes y cruz griega, y las barroteras presentan en el frente círculos secantes rematados por dos aves enfrentadas con **panes en su pico** (Il. 199). Evidentemente con esta iconografía de las aves (símbolo del cristiano) picoteando los panes (cuerpo de Cristo) se está haciendo una alusión a la regeneración del alma a través de la Eucaristía.

⁹²⁶ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 32). Escribe: "los frutos representados en las obras de arte merovingias, aun siendo también decorativas, son los símbolos cristianos de mayor importancia, evocan el pan y el vino, emblemas de la Eucaristía".

⁹²⁷ BEIGBEDER, O.- "Léxico de los símbolos". Madrid, 1.989. (pág. 339).



Il. 199.- Cancel (detalle de barrotera). Procedente del Cerro de la Oliva, Recópolis (Zorita de los Canes, Guadalajara). (Museo Arqueológico Nacional. Madrid).

El Arte Románico parecía ser el marco apropiado para que el trigo se convirtiera en un tema importante en su iconografía y sin embargo es notoria su escasez numérica. Tan solo he encontrado este tema en dos capiteles: uno situado en la puerta principal de la iglesia de Sabugo en Avilés (Asturias) y el otro en el pórtico de la iglesia de Colina de Losa (Burgos) (Il. 200).



Il. 200.- Capitel del pórtico. Colina de Losa (Burgos)

No es, consiguientemente un tema frecuente en la escultura románica española, e incluso a juzgar por los ejemplos mencionados, estos podrían ser calificados de excepciones, sobre todo si se tiene en cuenta que ambos pertenecen al Románico Rural, lo que puede sugerir que este tema estuvo ausente en el ámbito oficial.

Pero, ¿cual es la causa que explica la ausencia en la iconografía románica de este fruto, tan importante

en la simbología cristiana, clara alusión a Cristo y a la Eucaristía?. La respuesta podría ser muy simple, tal vez porque este símbolo no respondía a las exigencias renovadoras perseguidas por la Orden de Cluny, y plasmadas en la escultura románica, especialmente en la de ámbito oficial: la de mantener viva en el cristiano la conciencia del pecado, y consiguientemente el terror al castigo eterno, para sumirle en la penitencia.

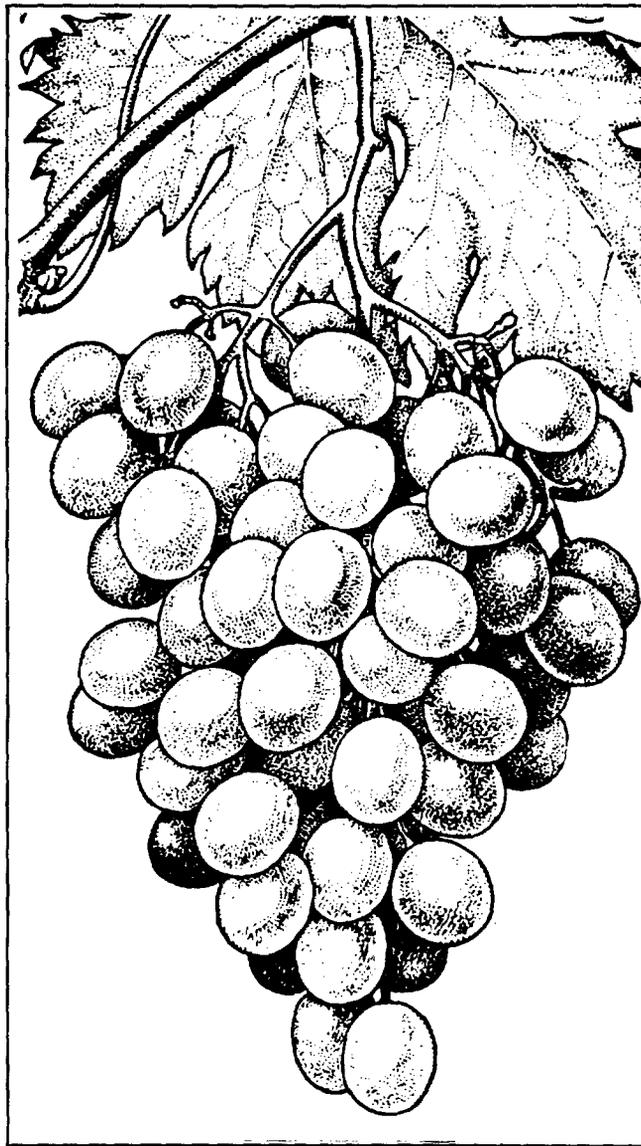
U V A S

LAS UVAS

La vid pertenece al género botánico "*Vitis*", y este a su vez a la familia de las "*Vitaceas*" que reúne unas seiscientas especies, localizadas principalmente en los países intertropicales.

La vid es una planta trepadora, compuesta de raíz, cepa (o tronco), de la cual brotan los sarmientos, es decir, los vástagos que son largos, delgados, flexibles y nudosos, de donde a su vez brotan los zarcillos o tijeretas, **los pámpanos** y sus **racimos de uvas**; los zarcillos o tijeretas son unos órganos prensiles que dan sujeción a la planta y le permiten encaramarse a los árboles; los pámpanos son las grandes hojas, sostenidas por un largo rabillo, acorazonadas en la base y divididas en cinco gajos más o menos profundos, los cuales, a su vez, tienen los bordes con grandes y desiguales dientes; la nervadura es palmeada y cada una de las venas principales se dirige a su lóbulo respectivo. Las flores en racimos compuestas, son verdosas, muy pequeñas, pentameras, con los pétalos soldados en la parte superior a modo de campana. Su fruto, la uva, es una baya redonda o elipsoidal,

de color de cera o miel muy pálido, casi blanco, o bien rosado, violáceo-azulenco, a veces tan oscuro que parece negro; se agrupan formando un racimo, o mejor dicho y hablando en términos botánicos, una panícula, pues es un racimo compuesto, es decir, un racimo de racimos. (Il. 201)



Il. 201.- Vid (*Vitis vinifera*), racimo de uvas acompañado de una hoja.

En el capítulo dedicado a las "Hojas" se trató esta planta; sus características botánicas, sus propiedades terapéuticas, su incorporación al repertorio decorativo del Arte, junto con su posible contenido simbólico, primero dentro del mundo pagano, y después dentro de la simbología cristiana. Sin embargo, en aquel estudio se pretendió atender principalmente a los pámpanos, es decir, a las grandes hojas de la vid, tan conocidas y tan reiterativamente empleadas en la iconografía medieval. Ahora, aún a base de reincidir en algunos puntos ya expuestos en aquel capítulo, intentaremos centrar nuestra atención en el fruto de esta planta, es decir, en el racimo de uvas, al que los botánicos denominan "panícula".

Las uvas han constituido un codiciado alimento para el hombre desde tiempos paleolíticos, y hoy sigue siendo una apreciada fruta de mesa; su recolección (vendimia) se realiza a finales del verano o al comienzo del otoño; las mejores uvas moscateles, serán sometidas a un proceso de desecación, y con la pérdida de agua se arrugan y se convierten en pasas. Pero en su mayor parte, las uvas se destinan al prensado para sacarles el jugo, llamado mosto, con el cual, si no se conserva por artificio sin fermentar, se obtiene el vino.

La vid se supone originaria de las vertientes caucásicas, de las riberas del Mar Negro y de más a Oriente, pero en los países mediterráneos se han descubierto huellas de la especie espontánea o "*vitis silvester*" que se remontan a los tiempos Pliocénicos⁹²⁸.

El hombre desde su aparición en la faz de la Tierra guiado por su instinto depredador, aprovechó todo aquello que la Naturaleza le ofrecía; y los frutos de la vid debieron constituir un apreciado alimento. Ello le llevó a cultivarla desde tiempos antiquísimos, así "a partir de la especie silvestre o labrusca se obtuvo por el cultivo la vid (*vitis vinífera* L.)"⁹²⁹, que presenta una gran variedad de razas y formas; su cultivo actualmente es uno de los más típicos de la cuenca del Mediterráneo.

Pedacio Dioscorides dedica varios capítulos de su Materia Médica a la vid; de la salvaje o silvestre, escribe en el libro IV, capítulo CLXXXII: "la vid salvaje produce unos sarmientos luengos, como aquellos de la vid ordinaria, leñosos, ásperos y vestidos de cierta corteza toda resquebrajada. Sus hojas se parecen a las de la

⁹²⁸ FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona, 1.980. (pag. 463).

⁹²⁹ LOSA, RIVAS Y MUÑOZ MEDINA.- "~~Botánica Descriptiva. II Fanerogamia~~". Granada, 1.961 (pag. 306).

yerba mora hortense, salvo que son más luengas y algún tanto más anchas. Hace la flor racimosa y el fruto semejante a unos ramillos pequeños, y de granos redondos, el cual después de maduro se torna rojo"⁹³⁰. Vuelve nuevamente a hacer referencia a ella en el Libro V, capítulo II: "Halléanse dos especies de la labrusca o vid salvaje, conviene a saber, una, que jamás perfecciona sus uvas, sino siempre las deja en flor, cuyo fruto se dice enanthe, y otra, que las acaba y madura, produciendo ciertos granos pequeños, negros y de sabor estíptico. Las hojas, los sarmientos, y los pampanicos de aquesta tienen semejante virtud a los de la vid doméstica"⁹³¹. Estas pretendidas "especies" de la labrusca no son otra cosa sino los dos pies de esta estirpe, el masculino y el femenino"⁹³².

Andrés de Laguna, traductor y comentarista de la obra de Dioscórides, deja claro su punto de vista sobre el tema: "Ansi como los villanos y rústicos difieren de los que moran en las ciudades, no en alguna substancial como, sino solamente en los toscos trajes y en las muy agrestes costumbres, por haber sido criados sin

⁹³⁰ ~~DIOSCÓRIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Traducida del griego al castellano y comentada por Andrés de Laguna. Ediciones Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.984. (pag. 347).~~

⁹³¹ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 357).

⁹³² FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 469).

disciplina, ni más ni menos difieren la vid salvaje de la doméstica, no por otro respecto sino porque aquesta fue cultivada por la mano y la industria de hombres, y aquella nació y creció por si, sin ayuda humana"⁹³³.

En efecto, la vid salvaje (también conocida como silvestre o labrusca) se diferencia de la cultivada porque produce hojas más ásperas, y uvas pequeñas y agrias. A partir de la especie espontánea se obtuvieron por cultivo otras razas y formas de la vid (*vitis vinífera* L.), convirtiéndose las variedades en poco menos que innumerables; varía la figura de las hojas y sus lóbulos, su grosor y consistencia, y sobre todo, varía la forma de los granos del racimo, el color de los mismos, el grosor del hollejo, el sabor de la pulpa que contiene, la época de maduración, etc.

En España se cría silvestre o asilvestrada en los sotos y riberas de gran parte de la Península, desde el litoral atlántico hasta los barrancos de la Costa Brava de Cataluña, y singularmente en los valles de Sierra Morena. La cultivada suele formar robusta cepa de poca altura y extensos viñedos en los llanos y laderas de

⁹³³ DIOSCÓRIDES, P.- ob. cit. (pág. 357).

la mayor parte del país, generalmente hasta 1.000 m. de altura o poco más; florece a partir del mes de abril en las zonas más meridionales, es cuando se dice que la vid está en "ciernes"; las más precoces empiezan a mulatear en julio, y maduran su fruto a fin de mes, mientras que las tardías no vienen hasta dos meses después.

La gran cantidad de sinónimos castellanos, gallegos, portugueses, catalanes y vascuences empleados para designar ambas especies⁹³⁴, así como el amplio repertorio refranero⁹³⁵ alusivo a la calidad y propiedades del vino, y a la maduración de su codiciado fruto, ponen de relieve el carácter popular que poseyó la vid en épocas pasadas.

934 Sinónimos de la vid cultivada:
castellanos: vidueño, viduño; portugueses y gallegos: vide, videira; catalanes: cep, raimera, vinya; vascuences: mats, ardanza, vasti, matsondo.
Sinónimos de la vid silvestre:
castellanos: labrusca, parra silvestre, parrucha, parriza, parrefia; gallegos: videire silvestre; catalanes: llambrusca y llambrusquer; vascuences: basamats, edamats, sasimats, apomats, etc...

935 Refranero popular alusivo al vino:
"Por Santiago pica la uva el pavo".
"Madura la uva agosto y septiembre ofrece el mosto".
"Por agosto ni es vino, ni es mosto".
"Por San Martino (11 de Noviembre) prueba tu vino".
"En llegando San Andrés (30 de Noviembre), el vino añejo es".
"Vino de un año, con este me apaño
y si tiene dos, me apaño mejor
Jerez de tres años, buen vino es,
y mejor de tres veces tres".
"Caldo de parras, mejor que el de gallina,
y de más substancia".
"El vino cría sangre;
la carne, carne;
el pan, panza,
y ande la danza". etc.

Etimológicamente el nombre de esta planta "**vid**" procede del latín "*vitis*". Los griegos la denominaron con dos vocablos "*οἴνο-πεδος*" que significan literalmente "suelo de vino"; curiosamente todos los sustantivos o adjetivos griegos que hacen referencia a la vid no proceden de un vocablo que la designe como tal, pues la lengua griega carece de él, sino que todos hacen referencia a la palabra "*οἶνος*" que significa "**vino**". Así uva es "*οἶν-ἄνθη*", o lo que es igual, flor de vino; y vid o viñedo, "*οἴνο-πεδος*". La explicación existe y está en el origen, o mejor dicho, en la procedencia del primer vino que llegó a Grecia, ya que a pesar de la importancia que tuvo esta bebida en la cultura helénica no fue invención de los griegos, sino que la importaron desde Creta, como indica el vocablo "*οἶνος*" (vino), palabra cretense⁹³⁶.

En cuanto a las propiedades terapéuticas de la vid hay que indicar que dado el antiquísimo aprovechamiento de esta planta por el hombre, al menos entre los pueblos del Creciente Fértil, a juzgar por sus mitologías, e incluso por los textos del Antiguo Testamento, es bien seguro que pronto las conoció y empleó en su beneficio.

936

GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos". I. Madrid, 1.985, (pags. 126 y 133).

En efecto, si el hombre discernió con prontitud las cualidades nutritivas de su fruto, también conoció el valor tónico del vino extraído de sus uvas. Los antiguos egipcios hicieron buen uso de él, y a juzgar por las pinturas y relieves murales de sus tumbas, era un elemento indispensable en sus fiestas. Los griegos también supieron ver en el vino, bebido con moderación, un tónico excelente, capaz de excitar las funciones digestivas, así el famoso vino hipocrático, vino medicinal, era simplemente vino endulzado y aromatizado con canela, jengibre u otras especias⁹³⁷.

Andrés de Laguna en el extenso comentario que realiza del capítulo I del Libro V de Dioscórides, dedicado a la vid, deja bien claro la animadversión que siente hacia el vino, al que califica de "voluntario veneno, cuando se bebe sin reglas o se da a los que no conviene". Da una larga lista de los males que acarrea el vino, lo que le hace decir: "la vid no se si en beneficio nuestro o en gran detrimento y daño, fue traspuesta y cultivada por los mortales. Porque si ponemos en una justa balanza todos los inconvenientes y males que consigo acarrea el vino, y en otra los provechos que de él se sacan, sin duda conoceremos ser, sin comparación, aquellos mucho más

⁹³⁷ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 468).

graves y perniciosos que estos otros útiles al lineza humano"... "No puede venir mayor daño, desventura, ni desastre a un nacido que andarse todo cayendo, hablar cien mil desconciertos y desatinos, descubrir su secreto a quienes no se lo piden, encenderse en un fuego voluntario y dejarse ir a rienda suelta tras todo género de lujurias, y por decir, en suma, perder juntamente la razón y el sentido; los cuales inconvenientes, dejadas mil enfermedades a parte, suelen acarrear a los hombres tomándose demasiado el licor de la cepa"⁹³⁸. Realiza una especie de visión retrospectiva de virtuosos y valerosos personajes bíblicos e históricos, cuyas vidas han quedado oscurecidas por haber hecho uso abusivo del vino, -Noé, Alejandro Magno, Cambyzes- . Y nos cuenta: "Era tan odioso y reprobado antiguamente el uso del vino en la Romana República, que así se castigaban las mujeres por haberle gustado, como por haber cometido un muy infame adulterio, para prueba de las cuales acostumbraban sus maridos en viniendo de fuera, llegándose a ellas boca con boca, olerlas, de do nacieron después los besos, degenerando poco a poco aquella tan generosa costumbre, en detestable vicio y lujuria, contra la cual fue inventada"⁹³⁹.

⁹³⁸ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 357). Andrés de Laguna en el amplísimo comentario que realiza al capítulo I, del libro V, que trata de la Vid, expone detalladamente los efectos negativos del vino.

⁹³⁹ DIOSCÓRIDES, P.- Ob. cit. (pág. 355).

Sin embargo, no todo en la vid es negativo para Andrés de Laguna, pues escribe: "Bebido con discreción es mantenimiento muy substancial y salubérrimo al cuerpo juntamente y al ánimo, pues, si bien miramos sus efectos y facultades, calienta los resfriados, humedece los exhaustos y consumidos, engorda los flacos, da color a los descoloridos, despierta los ingenios tardos y perezosos, hace buenos poetas, alegra a los tristes y melancólicos, vuelve bien acondicionados los viejos gruñidores y muy difíciles, digérese y distribuyese por las venas más presto que todas las otras cosas de las cuales toma el cuerpo su refección, y, en suma, es único sustentáculo de la vida humana"⁹⁴⁰.

Casi todas las propiedades descritas por Laguna en el siglo XVI han sido reconocidas en estudios farmacológicos. Sobre su propiedades, ya admitidas, nos dice el Dr. Font Quer: "Las uvas maduras son laxantes, igual que el mosto sin fermentar, y son una fuente de vitamina C. El agraz o zumo de la uva verde, además de refrescante, es astringente y sirve para gargarismos contra las irritaciones de la garganta. Las pasas (usadas en cocimiento) son pectorales. El orujo que se saca de las prensas, calentado por si mismo cuando está en plena fermentación

⁹⁴⁰ FONT QUER, P.- Ob. cit. (pág. 470).
DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. Libro Quinto, Capítulo I. (pág. 356).

se utiliza para combatir los dolores reumáticos y el artritis. Por último, el mosto, fermentado y convertido en vino es un tónico excelente cuando se usa con moderación y excita las funciones digestivas. Muy recientemente ha sido descubierta otra virtud del vino: su capacidad de potenciar la acción de los antibióticos"⁹⁴¹.

* * *

Después de estas nociones botánicas, etimológicas y terapéuticas expuestas sobre la vid, o más concretamente sobre su fruto, trataré de centrar cronológica y espacialmente su aparición dentro del repertorio decorativo del Arte, indagando asimismo la causa de tal acontecimiento. Es decir, investigar el donde, cuando y por qué se produjo su trasvase del Reino Vegetal al Mundo del Arte.

Sin lugar a dudas la antigüedad y origen de esta planta -recordemos originaria de las vertientes caucásicas y de las riberas del Mar Negro-, su abundancia (en la forma silvestre) en toda la extensa franja, cuna de civilizaciones, que constituyó el "Creciente Fértil", junto con la longevidad de su cepa y sus deli-

⁹⁴¹ FONT QUER, P.- Ob. cit. (págs. 467 y 468).

ciosas uvas, propiciaron el conocimiento y utilización de la vid por el hombre desde tiempos Neolíticos; prácticamente todos los pueblos de la zona: sumerios, babilonios, asirios, egipcios, hebreos, ... hacen referencia a esta planta de una forma u otra, como se comprobará posteriormente. Por ello no puede extrañar que sea entre estas culturas donde aparezcan las primeras manifestaciones de la vid en el Arte.

Será en el Egipto Faraónico donde se encuentre la vid trasladada al relieve escultórico y a la pintura. "Desde la época de las pirámides, es decir, tres o cuatro mil años antes de nuestra Era, las pinturas de las tumbas egipcias nos muestran el cultivo de la vid y la fabricación del vino"⁹⁴², habiéndose encontrado entre las ofrendas funerarias de las tumbas más antiguas, granos de uvas. Sin embargo será durante el Imperio Nuevo cuando este tema adquiera, dentro del arte funerario, mayor importancia; en efecto son numerosas las representaciones en tumbas de la dinastía XVIII (1.450 a. C.) donde aparecen parras y escenas de vendimia, y de prensado de uvas. Como por ejemplo en la tumba 96 b., donde parecen Snnefer y su esposa bajo la parra funeraria y la tumba nº 217, donde aparecen escenas de vendimia en la finca de Ipy,

⁹⁴² LORET, V. - "La Flore Pharaonique d'apre Les documents Hiéroglyphiques et Les spácimens decouverts dans les tombes". Paris, 1.892 (pág. 99).

(ambas en la Necrópolis de Tebas). Los racimos de uvas parecen haber estado siempre presentes en cualquier escena oferente de banquetes o fiestas funerarias de tumbas y templos, tanto del Imperio Nuevo como del Imperio Ptolomáico.

Por consiguiente, se puede afirmar que los frutos de la vid aparecen en el Arte Egipcio durante el Imperio Antiguo, 3.000 años antes de Cristo. Y dado el carácter simbólico que preside toda manifestación artística en el Valle del Nilo, la presencia de esta planta en su arte funerario, lejos de ser entendida como un simple elemento decorativo, plantea la posibilidad de que pudiera haber encerrado cierto contenido simbólico.

En tumbas, ajuares y jardines funerarios, y en fiestas rituales, la vid siempre estaba presente, al menos a partir del Imperio Nuevo, lo que sugiere la posible existencia de un vínculo entre esta planta y el dios Osiris, teniendo en cuenta además que fue durante el Imperio Nuevo cuando el culto a esta divinidad adquirió mayor importancia, o dicho en otros términos, se popularizó.

¿Qué fue lo que verdaderamente motivó la incorporación de la vid al repertorio del Arte Egipcio?. Recordemos que en las culturas primitivas son muy frecuentes los dioses de la vegetación; de hecho Osiris en su

concepción originaria era uno de estos grandes dioses⁹⁴³. Símbolo de la semilla que muere para renacer meses más tarde en forma de espiga; era el dios bienhechor que propiciaba la crecida del Nilo, rejuvenecía los campos, daba crías a los ganados; era asimismo un dios civilizador que enseñó a los hombres a cultivar el suelo irrigado, a fabricar armas y útiles, pues a él se le atribuyó el invento de la metalurgia.

Pues bien, Osiris, cuyo culto se cree nació en el Delta durante la época Pre-Dinástica extendiéndose al resto del valle durante el Imperio Antiguo, adquirió en este período el carácter de dios funerario que siguió poseyendo durante milenios, al desplazar a Anubis de su categoría de rey de los muertos⁹⁴⁴, convirtiéndose en una de las más importantes y complejas divinidades egipcias. Así el gran misterio de la muerte y del renacimiento de la vida que la Naturaleza anualmente escenifica fue personificado por Osiris, dios que muere y renace eternamente, pues cada año resucitaba aportando el milagro de la inundación acompañada de fertilidad, que hacía renacer las plantas y resucitar al mundo entero del letargo in-

⁹⁴³ PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". Summa Artis, vol. III. Madrid, 1.975. (pág. 74).

⁹⁴⁴ JAMES, E.O.- "Los Dioses del Mundo Antiguo". Madrid, 1.962 (pág. 198). Escribe: "con la difusión del culto de Aceras, desde Busiris, en el Delta, hasta el Alto y Bajo Egipto, el en el final de la dinastía V, la situación de los muertos tomó un carácter distinto, Osiris era al mismo tiempo Señor del Infierno y el hijo del dios terrestre Geb y de la diosa del cielo Nut".

vernal; Osiris aparejado con el Nilo, y con su crecida anual devolvía la vida a los campos.

Esta divinidad se convertirá durante el Imperio Antiguo, junto con Isis (esposa y hermana) y Horus (hijo) en uno de los dioses más importantes de Egipto, constituyendo la Triada del Delta, y sufrirá en su "propia carne" todo el proceso de la vida vegetal que lleva a la muerte y posterior resurrección⁹⁴⁵; resurrección que se verificaba anualmente en Egipto con la gran fiesta de otoño, llamada de Khoiak⁹⁴⁶.

Así fue elaborándose durante el Imperio Antiguo una compleja filosofía religiosa que dio lugar al nacimiento del "Mito de Osiris", para dar respuesta y explicación a los misterios de la Naturaleza, que gozó siempre de una importancia excepcional porque intentaba dar respuesta al problema de la vida y de la muerte, porque instauraba la creencia de la vida de ultratumba. Durante el Imperio Nuevo el triunfo de Osiris fue completo, pues su doctrina de "salvación eterna" se popularizó, forján-

⁹⁴⁵ Osiris, hijo de Geb (la Tierra) y Nut (el Cielo) fue muerto por su hermano Seth, celoso de su grandeza, pero Isis, su amante esposa y hermana, por medio de conjuros mágicos y con la ayuda de Anubis y Neftis, le devolvió la vida. Poco tiempo después Isis dio a luz a un niño, Horus, que vengará la muerte de su padre y reinará en su trono. Por ello el Faraón como hombre mortal era evocado bajo el aspecto de Horus y después de su muerte, cuando pasada a la inmortalidad, se transformaba en Osiris, bajo cuyo aspecto era adorado también.

⁹⁴⁶ Las inscripciones ptolomáicas de los muros del Templo de Osiris en Denderah describen con todo lujo de detalles la llamada fiesta de Khoiak, en la que se rememoraba los funerales y la resurrección de Osiris. JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 84) Indica la importancia y el carácter popular de Osiris y describe el desarrollo de esta importante festividad egipcia.

dose la idea de que los muertos vivían en una región especial⁹⁴⁷.

Osiris, mejor que ninguna otra divinidad del Panteón Egipcio, nos permite ver el carácter dinámico de la religión egipcia, cuya evolución fue al compás de las vicisitudes políticas. Pues bien, Osiris fue representado de varias formas, entre ellas, la de pilar, al que los egipcios denominaban "dad"; este pilar, símbolo para unos de la columna vertebral del dios, es para otros reminiscencia del primitivo árbol de Osiris, es decir, una figura elaborada de lo que fue en su "origen el símbolo de aquella divinidad vegetal, un leño cilíndrico, un árbol muerto de ramas cortadas, que tenía que florecer"⁹⁴⁸; era la alusión al milagro anual de reverdecer los árboles secos. En ese símbolo "dad", todos los egipcios veían plasmada

⁹⁴⁷ En Egipto, desde los tiempos más remotos hubo una creencia en la pervivencia del hombre más allá de la muerte. Los egipcios consideraban al hombre compuesto de cuerpo material y de dos seres espirituales, "ba" y "ka". La muerte consistía en la separación de estos dos elementos. Era importante conservar el cuerpo con el fin de que el alma pudiera volver a él, de ahí la momificación.

Las doctrinas egipcias acerca de la salvación eterna han sufrido una profunda evolución que se ha definido como una democratización de las creencias y de la práctica de ultratumba; este proceso evolutivo se conoce a través de los textos funerarios que en todo tiempo acompañaron al difunto en su última morada; son los Textos de las Pirámides para las dinastías V y VI, los Textos de los Sarcófagos en el Imperio Medio, y el Libro de los Muertos a partir de la Dinastía XVIII.

Durante el Imperio Antiguo los Textos de las Pirámides sólo se ocupan del destino del Faraón, él sólo tendría acceso a la otra vida en la que regiría el País Celeste, para lo que necesitaba servidores, por ello los nobles obtenían el derecho a enterrarse junto a su Faraón, y solo en calidad de servidores tenían derecho a la otra vida. Será en el Imperio Nuevo, cuando todo hombre pueda acceder a la inmortalidad, ya que existía una región especial, el Reino de Poniente al que tenían acceso las almas después de pasar un juicio ante el Tribunal de Osiris, en el que tenía lugar el peso de las almas; en un platillo de la balanza se colocaba el corazón del hombre, y en el otro la pluma de la diosa Maat (diosa de la verdad).

⁹⁴⁸ PIJOAN, J.- Ob. cit. vol. III. (pág. 75).

con total claridad, la idea de la resurrección⁹⁴⁹, que fue compartida por otros elementos vegetales, como la **vid**, la cual se convirtió en **atributo de Osiris** llegando a jugar en el misterio de la muerte y resurrección, un papel considerable⁹⁵⁰.

Consiguientemente, la estrecha relación del drama estacional, con la muerte y resurrección del dios, y de todo esto con la posibilidad de una nueva vida más allá de la sepultura, demuestra la íntima relación que existe entre los atributos de Osiris, la **vid** entre ellos, y el **simbolismo de resurrección** que estos poseyeron, como ya se indicó cuando se trató de la vid en el capítulo dedicado a las Hojas.

El simbolismo que parece haber poseído la vid en la civilización egipcia, no parece haber sido una excepción entre los pueblos de aquella amplia zona que constituyó el Creciente Fértil, a juzgar por la mitología y por los textos sagrados del antiguo pueblo de Israel; textos que constituyen el Antiguo Testamento, y aportan una valiosísima información sobre las creencias de sus pueblos vecinos, permitiéndonos conocer la importancia

⁹⁴⁹ PIJOAN, J.- Ob. cit. (pág. 74).

⁹⁵⁰ AL GAYET.- "L'Art Copte".-Paris, 1.902 (pág. 72 y 73). En su investigación sobre la iconografía y los orígenes de esta dentro del arte Copto, estudia los símbolos osiriacos, considerando la vid, como uno de ellos.

que esta planta y el vino tuvieron entre los pueblos de Mesopotamia y del Próximo Oriente desde épocas remotísimas. Por esto Chevalier y Gheerbrant⁹⁵¹ afirman que desde los orígenes, el simbolismo de la vid está afectado de un signo eminentemente positivo.

En Mesopotamia, en tiempos neolíticos, cuando la subsistencia de las comunidades agrícolas del Tigris y Éufrates dependía de la tierra, de su poder generador y de su fertilidad, esta fue entendida como una fuerza superior, en una diosa. La Tierra Madre era la fuente inagotable de la nueva vida; en consecuencia, el poder manifiesto de la fertilidad en todas sus formas se personificó en la diosa, que era la encarnación de las fuerzas reproductivas. Ella era quién renovaba la vegetación, favorecía las cosechas y la cría de los animales. Así a la Diosa de la Tierra con su poder generador de toda la naturaleza se la hizo responsable de la renovación periódica de la vida⁹⁵². Esto sucedía antes de que surgiese

⁹⁵¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. - "Dictionnaire des Symboles". France, 1.969. (pág. 801).

⁹⁵² Esta diosa contrajo matrimonio con el más antiguo de los dioses sumerios, cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, llamado EnKi o Ea, dios de las aguas, de la sabiduría divina, fuerte de toda ciencia secreta, y por tanto, dios de la inteligencia, que encerraba la creatividad activa, el principio masculino, y que llegó a formar la primera de las triadas babilónicas, compuesta por Anu (dios del cielo) y Enlil (dios de las tormentas): pues bien, según George LECHLER ("The Tree of life in Indo-European and Islamic cultures". Ars Islamica 1.937, pág. 369-420): "en Babilonia el "árbol de la vida" era llamado "árbol de Ea", padre de los dioses, y se encontraba en Eridú, donde los babilonios situaron su Paraíso Terrenal; creían que aquel que comiera de sus frutos alcanzaría la "vida eterna".

El autor en el artículo indicado llega a plantearse la posible identificación del "árbol de la vida" con la cepa de la vid.

la ordenación de los dioses de la Naturaleza, antes de que la teología suministrase a la religión un panteón extenso en donde predominara al principio masculino, como posteriormente sucedió.

Pues bien, al principio en Sumer⁹⁵³, la vid estuvo consagrada a esta Diosa Madre, ya desde la segunda mitad del milenio IV a. de C. Esta Diosa Madre, inmortal, omnipotente, madre productora de la vida, fue la figura dominante de las antiguas religiones del Próximo Oriente, y así la vid se convirtió en aquellos pueblos en "expresión vegetal de la inmortalidad"⁹⁵⁴. "La vid será identificada por los antiguos orientales como hierba de la vida", convirtiéndose en "árbol sagrado, sino divino" en las religiones circundantes al Antiguo Israel⁹⁵⁵. El vino elaborado con sus uvas será considerado bebida de vida, de inmortalidad, y por lo tanto bebida de dioses; por su color, y por ser la esencia de la planta estuvo generalmente asociado a la sangre⁹⁵⁶.

⁹⁵³ La región denominada Sumer (por sus primitivos habitantes) se encuentra en la baja Mesopotamia; ella constituye el corazón de la civilización mesopotámica, y allí se produjeron las condiciones que propiciaron la transición de una cultura neolítica avanzada al amanecer histórico.

⁹⁵⁴ CHEVALIER, J. y GHEERBRAND, A.- Ob. cit. (pág. 802).

⁹⁵⁵ Estas afirmaciones entrecomilladas y los argumentos aquí esbozados han sido estudiados en profundidad por George LECHLER en una publicación titulada: "The Tree of Life in Indo-European and Islamic cultures" (Ob. cit.).

⁹⁵⁶ CHEVALIER, J. y GREERBRANT, A.- Ob. cit. (págs. 804, 805 y 801).

Israel reconoció el valor sagrado que los pueblos mesopotámicos y del Próximo Oriente le habían concedido a la vid y al vino. Los textos que constituyen el Antiguo Testamento son particularmente interesantes para aclarar este punto, pues se hace eco de la mitología y tradiciones de aquellos pueblos, y aportan datos enriquecedores sobre las connotaciones simbólicas que tuvo el vino en el pueblo hebreo. Ya se dijo al tratar de la vid que esta fue considerada un árbol mesiánico⁹⁵⁷, y que constituía uno de los bienes más preciados de aquella sociedad⁹⁵⁸, pero el vino gozó de un papel aun más relevante.

El Antiguo Israel conoció el valor sagrado que parece haber tenido el vino en los pueblos mesopotámicos, lo que le hizo asociarlo a los cultos paganos, llegando por este motivo a ser prohibido en algunos momentos de su historia; sin embargo después, lenta y paulatinamente, éste carácter divino fue siendo incorporado a las creencias hebreas. Precisamente por esto al principio, en la

⁹⁵⁷ Término utilizado por CHEVALIER y GHEERBRANT en su Diccionario de Símbolos (Ob. cit., pag. 801). Pero también se deduce con facilidad de la lectura de los textos: Miqueas IV. 4 y Zacarías III. 10.

Miqueas IV. 4: "Sentárase cada uno bajo su parra y bajo su higuera y nadie les aterrorizará, porque lo dice la boca de Yahvé de los ejércitos".

⁹⁵⁸ Reyes I. XXI. 1 y ss.
 Proverbios de Salomón III. 18.
 Génesis IX. 20.
 Cantar de los Cantares II. 13 y otros.
 Zacarías III. 10.
 Jueces IX. 13.

tradición bíblica, era signo y símbolo de alegría⁹⁵⁹ (Salmos CIV. 14, 15) (Proverbios XXXI.6), pasando después a ser considerado patrimonio de la divinidad, que entregada a los hombres unas veces como recompensa⁹⁶⁰ (Génesis IX.20) y otras como castigo⁹⁶¹ (Jeremías LI.17; Isaías LI.17).

El pueblo hebreo también asoció el vino, considerado sangre de la uva⁹⁶² (Génesis IL.11 y Deuteronomio XXXIII, XXXII.15), con la sangre, y así fue incorporado en sus ceremonias, reemplazando a la sangre después del Éxodo⁹⁶³. Por último, tampoco hemos de olvidar que en las tradiciones de origen semita el vino es símbolo de conocimiento y de iniciación en razón de la embriaguez que provoca⁹⁶⁴

⁹⁵⁹ Salmos 104. 14 y 15: "Haces nacer la hierba para las bestias,
y las plantas para el servicio del hombre,
para sacar de la tierra el pan; /
y el vino para alegrar el corazón del hombre,
y el aceite que hace lucir sus rostros,
y el pan que sustenta el corazón del hombre".
Proverbios XXXI.6: "El licor dadlo a los miserables y el vino a los afligidos".

⁹⁶⁰ Génesis IX. 20, 21: "Noé, agricultor, comenzó a labra la tierra, y planto una viña./
Bebió de su vino, y se embriagó, y quedó desnudo en medio de su tienda".

⁹⁶¹ Isaías LI.17:
"Despierta, despierta, levántate, Jerusalén,
tú que han bebido de la mano de Yahvé
el cáliz de su ira,
tú que has bebido hasta las heces
el cáliz que aturde".

⁹⁶² Génesis IL.11.: "Atará a la vid su pollino.
A la vid generosa el hijo de la asna;
Lavará en vino sus vestidos.
Y en la sangre de las uvas su ropa".

⁹⁶³ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805). Escribe: "La sangre será reemplazada por el vino en los sacrificios después del Éxodo".

⁹⁶⁴ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

Conociendo la importancia atribuida a la vid por las antiguas religiones de los pueblos mesopotámicos, o mejor dicho, de todo el Creciente Fértil, cabe plantearse una interrogante: ¿es correcto afirmar que este tema apareció únicamente en el arte Egipcio, descartando su presencia dentro del Arte Sumerio y Babilonio?.

Las condiciones geográficas y climatológicas, la inestabilidad política de los pueblos de Mesopotamia⁹⁶⁵, junto con lo deleznable del material constructivo empleado son factores que han contribuido a la desaparición de la mayoría de las manifestaciones artísticas de estos pueblos; por tanto, la ausencia plástica del tema de la vid no descarta la posibilidad de su existencia en el arte de los primeros pueblos mesopotámicos, habida cuenta de los profundos contenidos simbólicos que poseía.

Quizás por todo ello se tendrá que esperar hasta el primer milenio antes de Cristo para encontrar este tema en manifestaciones de Arte Asirio, Sirio y Frigio.

El Arte Asirio, particularmente importante bajo el período denominado Asirio Tardío (1.000 - 612 a. C.), lo es por sus magníficos relieves, que nos permiten apre-

⁹⁶⁵ Mesopotamia estaba dividida en un conglomerado de ciudades-estado muy laxamente unidas en determinados momentos para hacer frente a necesidades urgentes. Por otra parte, al carecer de fronteras naturales se convirtió en objeto, a lo largo de la Historia, de constantes conquistas por pueblos extranjeros.

ciar la soberbia capacidad de observación de este pueblo y el extraordinario detallismo con que trató animales y plantas. Lo que permite identificar, sin lugar a error, la presencia de la vid en ellos; así la encontramos: en el relieve de la Capitulación de Lachish (en Palestina), de Kuyunchik (Nínive); en el denominado "Leones en el Parque Real de Kuyunchik (Nínive); y en el conocido relieve titulado: "El reposa bajo la parra" en el que Asurbanipal y la reina Asur-Sharrat toman un refrigerio a la sombra de una frondosa parra de un jardín de Kuyunchik (Nínive), (todos ellos hoy conservados y expuestos en el Museo Británico de Londres).

En el Arte producido en Siria septentrional, desde mediados del siglo IX al VII a. C. también aparece el tema objeto de estudio. Lo encontramos bien formando parte de escenas funerarias, como en la Estela de Marash, bien en relieves rupestres, como el de Ivriz, pero siempre dejando patente el carácter simbólico que encerraba el fruto de la vid y su caldo en las creencias de estos pueblos, receptores de la cultura mesopotámica. Recordemos que "en Siria como en todo el Próximo Oriente, y en el Egeo el culto de los muertos estaba ligado a los ritos estacionales de fertilidad, y así el resurgir de la vida en la primavera se relacionaba con la regeneración más

allá de la tumba"⁹⁶⁶. Recordemos también que estas sociedades agrícolas mantenían la creencia del origen divino de ciertas pilastas beneficiosas para el hombre: el trigo y la vid (el pan y el vino), regalo espléndido que los dioses hicieron a los mortales⁹⁶⁷.

La Estela de Marash muestra a un hombre sedente que lleva una espiga en una mano (alusión al trigo) y una copa en la otra (alusión al vino), frente a él dos mujeres portan frutos bulbosos en sus manos; frutos que Henry Frankfort⁹⁶⁸ identifica con granadas, y en los que creo ver con claridad, capsular de adormidera⁹⁶⁹. El simbolismo encerrado en los frutos que portan los personajes de esta estela es tratado por Frankfort, que considera la presencia del trigo como un símbolo de resurrección y rejuvenecimiento; simbolismo que teniendo en cuenta las

⁹⁶⁶ JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).

⁹⁶⁷ ELIADE, M.- Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". T. I. Madrid, 1.974. (pág. 56). Indica el origen divino de los cereales en las primitivas sociedades agrícolas, considerando la presencia del trigo un regalo divino.

⁹⁶⁸ FRANKFORT, H.- "Arte y Arqueología del Oriente Antiguo", España, 1.982 (pág. 320).

⁹⁶⁹ La Adormidera (Papaver somniferum) fue utilizada como planta medicinal desde tiempos remotísimos; babilonios, egipcios y griegos han dejado constancia de ello. En Europa ya en épocas protohistóricas sirvió tanto de alimento como para la obtención de aceite.

Por otra parte, cilindro-sellos babilónicos representan cabezas de adormidera, e igualmente el Arte Minoico y Micénico recoge este tema en su arte, siempre como símbolo de la diosa de la fertilidad; en Gaziz (Creta), se encontró una imagen de una diosa con cabezas de adormidera en su tocado; otra diosa tallada en una moldura de Palaikastro lleva adormideras en la mano, y en el anillo de oro del Tesoro de la Acrópolis de Micenas, una diosa (Demeter), entrega tres cabezas de adormidera a una coré en pie.

A causa de la cantidad de semillas contenidas en cada una de las cabezas de adormidera, se convirtió en símbolo de la fertilidad de Demeter. (DIOSCORIDES, P.- Ob. cit. pág. 447).

Sobre la papaver somniferum, Robert GRAVES (ob. cit., pág. 19) indica: "Las semillas de adormidera eran utilizadas en Grecia, como un condimento del pan, y las adormideras estaban asociadas con Demeter por crecer en los sembrados, pero también a causa de sus cualidades soporíferas y de su color escarlata que simboliza la resurrección después de la muerte".

creencias religiosas en una vida de ultratumba y el simbolismo que tuvo el vino, bebida de vida y de inmortalidad, no se puede negar que en ésta estela, trigo y vino compartiesen el mismo simbolismo de regeneración.

En el relieve rupestre de Ivriz, (Museo Arqueológico de Estambul) del que se ha dicho es un ejemplo temprano del Arte Frigio, vemos al dios Sandas llevando en sus manos un sarmiento de vid cargado de uvas y un manojo de espigas de trigo; delante de él el rey Urpalla, de pie con las manos alzadas en ademán de devoción; el carácter alegórico es evidente, el dios de la vegetación otorgando a los hombres los frutos de la tierra, o quizás el dios Sandas haciendo partícipe al rey de Tyana de aquellos frutos capaces de otorgar la vida eterna, la inmortalidad. Este relieve constituye un auténtico testimonio arqueológico de la creencia mantenida por aquellas sociedades agrícolas del origen divino del trigo y de la vid.

El tema de la vid también está presente en el Arte Griego, donde aparece repetidas veces reproducido en su cerámica. Este elemento decorativo, como se ha podido comprobar en páginas anteriores, no fue originario de la cultura griega. Los griegos conocieron el vino antes que el cultivo de la vid; no lo inventaron ellos como nos

quiere hacer creer la tradición griega, según la cual la invención del vino fue obra de Dionisos, allá en el Monte Nisa cuando aún estaba bajo la tutela de las Ninfas, sino que parece haber sido importado de Creta, al menos Robert Graves⁹⁷⁰, en su pormenorizado estudio sobre los mitos griegos así lo asegura. Opinión compartida, en parte, por Chevalier y Gheerbrant⁹⁷¹ cuando escriben: "entre los griegos el cultivo de la vid es de tradición relativamente reciente"; así pues, todo parece indicar que tanto la planta como el vino llegaron a la península Helénica a través de Creta.

Como hice al abordar el estudio de la hoja de la vid, en un capítulo anterior, aquí nuevamente creo necesario plantear las mismas interrogantes en cuanto a la presencia de la vid en el Mundo Griego. ¿Responde la incorporación de este tema en el Arte Heleno a un fin exclusivamente decorativo, o era un símbolo religioso?

La respuesta parece hallarse analizando la mitología griega, y en especial una de sus divinidades: Dionisos, "al que los griegos identificaron con diversas divinidades masculinas de la fertilidad de la Naturaleza,

⁹⁷⁰ GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 129). Después de analizar la fábula mística de Dionisos en la que ve la difusión del culto de la vid por Europa, Asia y Norte de Africa, comenta la procedencia del culto del vino, amparándose en el origen etimológico de la palabra y en el carácter de la divinidad cretense, el dios Zagreo, que será posteriormente asimilado por Dionisos.

⁹⁷¹ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 803).

cuyas funciones y atributos asumió"⁹⁷², siendo su personalidad resultado del sincretismo de varios dioses preexistentes a él.

Es de todos conocido el carácter alegre y desenfadado de este dios, asociado con la vid y el vino, pero bajo esta imagen desenfadada y popular se encierra otra tremendamente espiritual y mística, pues Dionisos era el dios de la vegetación, un dios vivificador de la Naturaleza, muerto y vuelto a la vida⁹⁷³, como cada nueva floración anual; este dios poseedor de la medicina y la adivinación tenía el poder de curar los cuerpos y las almas por la purificación.

A esta divinidad del Reino Vegetal le fueron consagradas varias plantas, entre ellas la vid⁹⁷⁴, que fue utilizada con profusión en los ritos dionisiacos; ritos orgiásticos en honor del dios, cuyas huellas todavía perduran en las fiestas de vendimia de muchos lugares. Se trataba de celebraciones colectivas, sólo para iniciados, en las que solían mezclarse danzas y representaciones místicas que aludían a la inmortalidad de la

⁹⁷² RODRIGUEZ ADRADOS, J.V.- "Dioses y Héroes: Mitos Clásicos". Barcelona, 1.985 (pág. 32).

⁹⁷³ Por orden de Hera (esposa de Zeus, dios supremo del Olimpo) los Titanes se apoderaron del recién nacido, Dionisos (hijo ilegítimo de Zeus), lo descuartizaron e hirvieron sus pedazos en una caldera, pero su abuela Rea (diosa de la tierra) lo salvó, recomponiéndolo y volviéndolo a la vida. (GRAVES, R.- Ob. cit. pág. 125).

⁹⁷⁴ PÉREZ-RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid, 1.971. (pág. 74).

Naturaleza y desembocaban en un desenfreno total, al que suponían se llegaba a través de la ingestión de vino y cerveza de hiedra⁹⁷⁵. "El culto dionisiaco se hizo más sobrio cuando se incorporó a la tradición olímpica y a los rituales órficos de iniciación, cuando cayó bajo la influencia disciplinaria de Delfos. Entonces el culto adquirió un significado místico, y los mitos y rituales (originariamente tan asociados con el drama cultural de muerte y resurrección de la fiesta de la vendimia) se transformaron en una escatología alegórica y en una expresión de la esperanza de inmortalidad, según la doctrina órfica de la reencarnación, que conduciría finalmente a los Campos Eliseos"⁹⁷⁶.

El culto a Dionisos por estar asociado con el conocimiento de los misterios de la vida después de la muerte llegó a adquirir una importancia extrema. "Es esta unión de Dionisos con los misterios de la muerte, o lo que es igual, con el renacimiento y conocimiento, lo que ha hecho de la vid un **símbolo funerario**"⁹⁷⁷, y "del vi-

⁹⁷⁵ Sobre este punto, es decir, el vino como bebida de iniciación, creo interesante destacar una cita extraída de GRAVES, que dice, aludiendo al banquete otoñal que se celebraba en honor de Dionisos: "Ahora ya no creo que cuando sus Ménades recorrían airadas el campo despedazando a animales o niños, y se jactaban de que habían hecho el viaje de ida y vuelta a la India se habían embriagado únicamente con vino o con cerveza de hiedra, sino que utilizaban esas bebidas para suavizar los tragos de una droga más fuerte: un hongo crudo, "amanita muscaria", que produce alucinaciones, desenfrenos insensatos, visión profética, energía erótica y una notable fuerza muscular" GRAVES, R.- Ob. cit. (pág. 7).

⁹⁷⁶ JAMES, E.O.- Ob. cit. (pág. 192).

⁹⁷⁷ JAMES, E.- Ob. cit. (pág. 213).

no, considerado desde la Grecia Antigua como **sangre de Dionisos**, la **bebida de la inmortalidad** y el símbolo del conocimiento, de la iniciación"⁹⁷⁸.

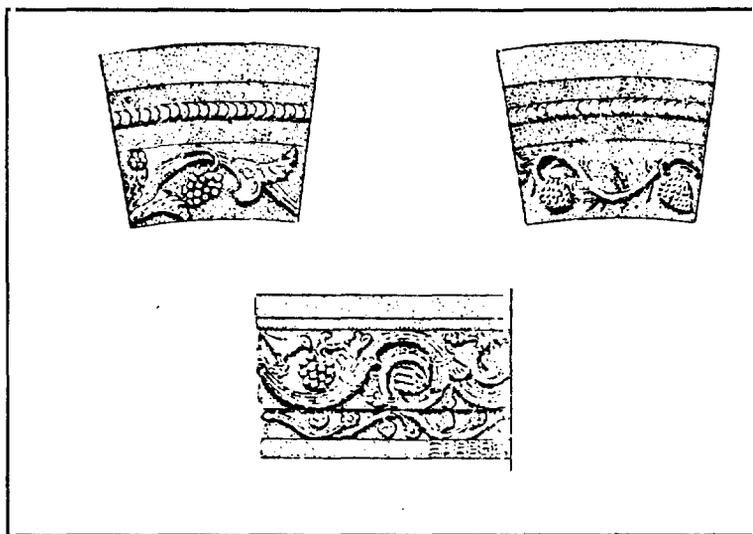
La vid, por tanto, estaba presente en todas las ceremonias relativas a la divinidad, lo que explica la aparición de la cepa en la cerámica ática, a veces como único tema, a veces asociada a otros, pero adquiriendo siempre unas connotaciones simbólicas que descartan la exclusividad decorativa de esta planta en la cerámica ática⁹⁷⁹.

Durante el período Helenístico el tema de la vid fue muy popular en el arte⁹⁸⁰. La cultura helenística y Asia Menor, como ámbito geográfico, se convirtieron en el marco apropiado para que el tema de la vid fuera plasmado en piedra; en efecto, es precisamente en Siria, en el teatro (Il. 202) y en el templo de Dushara (Il.203) (datados del último cuarto del siglo I a. C.) donde aparece una ornamentación vegetal de pámpanos y racimos de

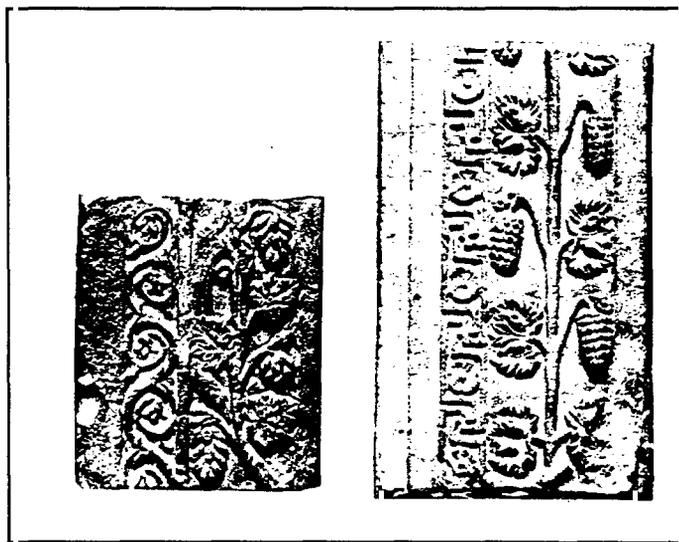
⁹⁷⁸ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁷⁹ Recordemos que el estilo de las "figuras negras" presenta la desaparición de los temas puramente decorativos, siendo reemplazados por otros motivos variados, pero siempre de carácter narrativo (dionisíacos, funerarios, cotidianos, etc.)

⁹⁸⁰ DIMAND, M.- "Studies in Islamic Ornament. I Some aspects of Omayyad and Early 'Abbásid Ornament" Ars Islamica, 1.937. (pág. 294).



Il. 202.- Entrada al Teatro de Dushara (detalles de fragmentos)



Il. 203.-Templo de Dushara. Puerta de los Nabateos.
(fragmentos).

uva⁹⁸¹; tema que pervivió durante siglos en ámbitos paganos sirios. No olvidemos que Siria permaneció ocupada por macedonios durante tres siglos (desde el año 333 a.C., fecha de la conquista de Alejandro Magno, hasta el 105 d.C., en que se convirtió en provincia del Imperio Romano), lo que explica su profunda tradición helenística; tradición que prosiguió sin interrupción hasta finales del siglo IV⁹⁸².

Es factible que el hombre griego por su carácter receptivo, propio del espíritu helenístico, y en su deseo de conseguir una simbiosis cultural, no dudara en asimilar conceptos, costumbres e incluso normas estéticas de otros pueblos, llegando a adoptar aquella de indicar la advocación del edificio mediante la utilización de algún símbolo representativo de su culto, como hicieron en Siria los seguidores de Baal⁹⁸³, y no dudarán en emplear elementos que pudieran simbolizar o evocar a cierta divinidad, en aquellos monumentos arquitectónicos cuya incorporación no supusiera una ruptura con los principios

⁹⁸¹ BUTLER, C. H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden, 1.914. (pág. 380 y ss.).

⁹⁸² BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. El fin del Arte Antiguo". Universo de Las Formas. Madrid, 1.971 (págs. 334, 335 y 336).

⁹⁸³ GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'Art Paleochretien". Cahiers Arqueologiques: XI. 1.960 (pág. 48).

GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de Las Formas. Madrid, 1.966 (pág. 264). Concretamente en esta obra, el autor indica que esta práctica era todavía utilizada a finales de la Antigüedad: "así en Palmira, en torno a las puertas y en las cornisas del templo de Baal, donde los relieves son importantes, se ven follajes y racimos de uva, guirnalda de hojas de laurel, etc."

estéticos y religiosos griegos, y para ello que mejor lugar que el "teatro".

En este contexto hemos de entender la presencia de la vid en los monumentos paganos helenísticos o de influencia helenística; presencia que estaría asociada al dios Dionisos, y que como tal, debe ser entendida como una clara alusión dionisiaca. Su presencia indicaría la advocación de determinados edificios a aquella divinidad.

Roma, crisol de culturas y formas estéticas, también incorporó el tema de la vid, -tan empleado y difundido en todo el Mediterráneo Oriental, y de marcado carácter simbólico- a sus manifestaciones artísticas. Las razones eran evidentes. El panteón romano contaba con un dios, Baco, réplica del Dionisos griego, cuyos ritos y atributos eran idénticos; por consiguiente, en Roma, "la vid y los pámpanos estuvieron consagrados a Baco"⁹⁸⁴, y temas como los roleos de vid y las escenas de vendimia seguirán desempeñando un importante papel en el arte funerario⁹⁸⁵ y conservando el sentido de regeneración y renovación de la vida; en suma, el simbolismo de

⁹⁸⁴ PÉREZ RIOJA, J.A.- Ob. cit. (pág. 74).

⁹⁸⁵ MIRABELLA ROBERTI, M.- "Le Symbologie Paleochrétienne prélude a la symbologie medievale". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa. Juillet, 1.981. (pág. 183).

inmortalidad⁹⁸⁶ que ya poseía en la cultura griega.

En frisos, mesas, altares funerarios, sarcófagos y arcos conmemorativos⁹⁸⁷, encontramos roleos de vid y racimos picoteados por pájaros que aluden al fervor dionisiaco, rizos de viña con grifos y leones, que aluden a los ritos báquicos y órficos; y silenos y erotes vendimiadores vinculados al mito dionisiaco⁹⁸⁸. Consiguientemente se puede afirmar que el sentido de la regeneración y de la renovación de la vida estuvo presente en la cultura romana.

Es precisamente en el arte funerario donde esto se hace más patente, al introducir en la decoración tanto relievárica como pictórica temas de vendimia, guirnaldas de flores de las que penden jugosos racimos de uvas, genios alados portadores del fruto de la vid; temas alusivos, todos ellos, a Dionisos y a su doctrina mística y escatológica. Creemos merecen especial atención los grandes sarcófagos labrados en mármol (nacidos en los talleres de las regiones de Oriente, donde el empleo de los sarcófagos es muy antiguo), que comenzarán a aparecer en todo el ámbito del Imperio Romano, -tras generalizarse

⁹⁸⁶ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁸⁷ Arcos conmemorativos como el Arco de los Servios, en Pola, edificado en honor de sus padres difuntos.

⁹⁸⁸ PIJOAN, J.- "Arte Romano" Summa Artis, Tomo V. Madrid, 1.979. (págs. 214, 215 y 339).



Ils. 204 y 205.- Sarcófagos de Afrodísias (Turquía)

en Roma a mediados del siglo I la práctica de la inhumación de los cadáveres- generalizándose su empleo en el siglo II; estos sarcófagos monumentales están decorados con guirnarlas de flores y jugosas racimos de uvas (Ils. 204 y 205) (motivo frecuente en Asia Menor y en Alejandría) alusivos a la inmortalidad del alma. Sin duda, aquí queda patente la tendencia de la cultura romana a complacerse cada vez más en la simbología religiosa y filosófica de estos temas.

En Hispania aparecen en varios fragmentos pétreos racimos de uvas picoteados por pájaros, entre ellos un friso encontrado en Barcelona atribuido al siglo III d.C. que Alberto Balil en su artículo: "Las Esculturas Romanas en la Península Ibérica"⁹⁸⁹ indica que el desarrollo de la temática decorativa de esta pieza se halla estrechamente vinculada al de la difusión del tema de roleos y figuras. Sobre ello escribe: "En la península Ibérica lo encontramos en el monumento de los Atilios de Sabado (Zaragoza), decorando pilastras, o bien columnas como en Beja. En algunos lugares el tema aparece asociado al de erotes vendimiadores, vinculado al mito dionisiaco. No ha faltado quién haya querido ver en todos ellos un simbolismo cristiano, aunque la iconografía cristiana

⁹⁸⁹ BALIL, A.- "La Escultura Romana en la Península Ibérica" Bol. Arte y Arqueología de Valladolid, (IV), 1.981. (pág. 235).

adopte este tema, que ni por su origen, ni significado puede ser considerado como exclusivamente cristiano, y sí puede aceptarse que su primitivo significado como símbolo dionisiaco se banalizó rápidamente al vincularlo a roleos de otras especies vegetales en los cuales también aparecen aves".

La flora romana, y en especial la vid con sus sinuosos sarmientos, sus grandes pámpanos y sus jugosos racimos eran de origen naturalista; creada por los artistas griegos y romanos a través de la observación directa de la Naturaleza. Los follajes de vid cargados de racimos interpretados con el esmero y la depurada técnica greco-romana adquieren un relieve y un modelado que le da una apariencia real y viva.

El tema de la vid y su simbolismo, lejos de ser exclusivo de las culturas paganas, será adoptado por el Cristianismo, que conferirá a esta planta, a su fruto y al vino, un significado mucho más amplio que el que ya poseía desde la más remota Antigüedad; significado que pervivirá hasta nuestros días. Por ello, la vid, mejor que ninguna otra planta, pone de manifiesto la importancia del simbolismo floral en la religión cristiana.

El Cristianismo no podía ser ajeno al simbolismo del fruto de la vid y del vino, de tanto peso en las

antiguísimas concepciones religiosas de las grandes civilizaciones, y tan notorio en las religiones más importantes de la Antigüedad Clásica. En el simbolismo de la vid, mejor que en ningún otro, se puede observar el sincretismo religioso, pues seguirá vigente su significado de "vida" e "inmortalidad", y continuará manteniendo el carácter funerario, que tanto los pueblos del Próximo Oriente como las civilizaciones egipcia, griega y romana le habían conferido. Sin embargo serán los textos del Nuevo Testamento, en especial los libros de los evangelistas y los comentarios que de ellos realicen diversos Padres de la Iglesia los que concedan al simbolismo de la vid, de su fruto y del vino una nueva dimensión.

En otro capítulo anterior, el dedicado a la vid, se expusieron y comentaron los diversos significados alegóricos atribuidos a esta planta, por lo que aquí, para no ser reiterativos, sólo nos limitaremos a enumerarlos, centrando nuestra atención en el simbolismo específico atribuido al fruto, es decir, a las uvas y al vino.

Como hemos podido comprobar, desde los primeros momentos del cristianismo la vid se convirtió en emblema de Cristo, en símbolo eucarístico, en imagen de resurrección y vida futura, en símbolo de la Tierra Prometida, y por extensión del Paraíso, en símbolo de la Iglesia de

Dios, y del alma del hombre. Este tema, como el de la vendimia es, incluso para algunos, entendido en términos de balance de la actividad cumplida para mostrar al Creador, por ello ven en la vid un claro motivo funerario.

Para abordar el tema del simbolismo cristiano de las uvas y del vino tomados como punto de partida los textos sagrados, por considerar que en ellos está la clave de su significado; pues son determinados fragmentos y las diversas interpretaciones que de ellos han dado los Padres de las Iglesia, los que en definitiva han suministrado un amplio repertorio de significados, compilados por simbolistas e historiadores.

A través de los libros que constituyen el Antiguo Testamento, a los que en páginas anteriores hemos hecho referencia, conocemos la importancia que tuvo el fruto de la vid y el vino de él elaborado en la sociedad judía, y los significados de alegría y regalo de Yahvé que tuvo en el Antiguo Israel, donde quizás por su color rojo, tal vez por ser la pura esencia de la planta, el vino fue considerado la sangra de la uva, y así asociado e identificado con aquel otro líquido que circula por los vasos sanguíneos de los animales vertebrados, llegando a sustituir a la sangre de las víctimas inocentes inmoladas

en los sacrificios en honor de Yahvé⁹⁹⁰. Sacrificio, sangre y vino, eran tres conceptos íntimamente unidos en la sociedad hebrea; conceptos aún vigentes en los textos de los Evangelistas.

Por otra parte, de la lectura de las Sagradas Escrituras se infiere que la sangre o el vino estuvieron siempre presentes en todas las alianzas entre Dios y los hombres: con Noé (Génesis IX), con el pueblo de Israel (Éxodo, XXIV), con la Humanidad a través de Cristo. (Mateo, XXVI.26, 27, 28; Marcos, XIV, 22-25; Lucas XXII. 19, 20).

Éxodo XXIV. 6 y ss.:

"Tomó Moisés la mitad de la sangre, poniéndola en vasijas, y la otra mitad la derramó sobre el altar./ Tomando después el libro de la alianza, se lo leyó al pueblo, que respondió: "Todo cuando dice Yahvé lo cumpliremos y obedeceremos". / Tomó él la sangre y aspergió al pueblo, diciendo: "Esta es la sangre de la alianza que hace con vosotros Yahvé sobre todos estos preceptos".

⁹⁹⁰ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805) Escriben: "El vino es un elemento de sacrificio entre los hebreos".

Mateo XXVI. 27, 28:

"Y tomando un cáliz, se lo dio, diciendo: Bebed de él todos,/ que esta es mi sangre de la alianza, que será derramada por muchos para remisión de los pecados".

Precisamente será a través de las palabras de Jesús a sus discípulos en la Última Cena, cuando verdaderamente el vino adquiriera su auténtico simbolismo para la Cristiandad. A través de estas palabras, auténticos pilares de la religión católica, recogidas por los evangelistas se instituye el sacramento de la Eucaristía, en ellas se nos da a conocer a Cristo como víctima inocente inmolada para el perdón de los pecados de la Humanidad, y donde el caldo de la uva se convierte en sangre, en **símbolo** indiscutible de **Cristo** y de su **sacrificio**.

Cristo es la vid, según sus propias palabras.

San Juan XV. 1:

"Yo soy la vid verdadera..."

Este simbolismo irrefutable es recogido por varios investigadores: CirLOT⁹⁹¹, Beigbeder⁹⁹², Chevalier

⁹⁹¹ CIRLOT, J.E.- "Diccionario de Símbolos". Barcelona, 1.991. Escribe: "En el arte Cristiano el racimo de uvas es siempre símbolo de Cristo y del sacrificio" (págs. 381 y 454).

y Gheerbrant⁹⁹³. Las uvas y el vino por consiguiente se convierten a la vez en una clara alusión a la Eucaristía. Para Cirlot, así como la uva tiene un doble significado de sacrificio y de fecundidad, el vino aparece con frecuencia simbolizando la juventud y la vida eterna⁹⁹⁴. El vino -en palabras de Cirlot- es un símbolo ambivalente: de un lado, especialmente el vino rojo, significa la sangre y el sacrificio; de otro, simboliza la juventud y la vida eterna⁹⁹⁵.

La trascendencia de este tema (uvas y vino), sin duda, influyó a la hora de ser incluido en el repertorio iconográfico del Arte Paleocristiano, llegando a gozar según Sheppard⁹⁹⁶ y Dimand⁹⁹⁷ de gran popularidad durante el Primer Arte Cristiano. Por otra parte, es incuestionable que los cristianos en sus primeras manifestaciones artísticas realizadas durante el período de la Iglesia Perseguida, emplearon en su decoración, para expresar su fe, elementos tomados de otras religiones, pero que fueran capaces de encerrar conceptos de su

⁹⁹² BEIGBEDER, O.- "Lexico de los Símbolos". Madrid, 1.989. (págs. 390 y 391).

⁹⁹³ CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

⁹⁹⁴ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 462).

⁹⁹⁵ CIRLOT, J.E.- Ob. cit. (pág. 464).

⁹⁹⁶ SHEPPAR, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin (march), 1.969 (pág. 65).

⁹⁹⁷ DIMAND, M.- Ob. cit. (pág. 294).

nueva filosofía religiosa. Así, símbolos o alegorías de las que era factible extraer una doble lectura; pagana para unos, cristiana para otros, fueron incorporados al primer repertorio decorativo del Arte Paleocristiano; "símbolos como la vid o las escenas de vendimia propias del culto dionisiaco o báquico serán asociadas con la Eucaristía y el Bautismo"⁹⁹⁸.

Tras los Edictos de Milán (313) y Tesalónica (380), que suponen la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo, el Arte Paleocristiano experimentará, bajo este nuevo período denominado "de la Iglesia Triunfante", una eclosión tanto en el marco arquitectónico como escultórico. Las iglesias, baptisterios y mausoleos erigidos a partir de este momento, y engalanados con bellos y coloristas mosaicos, los relieves de los sarcófagos y los marfiles tallados hablarán, ya sin miedo, a través de sus símbolos, en especial de aquellos capaces de expresar los conceptos fundamentales: el sacrificio de Cristo, la Eucaristía y la inmortalidad del alma. Por ello, si bien el tema de la vid, (hoja, fruto y vino) estuvo presente en el Primer Arte Cristiano (bajo el período de la "Iglesia Perseguida"), ahora seguirá plenamente vigente, siendo uno de los temas más emplea-

⁹⁹⁸ PIJOAN, J.- Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino. Summa Artis. Vol. VII. Madrid, 1.974 (pág. 63).

dos, precisamente por ser símbolo de esos conceptos básicos de la religión cristiana.

Se ha hablado mucho acerca de la escasa importancia -a juzgar por los restos que han llegado hasta nosotros- que parece haber tenido la imagen cristiana durante este período de la Iglesia Triunfante, precisamente en Occidente donde existía gran tradición de los temas figurativos; tendencia que sin duda motivó la voz de alarma entre las autoridades eclesiásticas, como lo prueba la legislación del Concilio de Elvira (303-314)⁹⁹⁹, que prohibía en uno de sus preceptos la representación de imágenes en las iglesias, con la intención de evitar la adoración de estas, en definitiva, la idolatría¹⁰⁰⁰, que era, sin duda, el pecado más grave que po-

999

Con el Concilio de Elvira, también conocido por el nombre de Ilíberis (Bética), celebrado a principios del siglo IV (303-314) se inicia la legislación conciliar en Hispania. Su carácter fue eminentemente disciplinar. La legislación sinodal de Ilíberis es bastante rica en preceptos que tratan de regular la vida cristiana para hacer frente a las costumbres y al género de vida propiciados por el paganismo. Trata de prescribir unas normas de conducta tanto para los pastores y miembros del clero, como para el resto de los fieles cristianos. Las disposiciones que se promulgan son abundantes y rigurosas, en especial, las que se refieren a evitar los peligros de la idolatría y el judaísmo. Esto explica que el canon 36, que prohíbe la presencia de pinturas en el interior de las iglesias (canon que ha suscitado diversas interpretaciones). Información exhaustiva sobre este sínodo y otros posteriores se encuentra en la obra de ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda". Pamplona, 1.986.

1000

YARZA, J. GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Vol. II. Barcelona. 1.982.

SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la Iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte. T. XLII, nº 171, 1.970. "A la prohibición de imágenes del Concilio de Elvira corresponden gestiones de las autoridades eclesiásticas de otros países de la Cristiandad, pero aquella no logró imponerse, sobre todo por el anhelo de la gran masa de los fieles hacia las representaciones figurativas".

ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSÓN, D.- Ob. cit. (págs. 36, 38 y 39).

FONTAINE, J.- "El Prerrománico". Madrid, 1.982. Escribe: "Uno de los más antiguos sínodos de Occidente (anterior en un cuarto de siglo al Concilio de Nicea), el Concilio de Elvira, no fue dogmático, sino más bien disciplinario. Bajo este aspecto, refleja los graves problemas planteados a la sociedad cristiana de la península en los albores del siglo IV. Sanciona severamente la recaída de prácticas paganas de los bautizados. Reglamentó la liturgia

día cometer un cristiano en aquella época. Esto posiblemente motivaría, al menos en Occidente, un incremento en el empleo de la iconografía no figurada, razón por la cual la temática vegetal mantuvo su vigencia, conservando todo su bagaje simbólico; la vid mejor que ninguna otra planta corrobora esto y confirma el carácter apologético que imperó en este período de la Iglesia Triunfante.

Como ya se dijo en otro capítulo, nada mejor que los sarcófagos paleocristianos, los mosaicos de baptisterios y mausoleos, la decoración esculpida de las iglesias, e incluso los objetos de uso litúrgico para observar la importancia que tuvo el tema de la vid desde el Primer Arte Cristiano, tanto en Occidente como en Oriente, y afirmar que su presencia constituye una clara evidencia de la asimilación por parte de la iconografía cristiana de un simbolismo pagano que aludía al concepto de resurrección e inmortalidad desde tiempos antiquísimos; simbolismo que seguirá vigente en su calidad de "vid eucarística".

El elevado número de sarcófagos paleocristianos

tomando medidas iconoclastas, que hicieron correr abundante tinta a sus comentaristas: "Decidimos que no deben existir pinturas en las iglesias, para evitar que el objeto de culto y adoración sea representado en los muros (canon 36). El Canon 36 se preocupa del culto supersticioso de las imágenes, cuya forma y objeto pudiera revelar la importancia de influencias orientales sobre el primer arte cristiano de la Península. Sin embargo, hoy en día se considera la orientación general de este Concilio como excesivamente rigorista y un tanto dudosa. No hay que olvidar que, a finales del siglo IV, el obispo Paciano de Barcelona tuvo que luchar aún en dos frentes; contra la supervivencia del paganismo popular, y frente a las secuelas del rigorismo cismático de los novacianistas (Novacianismo: herejía rigorista del siglo III, fundada por Noviciano, que negaba a la Iglesia la facultad de perdonar los pecados mortales).

que han llegado hasta nuestros días nos permiten observar, sobre todo en aquellos del Primer Arte Cristiano (Iglesia Perseguida) la frecuente aparición de la vid cargada de maduros racimos, a veces vendimiados por angelotes (sarcófago del Buen Pastor, Museo de Letrán. Roma), a veces picoteados por aves; o flanqueando el signo de la cruz, el crismón, o a Cristo; en otros, sus tiernos tallos sirven de alimento a corderos.

Pero si los sarcófagos llegados a nuestros días son numerosos, en cambio la arquitectura religiosa y funeraria erigida en los primeros siglos del Cristianismo Triunfante llegada hasta nosotros es escasísima, sin embargo nos permite comprobar que la vid estuvo presente en su decoración. Contamos con el Baptisterio de la Catedral de Rávena, llamado de los Ortodoxos (S. Giovanni in Fonte), datado del primer cuarto del siglo V, célebre por sus mosaicos, entre los que aparecen los roleos de vid cargados de racimos que surgen de cráteras, y sobre sus sarmientos, pavos reales, símbolo del alma capaz de transformarse, de regenerarse a través del fruto eucarístico de la vid y el mausoleo de Santa Constanza de Roma, cuya bóveda anular, revestida de mosaicos, tiene como tema principal cepas de vid entrelazadas.

Entre los objetos de uso litúrgico citaremos un bellísimo pixis sirio que muestra grandes pámpanos pico-

teados por codornices, y en especial el magnífico cáliz de Antioquía (Il. 206), principal pieza de la orfebrería siria (perteneciente al tesoro de Antioquía, Colección de Kouchakjú -Nueva York-), datada de mediados del siglo IV. Es doble, una copa de plata casi hemisférica envuelta en otra de igual forma y de plata dorada; la copa interior sin decoración y la exterior, repujada, formando un empujado con pámpanos y racimos entre los que aparecen diez personajes sentados en cátedras (apóstoles y Jesús); entre los vástagos de la vid hay pájaros y cuadrúpedos que se acercan a picotear y comer los frutos; debajo del trono de Jesús, un águila extiende sus alas, como en los relieves de apoteosis imperial. Este detalle ha sido considerado en su datación para estimar que esta pieza fue realizada en fecha posterior a las persecuciones, cuando el águila imperial ya había extendido sus alas a los pies de Cristo, es decir, cuando el Emperador de Roma se había convertido a la nueva religión.

El capítulo de la decoración esculpida, como elemento integrante de la arquitectura religiosa, es de gran importancia para la Historia del Arte, pero no es tarea fácil abordarlo. Las marcadas diferencias existentes entre las tradiciones artísticas de Oriente y Occidente no permiten que se trate de forma global en todo el ámbito del Imperio de Roma; por otra parte, la primera



IL. 206.- Detalle del cáliz de Antioquía. Colección Kouchakji. Nueva York.

arquitectura cristiana propiamente dicha floreció sólo desde finales del siglos IV y siglo V, coincidiendo con los momentos de total decadencia económica y política de la Pars Occidentalis del Imperio. Los textos nos permite conocer la existencia de una nueva arquitectura cristiana de la que como se ha visto, se han conservado escasísimos restos, que por otra parte no contribuyen al estudio de la decoración arquitectónica en esta parte del Imperio. En Oriente por el contrario, la situación era totalmente opuesta; la riqueza económica propia de las provincias levantinas, poseedoras de una sólida cultura y de unas tradiciones preexistentes a la cultura y arte romanos, propició el resurgimiento de una arquitectura religiosa cargada de matices locales: sirios, helenísticos, egipcios, con una tradición hacia la decoración arquitectónica fuertemente arraigada. Por ello no puede extrañar que sean Siria y Egipto, dos enclaves fundamentales en análisis de la vid esculpida.

Siria, la provincia más próspera del Próximo Oriente, tenía por capital a la ciudad de Antioquía¹⁰⁰¹, la más rica y hermosa de toda Asia, considerada en tiem-

¹⁰⁰¹ Antioquía de Orontes, capital de Siria, fue fundada en el año 300 a. C. por Seleuco I Nicator (general de Alejandro Magno) para albergar a los veteranos macedonios de las campañas de Asia. Había sido capital del vasto Imperio Seleúcida y su fecha de fundación marcó en Oriente, durante siglos el inicio de su era cronológica. Su situación estratégica la convirtió en un enclave comercial de primera magnitud; a ella aflujían y de ella partían caravanas hacia Asia Menor, Persia, India, Egipto, y como no, Damasco y Jerusalén, que generaron su esplendor económico.

pos del Imperio una de las tres urbes más importantes, rivalizando con Roma en muchos aspectos; su carácter abierto y tolerante la hicieron particularmente atractiva a los prosélitos de nuevas religiones, lo que sin duda influyó en que se convirtiera en una de las más importantes urbes del Próximo Oriente en la difusión de la nueva fe. Estos factores: opulencia y cristianización de un gran sector de la clase social privilegiada, fueron la causa de que después de la promulgación del Edicto de Milán (313) el Arte Cristiano experimentará, tanto en la rica y populosa Antioquía, como en toda Siria un rápido florecimiento. De aquella riqueza arquitectónica sólo han quedado testimonios escritos, entre ellos los de Eusebio, biógrafo del emperador Constantino el Grande¹⁰⁰², que escribe: "En la metrópoli de Oriente, Antioquía, como cabeza de aquella parte del Imperio, Constantino consagró al servicio de Dios una iglesia Dorada, sin parangón por su belleza y dimensiones". Otras informaciones y descripciones de esta ciudad durante la segunda mitad del siglo IV nos las proporcionan Libanio y Juan Crisóstomo, que igualmente destacan su belleza y opulencia.

De aquella gran riqueza y esplendor constructivo de Siria durante los siglos IV, V y VI sólo nos han llegado restos arqueológicos, como consecuencia de las

¹⁰⁰² Emperador romano, hijo de Constancio Cloro y de Flavia Helena (Santa Elena), abrazó el cristianismo, promulgó el Edicto de Milán y trasladó la capital del Imperio de Roma a Constantinopla. Reinó desde el año 306 al 337.

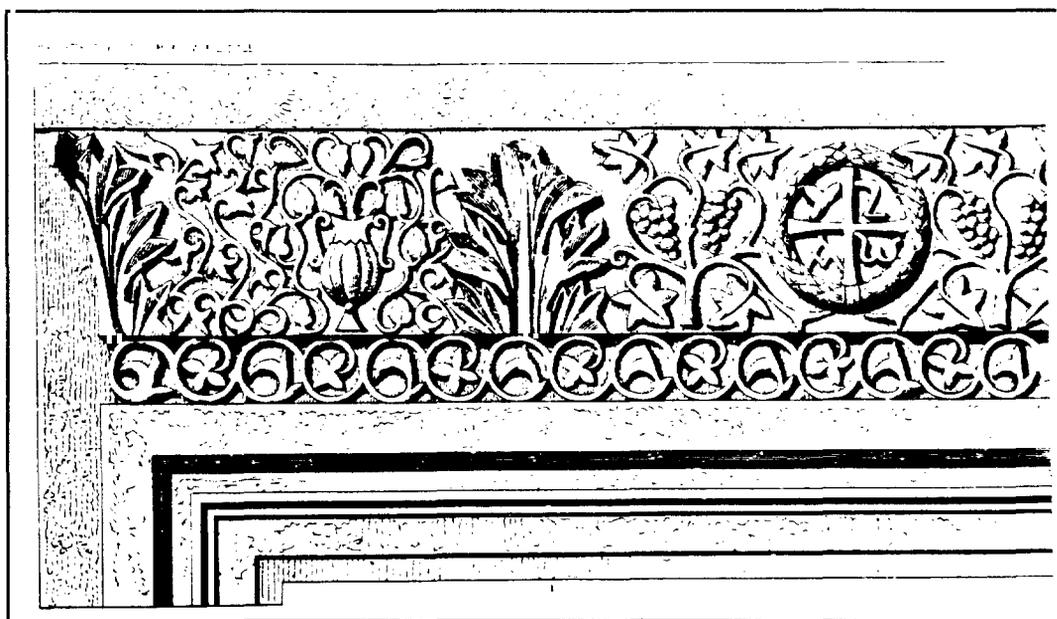
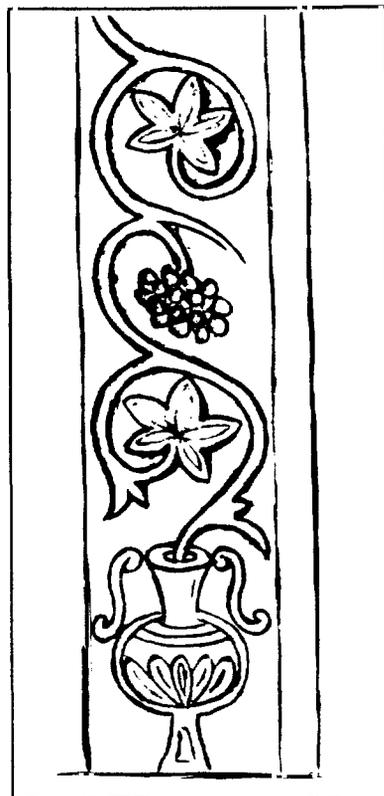
guerras que Bizancio mantuvo, primero con los persas sasánidas, después con el Islam, sin olvidar los constantes y temibles terremotos que periódicamente han asolado Siria¹⁰⁰³. Sin embargo, el material constructivo empleado: la piedra, junto con los estudios realizados sobre la arquitectura siria, primero en el siglo XIX por el Conde de Vogüe¹⁰⁰⁴ y posteriormente la metódica exploración arqueológica llevada a cabo por la expedición de la Universidad de Princeton a principios de siglo, dirigida por Butler¹⁰⁰⁵, han permitido que conozcamos su riqueza arquitectónica y la existencia de una flora esculpida inserta en la decoración de aquella arquitectura religiosa. Ambos estudios nos han permitido comprobar la importancia que tuvo el tema de la vid, en capiteles y portadas durante los siglos IV y V. Mencionaremos entre otros ejemplos: un capitel de la iglesia de Kars Ibs Wadan, varias dovelas de la iglesia de los Apóstoles en I'Djâz, una pilastra de la iglesia de Kahrber-el-Béïda en Safa (Il. 207) y los dinteles de las puertas de las iglesias de Dana y El'Barah (Il. 208).

¹⁰⁰³ Concretamente la ciudad de Antioquía resultó gravemente dañada por un gran terremoto en el año 526, y no se repuso del saqueo realizado por los persas el año 540.

¹⁰⁰⁴ La visita realizada a tierras sirias, en pleno siglo XIX, por Charles-Jean Melchor, Conde de Vogüe, le permitió observar "in situ" la riqueza monumental de aquellas tierras y realizar un amplio estudio sobre la arquitectura civil y religiosa, que posteriormente publicó en dos volúmenes aportando una amplísima documentación gráfica. VOGÜE, Le Conte de. - "Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du Ier. au VIIe. siècle". Tomo I y II. Paris, 1.865 y 1.877.

¹⁰⁰⁵ BUTLER, C. H. "Ancient Architecture in Syria". Parte I. Leyden, 1.907; Parte II. Leyden, 1.914. En ambos volúmenes recoge una colección amplísima de plantas, monumentos, restauración de edificios caídos, y centenares de fotografías.

Il. 207.- Pilastra. Iglesia de Kharber-
el-Béida en Safa (Siria)



Il. 208.- Dintel. Iglesia de El'Barah (Siria).

Otra importantísima provincia del Imperio Romano fue Egipto, cuya capital, Alejandría, fue por su importancia económica, cultural y religiosa, una de las más grandes e importantes urbes del Imperio durante los siglos IV y V.

En Egipto los seguidores de la nueva religión, fieles a la Iglesia de Alejandría serán conocidos con el nombre de "coptos"¹⁰⁰⁶, creando con sus manifestaciones artísticas un nuevo Arte: "Copto". En el valle del Nilo, el cristianismo enraizó perfectamente en el substrato religioso del pueblo egipcio, para el que la nueva religión sólo lo era en apariencia, pues sus grandes dioses Osiris, Horus, Isis..., fueron identificados y reemplazados por el Dios Padre, Jesucristo, María... ; en su sincretismo conciliarán la figura de Cristo con la del dios Osiris, atribuyéndole sus emblemas, y por tanto, así como la vid había formado parte de los atributos de Osiris, jugando dentro del misterio de la muerte y resurrección de aquella deidad un considerable papel, por la misma razón, los coptos conceptualizaron a la vid símbolo de la sangre de Cristo.

En el Arte Copto la vid es un tema especialmente importante. Está presente en todo tipo de manifes-

¹⁰⁰⁶ Denominación que proviene de la voz árabe "qubt", que significa "egipcios". Coptos eran aquellos cristianos de Egipto que tras el Concilio de Calcedonia (615) se separaron de la Iglesia de Roma, cayendo en una herejía al aceptar únicamente una sola naturaleza en Cristo.

taciones artísticas: pintura, arquitectura y escultura. Mencionaremos los frescos de la gran cúpula del Monasterio de El Bagawat¹⁰⁰⁷ que muestran escenas bíblicas cobijadas por grandes vides, sobre las que se posan pájaros que picotean sus frutos; las portadas pétreas de varias iglesias, los fragmentos de frisos como los de las iglesias de Naggadah y de Akhmas; fustes de columna y capiteles-cesta como los hallados en Saqqara, que pertenecientes a diferentes monasterios desaparecidos, hoy se encuentran en el Museo de Arte Copto de El Cairo.

Un interés especial suscitan las portadas de la iglesias, en primer lugar por la iconografía que muestra su decoración relievada; y en segundo lugar por haber sido objeto de un pormenorizado estudio realizado por Al Gayet, en su obra "L'Art Copto"¹⁰⁰⁸ en la que realiza un detallado análisis descriptivo de todas ellas. Repiten, casi sistemáticamente el mismo esquema decorativo: grandes cepas de vid que surgen de cráteras situadas en el suelo, y ascienden flanqueando la puerta de acceso a la iglesia; sus vástagos cargados de racimos se entrecruzan en la parte superior, enmarcando la imagen de Cristo y en

¹⁰⁰⁷ El Monasterio de El Bagawat, situado al Este de Tebas (Luxor), en el oasis llamado El Kargé, carece de fecha exacta de datación, aunque se supone de finales del siglo IV o principios del V. Su iconografía, es considerada la más antigua de Egipto al haber desaparecido las pinturas murales de las catacumbas de Alejandría. Por otra parte, los testimonios escritos indican la presencia en ambas riberas del Nilo de gran número de monasterios durante los siglos V, VI y VII, que eran visitados por numerosos peregrinos europeos.

¹⁰⁰⁸ AL GAYET.- Ob. cit. (pág. 87).

los ángulos superiores se estampa unas veces una roseta estrellada y otras una especie de torta de pan, sobre la que se posa una paloma.

Sobre su simbolismo indica el autor, que de igual forma que en la mitología egipcia la estela es la puerta de la Región Fúnebre, así la portada de la iglesia venía a constituir la entrada en la Nueva Vida, la entrada en el Reino de Dios, por eso en ella se reúnen los principales símbolos de la fe cristiana.

Los artistas coptos también trabajaron con una maestría extraordinaria el marfil y la madera; de madera tallada se conservan todavía las puertas del Monasterio de San Macario (Der Abu Kakar) en el Wadi Natrum (Delta). En sus enjutas aparecen pavos reales picoteando un menudo follaje de hojas y frutos de vid, que lo invade todo, y cuyas cepas emergen de sendas copas situadas en la base de estas enjutas; se reitera en esta iconografía -tan empleada desde el Primer Arte Cristiano- la alusión a la regeneración del alma a través de la Eucaristía.

El Imperio Bizantino¹⁰⁰⁹, por sus raíces helénicas y su religión cristiana, adoptó desde sus prime-

¹⁰⁰⁹ El año 476, se considera la fecha en que tuvo lugar la caída de la Pars Occidentales del Imperio en manos "barbaras", y por consiguiente se entiende el fin del Imperio Romano y el inició en la parte Oriental del Mediterráneo, que posteriormente se denominará Imperio Bizantino, cuya entidad política se mantendrá hasta mediados del siglo XV, que caerá bajo el poder de los turcos otomanos.

ras manifestaciones artísticas el tema de la vid con toda su carga simbólica. Será la ciudad de Rávena¹⁰¹⁰ la que ejerza en los primeros momentos un papel decisivo como transmisora de formas bizantinas, sobre todo durante el siglo VI (Primera Edad de Oro de Bizancio) pues se convirtió en la capital bizantina de Occidente, a través de la cual Constantinopla reflejaba a los pueblos "bárbaros" toda su grandeza y esplendor cultural y artístico. De éste período se conservan magníficas piezas en las que se puede observar nuevamente la presencia de la vid; así entre los hermosos sarcófagos de mármol del Proconeso que los talleres ravenenses, constituidos por artistas orientales¹⁰¹¹, fabricaban a partir de modelos constantinopolitanos. Mencionaremos el del Arzobispo Teodoro, en San Apollinare in Classe, que muestra dos robustas cepas de vid repletas de racimos, y sobre ellas, entre su jugoso enramaje dos pavos reales afrontados ante el anagrama de Cristo; una pieza de cancel procedente de San Apollinare il Nuovo, con pavos, hojas de hiedra y vides brotando de

¹⁰¹⁰ La ciudad de Rávena fue elegida capital de la Pars Occidentalis del Imperio Romano, a principios del siglo V, por ser considerada por Honorio y Gala Placidia inexpugnable al estar ubicada en la desembocadura del Po, región pantanosa y de difícil acceso por el laberinto de los canales y charcas que la rodeaban, que sin embargo no impidieron que fuera conquistada, primero por Odoacro, después por Teodorico y más tarde por Belisario (victorioso general del emperador bizantino Justiniano), con lo que se convertirá en Exarcado del Imperio Bizantino, que pervivirá hasta mediados del siglo VIII (754), fecha en que fue conquistada por Pipino, rey franco, fundador de la dinastía Carolingia, pasando a manos de la Santa Sede convertida desde el siglo VI.

¹⁰¹¹ KINGSLEY PORTER, A. — "La Escultura Románica en España". Tomo I. Barcelona, 1.928. (pág. 46).

cráteras que rodean el signo de la cruz, el eje central de la composición; un capitel de la iglesia de San Vital, de forma troncocónica, cubierto en su totalidad por un delicado entramado de tallos y pámpanos de vid que brotan de una crátera que sirve de eje compositivo; también lo encontramos en la cátedra portátil de Maximiliano (obispo de Rávena); en las puertas de Santa Sabina de Roma, de época de Justiniano; y fuera de la península itálica, en el Norte de África, en un mosaico del pavimento de la iglesia de Sabratha (Trípoli)¹⁰¹² del siglo VI (Il. 209).



Il. 209.- Fragmento de mosaico de pavimento. Iglesia de Sabratha (Tripoli).

¹⁰¹²

La ciudad de Sabratha (Trípoli) en el Norte de Libia (África) fue reconstruida en el siglo VI por los bizantinos bajo el mandato de Justiniano después de expulsar de esta zona a los vándalos.

Las excavaciones realizadas en esta ciudad han sacado a la luz restos arqueológicos pertenecientes a la reconstrucción de la ciudad en el siglo VI. Entre los que destacan por su belleza el pavimento de la iglesia, cuyos temas iconográficos: pavos reales, racimos de vid, etc. son, evidentemente, símbolos cristianos de rico significado.

La influencia bizantina mantendrá su importancia en el Occidente Europeo durante toda la Alta Edad Media, recordemos que bajo Justiniano se conquistará Iliria, prácticamente toda Italia con Sicilia, Córcega y Cerdeña, el Norte de Africa con Tripolitania, Numidia y la provincia de Mauritania Prima, y después la costa del SE. de España, el Algarve y las Islas Baleares.

Durante el siglo VII, Rávena pasó a desempeñar un papel muy secundario, y la influencia, en cambio, procedió de las regiones nucleares de Bizancio y del Sur de Italia y Sicilia, la única comarca de Occidente que había permanecido en poder de los bizantinos¹⁰¹³, y posiblemente sea de ésta época un capitel bizantino del Museo de Messina, estudiado por Giosseppe Angello en su artículo: - "I Capitelli bizántini del Museo di Messina"¹⁰¹⁴ que presenta una forma acampanada y una división muy marcada en dos sectores: el inferior con hojas de acanto, y en la parte superior una decoración a base de cintas formando roleos que encierran cada uno, un racimo de uvas.

¹⁰¹³ SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la Época Visigoda". Archivo Español de Arqueología, nº 60, 1.945 (pág. 203).

El Sur de Italia y Sicilia formaron parte del Imperio Bizantino desde época de Justiniano hasta mediados del siglo IX (Siracusa, incluso llegó a ser por muy corto espacio de tiempo -663/668- capital del Imperio). Por otra parte, si su presencia en la Península Ibérica tan sólo duró setenta años, las Baleares continuaron siendo bizantinas hasta la llegada de los árabes, por ello en el Museo Diocesano de Mallorca se encuentra un capitel cúbico que presente formas indudablemente bizantinas. SCHLUCK, H.- Ob. cit. (pág. 189) y PUIG I CADAFALCH, J.- "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne". Byzantion I. 1.924 (pág. 519-533).

¹⁰¹⁴ ANGELLO, G.- "I Capitelli bizántini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana, 1.968. (pág. 19).

También las provincias orientales: Siria, Palestina, Egipto, continuarán utilizando el tema de la vid durante siglos, razón por la que tras la conquista de estas zonas por el Islam pasará a formar parte del repertorio decorativo islámico. En el Imperio Bizantino seguirá vigente durante la Segunda Edad de Oro (siglos XI - XIII), aunque en menor medida, ya que después de la Revolución Iconoclasta las representaciones figuradas, sometidas a rígidos cánones antinaturalistas, resurgirán con más fuerza.

Bajo la Era Islámica la popularidad de la vid, como elemento vegetal, continuó inmutable, pero sufriendo cambios estilísticos que transformaron gradualmente los roleos de vid en ornamentación abstracta, guardando sólo un remoto parecido con los dibujos naturalistas de los prototipos helenísticos. No olvidemos que el Arte Omeya se gestó en aquellas zonas fuertemente helenizadas, las más ricas del Imperio Bizantino, y que su arte cautivó al pueblo árabe, que terminó por sucumbir ante su belleza decorativa, y consiguientemente este elemento vegetal pasará a formar parte de la decoración omeya, como evidencia Maurice Dimand¹⁰¹⁵ en sus estudios sobre la ornamen-

¹⁰¹⁵ DIMAND, M.S.- Ob. cit. (págs. 294 y 299).

tación islámica, ya expuestos en otro capítulo al tratar de la vid en otro capítulo anterior, al que remitimos ahora.

Constatada la presencia y el carácter simbólico de la vid dentro del Arte Paleocristiano, Copto, Bizantino -que incluso podría hacerse extensivo al Islámico¹⁰¹⁶- pro seguiremos nuestro estudio en el marco del Arte Prerrománico.

Del Arte Perrománico -expresión plástica de aquel mosaico de pequeños reinos independientes (Visigodo, Merovingio, Ostrogodo, etc.) surgidos tras la caída del Imperio Romano de Occidente, provocados por los movimientos migratorios de los denominados "pueblos bárbaros"- nos interesa su escultura. Abordando directamente este tema hemos de decir que en su gestación intervinieron diferentes factores históricos, estilísticos y estéticos.

Sobre las bases de un Arte Popular Romano, la escultura experimentará lentas transformaciones; así mientras la tematica figurativa entra en franca decaden-

¹⁰¹⁶ "El vino para los místicos musulmanes era la bebida del amor divino en el sufismo, y es también el símbolo del conocimiento iniciático reservado a unos cuantos". CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- Ob. cit. (pág. 805).

cia, la temática vegetal y geométrica, por el contrario, amplia su campo de acción¹⁰¹⁷. Esta evolución no puede ser entendida exclusivamente en términos de decadencia artística, sino que consideramos que ha de ser vista como el resultado de un proceso de simbiosis entre distintas concepciones estéticas, diferentes influencias, en el que no se debería descartar una posible intervención de las normativas eclesiásticas.

Durante las últimas centurias de la Edad Antigua y los primeros siglos de la Edad Media los conceptos decorativos de Oriente se infiltraban, en todos los países occidentales por múltiples vías:

1.- El Imperio Bizantino, primero a través de Rávena, y después a través de Sicilia y Sur de Italia, y de otras regiones nucleares, ejerció un papel importantísimo; su decoración, estilística e iconográficamente, fue imitada por los talleres de Occidente, produciendo sólo infantiles caricaturas de aquellas placas bizantinas. Pero aquellos elementos de contenido simbólico continuaban presentes y seguirán desempeñando la misma función apologética y pedagógica.

¹⁰¹⁷ GRABAR, A.- Ob. cit. (pág. 263). Indica que el florecimiento de la decoración ornamental en Occidente en estos Años Oscuros será una de las características de este tiempo, precisamente, una de las que transmitirá a sus herederos de la Edad Media.

2.- A través de comerciantes¹⁰¹⁸, peregrinos¹⁰¹⁹ y hombres de la Iglesia¹⁰²⁰, Europa conoció y se familiarizó con obras de arte y nuevos conceptos decorativos procedentes de Siria, Egipto, Asia Menor; en suma con la decoración oriental cargada de motivos vegetales estilizados y sin relieve.

Así, Europa Occidental durante los Años Oscuros, cubierta todavía de monumentos romanos, y fiel, en cierto modo, a las tradiciones artísticas imperiales que lenta y progresivamente se irán debilitando, experimentará sobre las bases del arte popular romano una apertura a nuevos conceptos decorativos¹⁰²¹; los talleres locales irán olvidando aquel sentido del relieve clásico y aque-

1018

La influencia oriental fue traída por los comerciantes que procedentes de Siria, Armenia, Asia Menor y Egipto recorrían todos los países ribereños del Mediterráneo, fundando sucursales comerciales para dar salida a sus mercancías: aceite, especias, vino de Gaza, piedras preciosas, vidrio, papiros, bellos tejidos, marfiles tallados, piezas de orfebrería admirablemente cinceladas, etc. Se les denominaba indistintamente "sirios".

1019

De Oriente también vinieron obispos, abades y monjes que se asentaron en Occidente; asimismo fueron numerosos los doctores de la Iglesia y los monjes que viajaron a Oriente permaneciendo largo tiempo en diferentes monasterios.

1020

Desde la promulgación del Edicto de Milán, cada vez serán más numerosos los cristianos que emprendan peregrinaje hacia los Santos Lugares, con el deseo de visitar el Santo Sepulcro y la verdadera Cruz, que Constantino y su madre Santa Elena habían descubierto, recorriendo en sus desplazamientos diversos países mediterráneos.

1021

"Analizando el Arte Romano ya Salvini observó y Bianchi Bandinelli confirmó que desde el siglo III, aproximadamente, se venía dando en el Imperio una doble corriente artística: por un lado, un arte oficial, que seguía fielmente las normas greco-romanas (y que, por excelencia, constituiría lo que denominaríamos como "arte romano"); y, paralelamente, un arte popular, que interpretando rústica y expresivamente el oficial, lo ponía más al alcance y a la comprensión del pueblo. Es decir un "bilingüismo plástico" -en expresión de Marcel Durliat- que en la década de nuestros años sesenta tendió a ser denominado como "arte oficial" y "arte provincial"...OLAGUER FELIÚ, F.- "EL Arte Medieval hasta el Año 1.000". Madrid, 1.989 (pág. 34 y 35).

BIANCHI BANDINELLI, R.- Ob. cit. (pág. 41 y ss.).

lla flora romana, eminentemente naturalista, y la decoración oriental cargada de motivos vegetales estilizados y sin relieve encuentra el campo abonado para adquirir importancia.

En suma, la flora romana y la oriental con sus motivos diversos y sus técnicas opuestas se ofrecen como fuentes de inspiración de ese gran damero multicolor que constituye el Arte Prerrománico.

En este amplio contexto, la vid seguirá disfrutando de una situación privilegiada en las manifestaciones artísticas de aquellos reinos que constituirán la Europa Medieval.

La vid ocupó un lugar importante en la flora esculpida de época merovingia¹⁰²² a juzgar por los numerosos ejemplos encontrados en suelo galo durante los primeros siglos de la Alta Edad Media. Ahora bien, habiéndose estudiado un capítulo anterior la hoja de vid,

1022

Durante muchos años ha sido admitida sin discusión la tesis que negaba la existencia de una escultura merovingia (PERKINS, J.B.- "The Sculpture of Visigothic France". Archaeologia. Vol. 87. Año 1.937. págs. 79 - 128; MALE, E.- "La fin du paganisme in Gaule". Flammarion, 1.950, pág. 276; PUIG I CADAFALCH, J.- "L'Art Wisigothique et ses survivantes. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siècle". Paris, 1.961), calificándose comúnmente de visigodos los sarcófagos y capiteles merovingios.

Se justificaba porque estos godos habían estado asentados en Oriente, donde se habían familiarizado con unos temas y unas técnicas. Sin embargo hay que tener presente la Historia, ya que cuando estos visigodos conquistaron Aquitania a principios del siglo V, su escaso número apenas alteró la vida económica, social y cultural de la Galia (como más tarde sucederá en Hispania). Estas reflexiones hacen que JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.964 (pág. 20) escriba: "La escultura merovingia de Aquitania no es obra de los visigodos, sino de aquellos marmolistas galo-romanos que continuaron su trabajo sin interrupción desde el siglo V hasta el VIII, al margen de las evoluciones políticas: dominación visigoda, franca, formación del Reino de Dagoberto; deteniendo su producción a mediados del siglo VIII por el avance sarraceno".

omitimos aquí la descripciones de aquellas piezas (dinteles, fustes, etc.) en cuya decoración únicamente aparecía el tema de los pámpanos¹⁰²³, para centrarnos ahora en aquellos otros ejemplos que presentan en sus decoraciones el fruto de esta planta.

Como ya se expuso, donde el tema de la vid adquirió verdadera importancia fue en la decoración de sarcófagos, sobre todo en los aquitanos¹⁰²⁴, (como los de Moissac, Auch, Soissons, de Valdonne, numerosos de Bordeaux y de Toulouse). A veces este tema ocupa el lugar de honor, encuadrando el anagrama de Cristo, u ocupa el centro de la tapa o la cara principal, como por ejemplo sobre el sarcófago de S. Drausin en Soissons (Museo del Louvre). Los sarcófagos de San Drausio (obispo de Soissons), de S. Leutade (obispo de Auch) y el de Moissac, considerados obras de finales del siglo VII y principios del VIII, parecen ser tres ejemplos relevantes; próximos a estos, tanto por su estilo como por los motivos plasmados, se conservan otros muchos sarcófagos,

¹⁰²³ El tema de los pámpanos de vid está recogido en la decoración escultórica de varias columnas de la iglesia de Notre Dame de La Daurade en Toulouse, en las jambas del hipogeo de las Dunas, en el dintel de Thézels, procedente de la iglesia de Saint Amans de Rodez.

¹⁰²⁴ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 29) Constata la importancia del tema de la vid en el Arte Merovingio.

al rededor de treinta, atribuidos a talleres diferentes¹⁰²⁵. A este grupo pertenecen los sarcófagos estudiados por J. Boube, en su artículo: "Les Sarcophages paleochretiens de maitre tolosane"¹⁰²⁶ datados del siglo V o VI, cuyo tema principal lo constituyen los roleos de vid cargados de racimos de uvas.

Las superficies decoradas de los sarcófagos de Aquitania están divididas en paneles rectangulares, y es raro que la vid no ocupe más de uno; su cepa brota generalmente de una o varias hojas, o de una crátera, para después ramificarse y extender sus sarmientos entrelazados, cubriendo toda la superficie del panel; y siempre, hojas, racimos y zarcillos dispuestos con simetría y con un relieve casi plano.

La presencia de la vid, y especialmente de sus frutos, en estos sarcófagos creemos que no obedeció exclusivamente a fines estéticos, sino que dada importancia del Arte Paleocristiano en la Galia romana y la continuidad de talleres, es evidente que la vid continuó siendo símbolo de Eucaristía. La presencia, cuantitativamente importante, de este tema en los sarcófagos demuestran el

¹⁰²⁵ Al menos existían tres importantes centros de fabricación: en Toulouse, Bordeaux y Narbonne. Muchos de estos sarcófagos están hoy en el Museo de los Agustinos en Toulouse, otros en la cripta de la iglesia de Saint Seurin de Bordeaux; y en la zona de Narbonne los encontramos en la misma Narbonne, en Béziers, en Saint Guilhen-du-Désert, e incluso también en Elne (Pirineos Orientales) y hasta en Valdonne.

¹⁰²⁶ BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maitres tolosane". Cahiers Archeologiques, IX. 1.957.

carácter funerario que aún mantenía, y que aquella idea de regeneración del alma asimilada por el Cristianismo fue asociada a la idea de resurrección después de la muerte y a través de Cristo.

El Arte Irlandés, en las Islas Británicas, también se hace eco de este tema, y así aparece esculpido en cruces. Entre las numerosas series de cruces y de fragmentos de éstas halladas en la región Norte de Inglaterra, llamada Nothumbria, destacan por su belleza dos monumentos. Nos referimos a la cruz de Bewcasthe y a la de Ruthwell¹⁰²⁷; ambas con inscripciones que las datan con seguridad como obras del siglo VII, y ambas con decoración de roleos de tallos que enmarcan pámpanos y racimos de vid picoteados por aves. También encontramos el tema de los roleos de vid en los fragmentos de las cruces de Sheffield (Museo Británico) y de Acca (obispo de Hexan) (Biblioteca de la Catedral de Durham).

En la decoración de alguna de estas cruces la vid no se manifiesta como tema exclusivo, sino que acompaña y completa escenas bíblicas; lo que creemos confirma

¹⁰²⁷ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pag. 19). El autor realiza en la introducción de su obra un pormenorizado estudio de la escultura perrrománica en Europa y en España. Analiza en profundidad las cruces irlandesas, su cronología y técnica, e incluso sus antecedentes artísticos. Concretamente de las cruces de Ruthwell y Bewcastle, a las que considera columnas de Hércules que flanquean la entrada a la escultura medieval, y en cuya ornamentación -sin describirla- ve una refinada maestría en la técnica; escribe: "La cruz de Bewcastle es tan parecida a la de Ruthwell, que deben ser ambas de la misma época, y es muy probable que sean obra de los mismos artistas".

el contenido simbólico que atribuimos a este elemento vegetal, pues con su presencia se está potenciando el carácter dogmático del tema figurativo.

Por otra parte, si tenemos en cuenta la estrecha relación que existió entre los monjes egipcios y los irlandeses¹⁰²⁸, y la popularidad del tema de la vid en el Arte Copto no debe extrañar su presencia, ni su contenido simbólico en estas cruces irlandesas.

El Arte Lombardo¹⁰²⁹ también recoge en su decoración el tema de la vid, que plasma en canceles, ciborios y sepulcros.

Encontramos vid esculpida en el cancel y en el baldaquino que cubre la pila bautismal del Baptisterio de Cividale, en Friul. Contamos también con otro ejemplo, el sepulcro de "Teodote" (Museo Cívico de Pavía)¹⁰³⁰, en el

¹⁰²⁸ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pág. 24).

¹⁰²⁹ Manifestación de aquel pueblo "bárbaro," denominado Longobardo o Lombardo que en el siglo VI cruzó los Alpes y asentándose en el Norte de la península Itálica durante más de dos siglos, cuyo reino tuvo por capital Pavía, y su principales ducados fueron Friul, Spoleto, Benevento y Amalfi.

¹⁰³⁰ El conocido sarcófago, identificado por el monograma de "Teodote", es una pieza datada de la primera mitad del siglo VIII, y considerada por algunos medievalistas obra lombarda, mientras que para otros -entre los que hay que mencionar a Porter- es una obra carolingia. PORTER, K.- "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine, 1.917 (pág. 98-103).

Hemos de indicar sobre esta pieza, y otras no mencionadas, la falta de unanimidad a la hora de establecer una cronología y una clasificación lo que ha hecho que algunos autores como PIJOAN, J. (Ob. cit. Summa Artis VIII, pags. 227 y 228) utilicen el término de "relieve bárbaro" en Italia, entendiéndolo como tales aquellas obras de época de los Ostrogodos y Lombardos, y de algunas, ya de época Carolingia, que encontrándose por todas partes en Italia fueron obras de marmolistas al servicio de los germanos que desfiguraron los temas, como el de los pavos bebiendo del vaso místico del agua del Bautismo, o el de las codornices comiendo del fruto de la vid. Temas paleocristianos, que tomados por los bárbaros casi dejan de ser reconocibles.

que se puede observar una reelaboración de temas cristianos por una mano germana; los temas claramente eucarísticos: dos pavos reales afrontados bebiendo de una copa, y encima de ella la cruz; en la otra cara muestra a dos seres quiméricos (leones alados con cola de escorpión) afrontados ante el árbol de la vida, en el que parecen haberse ingertado dos grandes hojas y dos racimos de vid. Ambas composiciones están enmarcadas por una cenefa a base de roleos, con hojas y frutos de vid sumamente esquematizados y desvinculados de todo carácter naturalista.

No podemos dejar de mencionar los relieves de estuco de la pequeña iglesia de Santa María in Valle, en Cividale de Friul, pues su perfección técnica junto con la extraordinaria flora naturalista esculpida en la arquivolta de entrada la distancian del Arte Prerrománico. Es un punto muy discutido si estos estucos con pámpanos y racimos son del siglo VII e incluso del VIII¹⁰³¹, momento en el que algunos artistas bizantinos abandonaron las ricas provincias del Próximo Oriente empujados por el Islam¹⁰³²; o por el contrario, son del siglo IX, cuando

¹⁰³¹ KINGSLEY PORTER, A.- Ob. cit. (pág. 29, 30 y 31). El autor en el estudio de la escultura prerrománica europea, que incluye en la introducción de su libro, nos expone el problema existente en torno a la datación de los estucos de Cividale del Friul.

¹⁰³² A mediados del siglo VII, cuando parecía que el Imperio Bizantino iba a entrar en un período de reconstrucción y reconquista, como el del reinado de Justiniano, pues la presencia de una nueva dinastía encabezada por Heraclio que había castigado duramente a los persas y se confiaba en una paz duradera en Asia. En este momento, el Islam, como un ciclón inesperado

se produjo un nuevo éxodo como consecuencia de la Revolución Iconoclasta del Imperio Bizantino. De cualquier forma, es imposible pasar por alto la escultura de Cividale, y parece indiscutible la mano de un maestro bizantino en ellas.

El tema de la vida está también presente en el Arte Carolingio¹⁰³³. Crisol en el que de manera extraordinaria se fundan: las formas clásicas resurgidas de las ascuas del Arte Romano; el repertorio decorativo con el que los pueblos "bárbaros" adornaban armas y joyas, cuya ornamentación geométrica y animalista, extremadamente estilizada, junto con los entrelazos celtas constituyeron un ornamento preferido en el siglo IX; y por último, la influencia bizantina y oriental como consecuencia de la intensificación de relaciones entre Oriente y Occidente;

destruyó en pocos años la obra de Heraclio. Omar (califato Ortodoxo) conquistó Damasco en el año 635, Jerusalén en el 638, Alejandría en el 642; quedando así, las provincias más ricas del Imperio Bizantino (Siria, Palestina y Egipto) en poder árabe. Fue entonces cuando multitud de cristianos ortodoxos, sobre todo monjes, emigraron buscando refugio en Constantinopla y en otras zonas del Imperio, como las provincias bizantinas del Adriático e Italia.

PIJOAN, J.- Ob. cit. (Summa Artis VII, pág. 253). Atribuye la decoración de Santa María de Cividale del Friul a estos artistas que antes de llegar a sus lugares de destino optaron por quedarse en las pequeñas cortes de los ducados lombardos.

¹⁰³³ Expresión plástica de aquella restauración Imperial que supuso la creación del gran Imperio Carolingio, concebido por Carlomagno, que siguiendo la política expansionista de su padre, Pipino el Breve, creador de la nueva dinastía franca, ampliará las fronteras de la Galia extendiendo su autoridad por toda Europa central. El movimiento de renacimiento cultural que conlleva la ideología política carolingia afectará a todas las Artes. En todo el Imperio: Galia, Italia, Alemania surgirán manifestaciones artísticas que responden a patrones comunes; uniformidad, sin duda debida a las directrices marcadas por el poder imperial, a las estrechas relaciones entre los abades de diferentes monasterios, proclives al intercambio de ideas, motivos e incluso artistas y artesanos, y a la imitación rústica de modelos suministrados por Siria y Bizancio, por parte de los talleres más famosos ubicados cerca de las canteras situadas entre las fronteras entre Italia, Suiza y Alemania, desde donde se exportaban por tierra y por mar a todo el Imperio, para volver a ser reproducidos a su vez por talleres que trabajaban muy lejos de los puntos de origen.

motivada por las peregrinaciones a Tierra Santa, las transacciones comerciales y de las relaciones diplomáticas mantenidas entre los califas musulmanes de Bagdad y los emperadores de Constantinopla¹⁰³⁴.

Es fácil hallar vid esculpida en losas de cancel, ambones, ciborios y sarcófagos carolíngios. Mencionaremos varios ejemplos: el cancel encontrado en la capilla de S. Vittore in Ciel d'Oro, iglesia de San Ambrosio (Milán) que muestra el signo de la cruz como elemento central rodeado de un sogueado que compartimenta toda la superficie del panel en pequeños cuadrados y en cada uno de ellos: rosetas, lirios, lazos, pámpanos y racimos de vid; la losa de cancel de Vence (Alpes Marítimos) decorada con un entramado geométrico, cuyos espacios se hallan cubiertos por pequeñas rosetas, aves, espirales, lirios y hojas y racimos de vid; losa de cancel de la cripta de la iglesia de Schanis (Suiza) procedente de la abadía allí fundada poco después del año 800, cuyo eje compositivo lo constituye una sinuosa cepa de vid que brotando de un vaso, asciende verticalmente hasta ser coronada por la cruz. Este mismo esquema compositivo se repite en la

¹⁰³⁴ De una u otra forma aflúan constantemente a la Costa de Aquisgrán todo tipo de mercancías: suntuosas telas, magníficas piezas de orfebrería, objetos de cristal y marfil, ejecutados en Constantinopla, Siria, Mesopotamia y Persia, lo que permitió un mayor conocimiento por parte de los decoradores occidentales (carolíngios) de los motivos de la flora oriental, especialmente la de Siria.

Por otra parte, el inicio en el Imperio Bizantino de la Revolución Iconoclasta tendrá repercusiones artísticas para Occidente, pues un gran número de artesanos y artistas optarán por el exilio, y sin duda el Sacro Imperio Romano Germano pudo ejercer cierto atractivo.

decoración esculpida que presenta el ambón de la iglesia de Saint Maurice. Un fragmento de ambón del Museo Cristiano de Brescia permite ver un pavo real entre roleos de vid. Igualmente el ciborio de San Apolinar in Clase en Rávena está decorado con ondulantes tallos de vid¹⁰³⁵, y también en el lucilo funerario del Baptisterio de Albenga encontramos, junto a una decoración de lacería, pámpanos y racimos de vid picoteados por aves.

La presencia de la vid en todos los ejemplos indicados, creemos entender que demuestra nuevamente la vigencia del carácter simbólico de esta planta también en el Arte Carolíngio.

El Arte Prerrománico español, en lo referente a la vid no difiere del resto de Europa, pudiéndose rastrear su presencia en la decoración relievárica de la arquitectura religiosa.

La escultura visigoda¹⁰³⁶ por su talla muy sim-

¹⁰³⁵ El ciborio de San Apolinar in Clase (Rávena), fechado por una inscripción del año 810 (según HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- Ob. cit., pág.32), es datado por otros (PIJOAN, J.- Ob. cit. Summa Artis VIII, pág. 237, fig. 313) como obra de mediados del siglo VIII siendo considerado una manifestación de Arte Lombardo.

¹⁰³⁶ Considero interesante, para una mayor comprensión del tema, introducir una pequeña reseña histórica de este período histórico.

Hispania experimenta durante el siglo V, como el resto del Imperio Romano de Occidente las consecuencias de las migraciones de los "pueblos bárbaros"; en el año 409 suevos, vándalos y alanos atraviesan los Pirineos asolando la península. Durante estos primeros años del siglo, otro pueblo, el visigodo, procedente del Mar Negro llega a Italia, saquea Roma y siembra el terror en aquella península, en Hispania y Galia, asentándose en Aquitania con el beneplácito imperial, y constituyendo el Reino Visigodo de Toulouse. A lo largo de esta centuria los visigodos intervendrán en Hispania en dos ocasiones, en calidad de pueblo federado de Roma: en el año 429, expulsando a los vándalos, y en el 454 reduciendo al Reino Suevo. Pero será durante la segunda mitad del siglo cuando la política expansionista de la monarquía

ple y técnica a bisel entronca con el mundo "bárbaro", pero por la temática lo hace con el Arte Paleocristiano y Bizantino. La influencia bizantina claramente acusada durante estos siglos de la Alta Edad Media española estuvo condicionada por las circunstancias políticas, económica y culturales del Reino Visigodo¹⁰³⁷.

El hecho de que el tema de la vid, como el de la hiedra y el de los pavos reales flanqueando el crismon¹⁰³⁸, gozara de gran popularidad dentro de la iconografía paleocristiana nos induce a pensar que seguiría igualmente vigente durante el siglo V y principios del VI. Y sin embargo, los restos arqueológicos hallados

visigoda conllevó asentamientos en Hispania, la conquista definitiva de la provincia Tarracensis (472), y en el suelo galo, el enfrentamiento con el Reino Merovingio que terminará con la derrota visigoda en Voulé y la muerte del rey Alarico, tras la cual el pueblo visigodo opta por replegarse en Hispania, donde constituirá desde el siglo VI hasta el año 711 el Reino Visigodo de Toledo. Sin embargo durante este tiempo, y a pesar de las primeras incursiones violentas, este pueblo bastante romanizado se mostrará pacífico, conservador y respetuoso con la cultura, las tradiciones y religión hispano-romanas. Y en el aspecto artístico podemos decir que durante los siglos V y VI los talleres locales seguirán trabajando con relativa normalidad, y que la presencia de este pueblo godo no influirá de forma palpable en el arte, que seguirá fiel a sus tradiciones, a sus raíces romanas, a su iconografía paleo-cristiana y a las influencias bizantinas.

¹⁰³⁷ Recordemos que a mediados del siglo VI (554) los enfrentamientos por el poder entre Agila y Atanagildo propiciaron la intervención del ejército imperial bizantino en suelo peninsular y la posterior ocupación militar del SE. levantino, del Algarbe y de las Islas Baleares; que el comercio con Oriente nunca desapareció y que además, la Corte de Constantinopla, con su boato y protocolo ejerció en aquellos años marcada influencia sobre todo el mundo occidental. Sin embargo, el hecho de haber sido durante la segunda mitad del siglo VII - período en el que el SE español había dejado de formar parte del Imperio (554-624)- cuando la influencia bizantina fuera más intensa indica que es muy probable -en palabras de Helmut Schlunk- que fuera el Sur de Italia y Sicilia, los enclaves que desempeñaran en este momento un papel importante en la transmisión de las influencias bizantina a la península. En la potenciación a nivel artístico de estas zonas, sin duda, influyó el éxodo emprendido por parte de la población de Siria y Egipto, que tras caer bajo el Islam (a mediados del siglo VII) optaron por desplazarse a las provincias occidentales.

¹⁰³⁸ Los temas de los pavos reales flanqueando el crismon y de los roleos de hiedra están presentes entre los escasos fragmentos de piezas visigodas. Los encontramos en piezas de la basílica de Cabeza de Griego (Segóbriga), en el mosaico del pavimento de la iglesia de Santa María de Cami en Mallorca, en la placa de Ucles, y en la primera iglesia de Santa María de Tarrasa

hasta el momento no confirman esto. Contamos con escasísimos ejemplos, -entre ellos el mosaico que rodeaba el altar de la iglesia de Torelló (cerca de Mahón, Menorca) en el que pueden apreciarse dos pavos reales afrontados flanqueando una crátera, mientras que en el resto de la composición aparecen roleos vegetales, en los que de forma muy esquemática se distinguen pámpanos y racimos de uvas, y en medio de todo este follaje, aves-. Sin duda, la dificultad que entraña la arqueología de este período y el escaso número de piezas rescatadas y conservadas impide un análisis en profundidad, al menos, desde el aspecto iconográfico.

Es durante los siglos VI y VII cuando el tema de la vid, con sus pámpanos y racimos de uvas¹⁰³⁹ ocupa un lugar preferente en la decoración de tenantes de altar, canceles, pilastras, capiteles y frisos relievares; piezas cuya decoración raramente figurativa, se muestra por el contrario, rica en motivos vegetales y geométricos.

Del siglo VI contamos con varias pilastras, placas, piezas de cancel conservadas en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, Provincial de Mérida, Arqueológico de Córdoba.

¹⁰³⁹ PALOL, P.- "Arte Hispánico de la Epoca Visigoda". Barcelona, 1.968 (pág. 44). En su exposición y enumeración de las pilastras de Mérida la data de los siglos VI y VII.
PUIG I CADAVALCH, J.- Ob. cit. (pág. 60).

Las pilastras -muy abundantes, sin duda, a juzgar por el elevado número conservado, debieron ser muy utilizadas durante la primera etapa del Arte Visigodo-son de una sola pieza y están talladas en forma que en ellas se perciban tres partes: basa, fuste y capitel. Los fustes son los que presentan la mayor riqueza ornamental, plasmándose en ellos zarcillos ondulados que se cruzan formando roleos, tallos con hojas de vid y palmetas, racimos de uvas y otros temas¹⁰⁴⁰.

Otras piezas también llegadas a nosotros con profusión son los cancelos en piedra y en mármol, cuya misión era la de diferenciar los distintos espacios en el interior del templo. En general, todos ellos, configuraban un marco arquitectónico a base de arcos y columnas, siendo frecuente que las arcadas de medio punto se alternen con arcos de mitra. Los motivos hallados en el interior de estos arcos suelen ser de origen paleocristiano, como en el caso del cancel de Mérida, en el que vemos racimos de uvas (alegoría eucarística) y el pavón persa o la paloma (símbolo de la inmortalidad); iconografías relacionadas con el lugar sagrado donde se ubicaban dichos cancelos¹⁰⁴¹.

¹⁰⁴⁰ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 59).

¹⁰⁴¹ OLAGUER FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 60).

Como se puede comprobar, el Arte Visigodo del siglo VI muestra una continuidad evidente de la iconográfica paleocristiana, tanto en los temas simbólicos (crismón, uvas, pámpanos, animales alegóricos), como en las interpretaciones simbólicas que se pueden extraer de ellas.

El siglo VII y los primeros años del VIII constituyen el período de esplendor del Arte Visigodo. De este período son las iglesias de San Pedro de la Mata, San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y Santa Comba de Bande en cuyas decoraciones relievares volvemos a encontrar el tema de los racimos de uvas.

Como ya se dijo al tratar de la vid en otro capítulo anterior, la iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) interesa especialmente por sus capiteles y frisos, que -en palabras del Dr. Olaguer-Feliú- encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al fiel presente a los ritos¹⁰⁴². La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles troncopiramidales y en sus respectivos ábacos, ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor. En la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies

¹⁰⁴² OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 99).

(en el lugar más próximo a los fieles), encontramos dos temas tradicionales de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones (símbolo de ayuda divina) y el sacrificio de Isaac (obediencia); la segunda pareja, (situada ya en la cabecera) muestra aves afrontadas que picotean una vid central (símbolo de la Eucaristía), y en sus ábacos vemos cabezas humanas (que pudieran tratarse de los Cuatro Evangelistas) alternándose con racimos de uvas; la tercera y última pareja de capiteles, es decir, aquellos situados en el arco que abre la capilla mayor, y que por lo tanto flanquean el lugar más sagrado del templo, presentan en sus frentes una galería compuesta por cuatro arquitos, (alegoría de la Mansión Celestial) flanqueada por piñas, fruto que se repite reiterativamente en el ábaco (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, pero también de eternidad e inmortalidad).

Evidentemente, capiteles y ábacos de San Pedro de la Nave encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda a los fieles obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se les invita a la comunión y se les recuerda que a través de

Cristo podrán, finalmente, alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial.

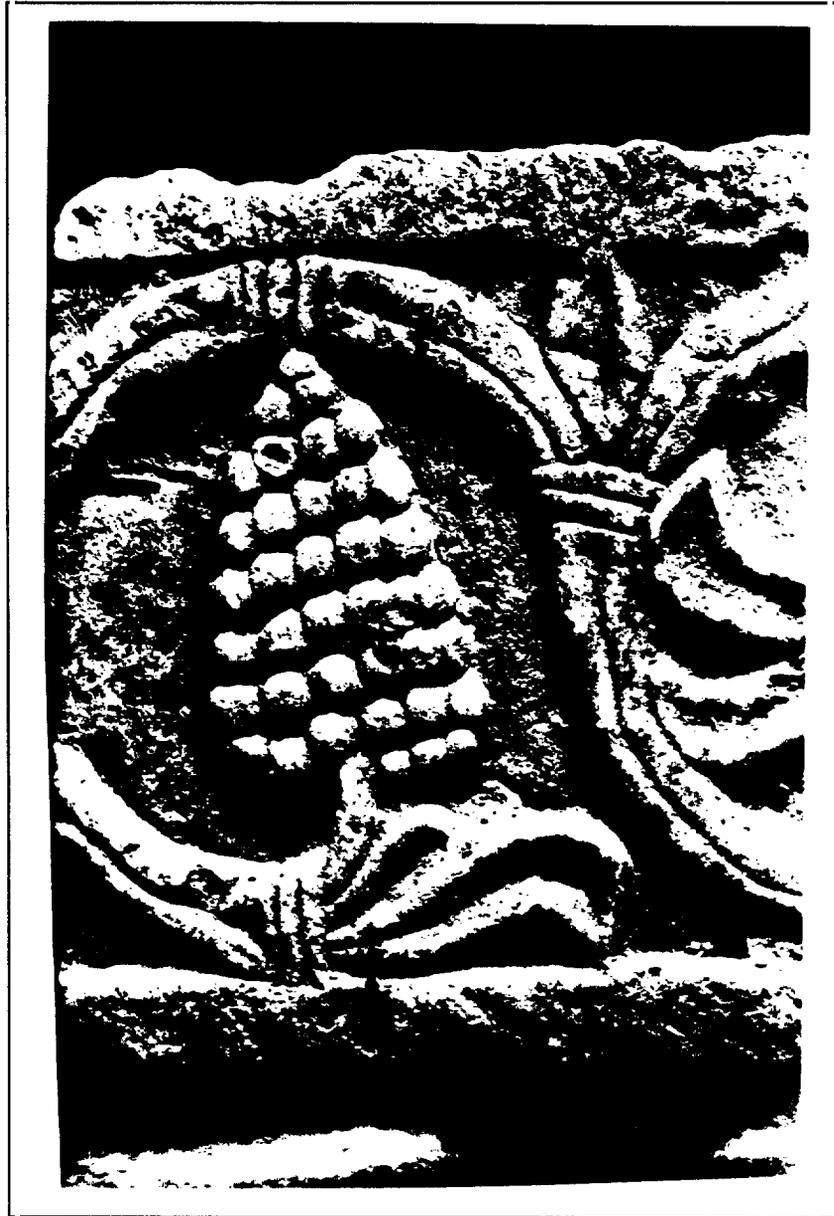
La decoración interior de la iglesia se completa con frisos relievares que recorren los muros en sentido horizontal; frisos que muestran una faja de tallos que desarrolla círculos abiertos en los que se inscriben pájaros que pican racimos de uvas¹⁰⁴³, junto con otros temas: cruces, estrellas, **racimos de uva** y flores de doce pétalos.

Dada la importancia del mensaje vertido en capiteles y ábacos, no puede extrañar que estos frisos relievares perseveren con su decoración simbólica en la idea principal; sus temas: pájaros picoteando racimos de uvas (símbolo de la Eucaristía), cruces, estrellas y uvas (símbolos de Cristo) y flores de doce (símbolo de la salvación), evidentemente no pueden ser considerado meros elementos decorativos.

La iglesia de Quintanillas de las Viñas (Burgos) (principios del siglo VIII) ofrece otro importante conjunto de relieves (Il. 210). En su interior, la decoración aparece en torno a la cabecera: el gran arco de herradura que da paso a la capilla está decorado con

1043

DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirese". Archivo Español de Arte, nº 106, 1.954 (pág. 143). El autor considera absolutamente nuevo este tema en la península, y carente de tradición.



IL. 210.- Relieve de Quintanilla de las Viñas, (detalle).

con hojas y racimos de vid (Il. 211); arco, que descansa sobre dos grandes sillares a modo de impostas con relieves alegóricos al sol y la luna, y que muy probablemente encierran el simbolismo de "por los siglos de los siglos"¹⁰⁴⁴. Sobre este conjunto de capiteles-imposta y gran arco de herradura aparece otro relieve que representa a Cristo, con nimbo crucífero, bendiciendo.

La presencia y ubicación de estos temas en la entrada a la capilla de Quintanilla nos recuerda a aquellas otras portadas de iglesias coptas, en las que igualmente se representaba a Cristo acompañado de cepas de vid cargadas de racimos (tema eucarístico). En cuanto a su simbolismo, tal vez aquí en Quintanilla igual que en el Arte Copto la presencia de la vid, símbolo de Eucaristía, tuviera como fin el de indicar al fiel la entrada en el recinto de Dios, pero no sólo desde un sentido físico y material, es decir, acceder al lugar sagrado, sino con el propósito de expresar que a través de Cristo (la vid) y de la comunión con Cristo, es decir, mediante la Eucaristía, el fiel obtendrá la salvación y la vida eterna.

Los muros exteriores de la iglesia muestran tres franjas formadas por círculos que inscriben en su interior: racimos de uva, animales fantásticos, flores de

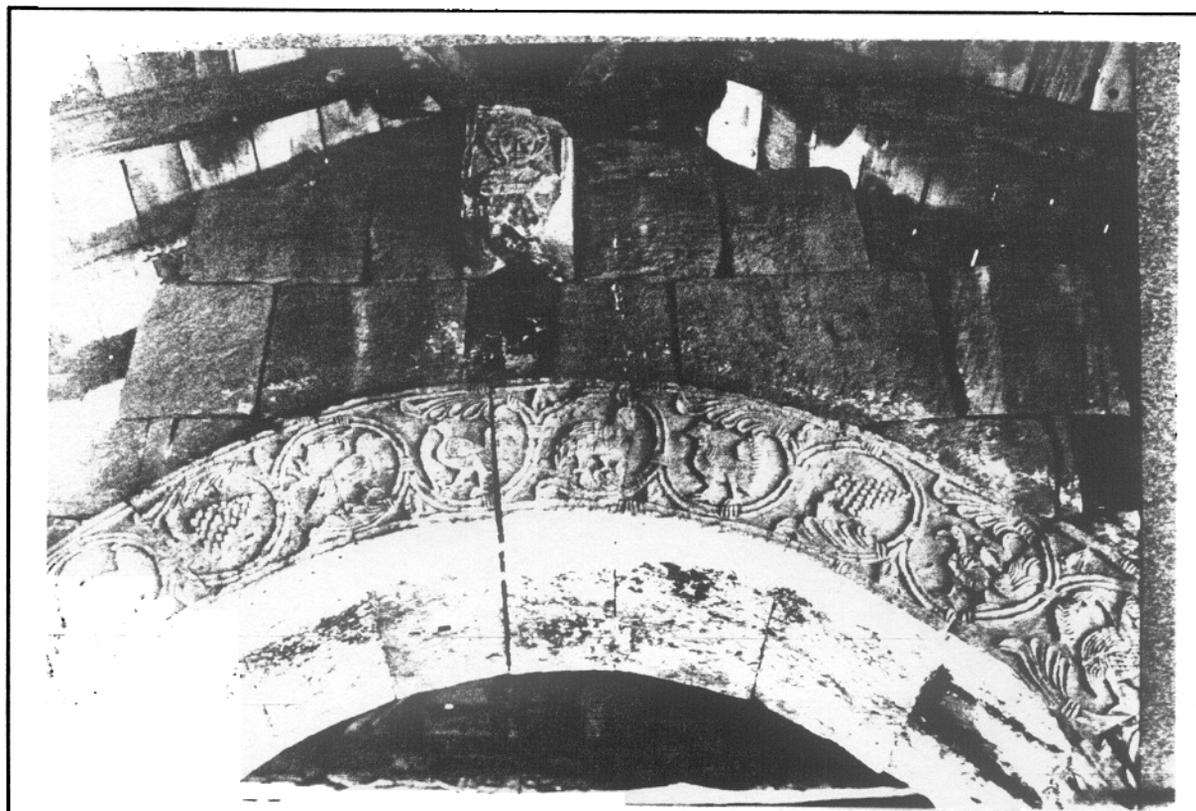
¹⁰⁴⁴ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 107).

seis pétalos, pavos reales, el árbol de la vida y anagramas que hacen referencia al origen de la construcción de la iglesia. Sobre el posible carácter decorativo o simbólico de estos frisos, los autores parecen decantarse por el primero, entre ellos citamos a Dshobadz Zizichwili¹⁰⁴⁵ que escribe: "En Quintanilla tienen las citadas fajas un carácter puramente decorativo". Amparándose para realizar tal afirmación en la similitud existente con aquellas que aparecen en las iglesias sirias, donde este tema es muy común y que -en opinión del autor- su único propósito es el de acentuar las partes arquitectónicas¹⁰⁴⁶.

Los mismos elementos iconográficos vistos en el arco de acceso a la capilla de la iglesia de Quintanilla de las Viñas se encuentran presenten en la Ermita de los Santos en Medina Sidonia (Cádiz). El arco de acceso a la capilla recoge también el tema de los roleos de vid y la representación de Cristo (Il. 212), aquí materializada en crismón ubicado en la clave del arco de triunfo. A ambos

¹⁰⁴⁵ DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- Ob. cit. (pág. 144).

¹⁰⁴⁶ Evidentemente la riqueza decorativa de la arquitectura siria, es incuestionable, y fue manifestada ya en el siglo XIX por Charles-Jean Melchor Vogüe, (DE VOGÜE (Conte), Ob. cit.), y después, en el siglo XX, por Chistian Crosby Butler (Ob. cit.). Pero esta riqueza decorativa, esta profusión de elementos animales y vegetales que se encuentra tanto en la arquitectura religiosa como civil, considero que no sólo hablan de la riqueza escultórica que embellece la arquitectura; frisos, dinteles, capiteles, se encuentran profusamente decorados y hablan a través de sus símbolos a un pueblo, a una sociedad inmersa en una tradición eminentemente simbólica.



Ils. 211 y 212.- Iglesia de Quintanilla de Las Viñas (Burgos) y ermita de los Santos de Medina Sidonia (Cádiz).

lados del arco, en las enjutas sendos clipeos, hoy muy deteriorados, en cuyo interior suponemos estarían las alegorías al Sol y la Luna. Por consiguiente, y a pesar del mal estado de conservación y de la rudeza decorativa de los elementos iconográficos, vemos repetido aquel mensaje iconográfico vertido en Quintanilla.

La iglesia monacal de Santa Comba de Bande (Orense) presenta una decoración escasa y austera, quedando reducida únicamente a las dos parejas de capiteles que sustentan el arco triunfal de la capilla, al soqueado de las impostas y a un estrecho friso en el arranque de la bóveda de la capilla mayor. Esta luce la mejor ornamentación del templo: un friso en el arranque de la bóveda que, prolongándose por el muro testero, recorre su ventana por la parte superior, cobijándola y destacándola. Esta realizado en talla a bisel y lo integran un tallo serpenteante en cuyas ondulaciones aparecen alternativamente, racimos de uvas y hojitas y flores, etc. El simbolismo del estrecho friso extendiéndose por el lugar más sagrado del templo, sin duda hace alusión a la Eucaristía (racimos de uva) y al florecimiento de la vida (flores y hojitas)¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁷ OLAGUER-FELIÚ, F.- Ob. cit. (pág. 93 y 94).

El Arte Asturiano -síntesis plástica y estética de lo hispano-visigodo, lo artur y lo cántabro, enriquecida con aportaciones carolingias y orientales, producto de contactos políticos y relaciones comerciales- parece haber incluido también el tema los racimos de vid en sus relieves¹⁰⁴⁸. Como ejemplo citamos la capilla de San Ginés de Francelos, situada en el bajo valle del Miño. Alrededor del arco de entrada, con proporciones y caracteres todavía muy visigodos se halla un singular conjunto ornamental. Sobre dos salmeres monolíticos, se han tallado en el granito los capiteles, que van adosados como los fustes en que se prolongan. En el resto de la superficie del salmer se perciben toscas escenas talladas en silueta; escenas que representan la Huida a Egipto de la Sagrada Familia (izquierda) y la Entrada de Cristo en Jerusalén aclamado por el pueblo (derecha). Pues bien, sobre los fustes mencionados se han tallado cepas y racimos de vid muy estilizados¹⁰⁴⁹. Tema que consideramos no fue elegido al azar, ni con fines exclusivamente decorativos, puesto que la vid desde los comienzos del Cristianismo, ha sido un indiscutible símbolo de Cristo, según sus propias palabras: "*Yo soy la vid*" (San Juan XV. 1.).

¹⁰⁴⁸ BONET CORREA, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano". Barcelona. 1.980. (pág. 15).

¹⁰⁴⁹ FONTAINE, J.- Ob. cit. (pág. 361)

El Arte Románico por su carácter eminentemente simbólico parece el marco propicio para que la vid, con su importante carga simbólica, se convierta en uno de los elementos vegetales más representados, y sin embargo, al menos cuantitativamente no parece haber sido así. Oliver Beigbeder argumenta una explicación, atribuyendo su escasez a la tendencia que siente el Arte Románico hacia la abstracción¹⁰⁵⁰.

El profundo estudio realizado por Denise Jalabert¹⁰⁵¹ sobre la flora esculpida en Francia durante el período románico permite comprobar que el tema de vid aparece en Borgoña y en Euvergne, y lo hace con un realismo inusitado. "En la región de Borgoña la flora, sobre todo de finales del siglo XI y principios del XII ocupa un importante lugar; en Cluny hay algunos ejemplos de verdadero realismo, entre ellos un capitel del crucero que muestra los ríos y los árboles del Paraíso; los cuatro árboles: manzano, higuera, viña y olivo, tienen sus troncos y sus ramas onduladas y torcidas sobre las cuatro caras del capitel"... "Los árboles por sus hojas y por sus frutos, sobre todo el manzano y la vid se aproximan muchísimo a la realidad, lo que es excepcional en la época

¹⁰⁵⁰ BEIGBEDER, O.- Ob. cit. (pág. 390).

¹⁰⁵¹ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 52).

románica"¹⁰⁵². Y en Euvergne "hay en Mozat un capitel - lado Sur de la nave- cuya cesta está enteramente cubierta por una cepa que tiene hojas de vid y pesados racimos de uva, y entre ellos dos hombres vendimian"¹⁰⁵³. Sin embargo en la región del Languedoc no parece haber inspirado a sus artistas, pues solo la encuentra en la Puerta Miegerville de S. Sernin de Toulouse.

En el Románico español también encontramos esculpido el tema de los racimos de vid, aunque varíe su grado de realismo. Aparece en la Puerta de Santa María de Leire (Navarra) donde nuevamente se ve una cepa cuyos vástagos se entrecruzan, de los que penden hojas y racimos de uvas; en San Juan de las Abadesas (Gerona) donde, con un naturalismo inusual, encontramos un típico tema paleocristiano: el ave picoteando la hoja y el fruto de la vid; en Puerta de la Virgen, en Ciudad Rodrigo (Salamanca); en varios capiteles del interior de la Catedral Vieja de Lérida¹⁰⁵⁴.

Los ejemplos mencionados aunque no muy numero-

¹⁰⁵² JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 66).

¹⁰⁵³ JALABERT, D.- Ob. cit. (pág. 90).

¹⁰⁵⁴ ~~GUDIOL RICART, J. "Lérida y su provincia".~~ Barcelona, 1.950. (págs. 22 y 25). De la decoración escultórica, que -en palabras del autor- presenta gran uniformidad estilística y muestra evidentes dependencias de la escultura tolosana de la segunda mitad del XII. Interesa la información que reporta de los capiteles del interior, ricos, unos en iconografía inspirada básicamente en el Génesis y Éxodo, otros con variados temas vegetales, y entre ellos algunos muestran estilizaciones de la flora del país (vides), finamente observada.

sos, sirven para dejar constancia de la presencia de la vid esculpida en el Románico español, tanto en el ámbito oficial como en el rural. Su escasez numérica, a nuestro juicio, no debe ser entendida necesariamente como la ausencia de simbolismo en la vid, sino que posiblemente fuera tan evidente y popular al haber sido incluido desde los primeros momentos del cristianismo en su iconografía religiosa, que ahora la Orden de Cluny, en su intento de dar un nuevo enfoque religioso a través de la iconografía románica opte por desplazar a un segundo plano ciertos temas, como este de la vid, símbolo de Cristo y de la Eucaristía, perenne en el Arte Paleocristiano y Prerrománico. En los programas iconográficos cluniacienses primaba otro mensaje: introducir en el cristiano sentimientos de temor, dolor, sumisión, arrepentimiento, penitencia y contrición, como medio para alcanzar el perdón divino y la anhelada salvación eterna.

C O N C L U S I Ó N

CONCLUSION

Este estudio ha tenido por objeto el replanteamiento de toda una serie de consideraciones exclusivamente estéticas atribuidas a la flora esculpida en el Arte Alto Medieval Español vertidas en artículos y libros, por un elevado número de investigadores.

Cuando comenzamos este estudio, lo hacíamos con el convencimiento de que la Humanidad desde los tiempos más remotos, a través de su multiplicidad cultural, ha sentido, y aún siente, la necesidad y el placer de utilizar símbolos para manifestar sus ideas y sus conceptos religiosos.

A lo largo de la Historia de la Humanidad, las civilizaciones y creencias religiosas han poseído unos símbolos capaces de abstraer los conceptos que predicaban; conceptos que lejos de desaparecer con la cultura y religión de sus creadores, fueron, muchos de ellos, adoptados por otras culturas y religiones posteriores. Así, símbolos egipcios o emblemas de divinidades sumerias han mantenido su vigencia durante milenios al ser asimilados por otras culturas, bien en la región geográfica de origen, bien difundiéndose por otras zonas; y dado el carácter agrícola de aquellas grandes civilizaciones no puede

extrañar que en ellas, el simbolismo floral haya sido largamente utilizado desde tiempos neolíticos -hecho confirmado por numerosos investigadores, entre ellos: Chevalier, Cheerbrant, Champeaux, Sterckr, Pérez Rioja, Cirlot. Mirimonde, etc.; la vid, la palmera, la espiga de trigo, el lirio -símbolos religiosos por excelencia- nacieron para el mundo del Arte como manifestaciones, emblemas o atributos de antiquísimas deidades.

Esta inherente necesidad del hombre, de expresar sus conceptos religiosos a través de imágenes o símbolos, frecuentemente extraídos del Reino Vegetal, está confirmada en las antiguas civilizaciones y en las culturas clásicas, y por tanto profundamente arraigada en la memoria colectiva del hombre, no podía ser una excepción para el Cristianismo, que igualmente manifestó desde sus orígenes la necesidad de plasmar sus verdades religiosas mediante signos y símbolos.

El hecho de que la política religiosa del Imperio Romano impidiera a los cristianos, durante los primeros siglos de su era, la libre manifestación de sus ideas, y por lo tanto de una simbología exclusiva, propició el empleo de unos símbolos paganos, de los cuales era fácil extraer una doble lectura: pagana para unos y cristiana para otros. Y así, comenzó la cristianización de unos símbolos, muchos de ellos vegetales, tomados de

otras concepciones religiosas a través de cuyos mitos o filosofías de regeneración después de la muerte y de redención, a los cristianos les era factible establecer, por asociación de ideas, cierto paralelismo con la figura del propio Cristo y su doctrina de resurrección y salvación eterna. Esto es claramente perceptible en la vid y la hiedra, plantas consagradas a Dionisos; lo es también con la palmera, árbol consagrado al dios Apolo; con la espiga de trigo, símbolo de la diosa Deméter. Así, vid, hiedra, palmera, trigo, y otros elementos vegetales que para griegos y romanos eran símbolos de diversas doctrinas místicas y escatológicas, fueron rápidamente incorporados a la simbología e iconografía cristiana.

El Arte Paleocristiano fue elaborando un repertorio iconográfico en el que tuvo cabida aquellos símbolos vegetales, convirtiendo algunos, por ejemplo la vid con sus pámpanos y los racimos de uvas, en auténticos pilares de la nueva religión.

Con la victoria definitiva de la religión cristiana sobre el paganismo [Edicto de Milán (313) y Edicto de Tesalónica (380)] la simbología e iconografía floral, ya arraigada profundamente en la comunidad cristiana no sufrirá cambios sustanciales; lejos de concebirse la eliminación de aquella, será ampliada y enriquecida con otros símbolos tomados de diversos textos bíblicos, espe-

cialmente los Salmos, el Cantar de los Cantares y numerosas parábolas evangélicas, repletas de metáforas y alegorías tomadas del Reino Vegetal; textos que desde los primeros momentos fueron objeto de análisis y reflexión para los Padres de la Iglesia.

Hay que recordar que el Arte Paleocristiano, cuyo ámbito de difusión abarcó el espacio geográfico del Imperio Romano presenta diferencias iconográficas entre Oriente y Occidente: Oriente con una arraigada tradición simbólica; Occidente con un marcado gusto por el arte figurativo.

La arquitectura, especialmente religiosa (templos y sinagogas), de las provincias orientales del Imperio Romano ha reservado un lugar destacado para sus símbolos. En Egipto, Siria, Palestina, provincias donde las religiones autóctonas tardaron largo tiempo en erradicarse, donde paganismo y cristianismo compartieron espacio y tiempo, el arte Paleocristiano, sin duda, sintió la necesidad de reafirmarse. Precisamente en estas provincias se ha podido comprobar la presencia de símbolos vegetales: vid, hiedra, acanto, palma, asociados a cruces y crismones; práctica posiblemente surgida como respuesta a una necesidad: expresar de forma inequívoca la cristianización de ciertos símbolos paganos, ampliamente difundidos y empleados en el mundo greco-romano.

Esta fórmula nacida en Palestina, -en opinión de André Grabar- parece haber ejercido una gran atracción durante varias centurias, primero en Oriente, después difundién- dose por Occidente, siendo adoptada por el Arte Prerromá- nico como lo confirman piezas merovingias, ostrogodas, visigodas, etc.

En Occidente, por el contrario, primaba el interés por el arte figurado, y este gusto también se hizo patente en el cristianismo de Occidente, al parecen evidenciado, en ocasiones, con tanta vehemencia que levantó la voz de alarma entre la autoridades eclesiásticas (Concilio de Elvira ó Ilíberis (303-314). El miedo a la idolatría en estas primeras centurias de la Iglesia Triunfante, posiblemente desviara la atención iconográfi- ca hacia una temática vegetal, y consecuentemente aque- llos símbolos florales griegos y romanos, ahora ya plena- mente cristianizados e integrados en la iconografía cris- tiana, siguen vigentes en sarcófagos, mausoleos, baptis- terios e iglesias, tanto en Roma, como en Hispania o Galia.

Evidentemente durante las últimas centurias de la Edad Antigua y los albores de la Edad Media el simbo- lismo floral en ámbitos cristianos es un hecho incues- tionable y admitido por todos, y su manifestación plásti- ca en el Arte Paleocristiano, Copto, Sirio y Bizantino,

queda evidenciada por los restos arqueológicos o las piezas que han llegado hasta nosotros, tanto en el extremo oriental, como en el extremo occidental de la cuenca del Mediterráneo. Símbolos como la vid, la hiedra, la espiga de trigo, y tantos muchos, que aparecen en jambas, arquivoltas y capiteles de iglesias sirias, en fustes, capiteles y portadas de iglesias coptas, en sarcófagos y mosaicos de mausoleos, baptisterios e iglesias paleocristianas encierran profundos contenidos religiosos, al margen, indiscutiblemente, de su valor estético.

La caída del Imperio Romano de Occidente marca el fin de la Edad Antigua y el inicio de la Edad Media. Para Europa Occidental este período supone que toda una serie de transformaciones socio-económicas, culturales (iniciadas varios siglos antes, con la decadencia de Roma y que ahora llegan a su punto álgido) y religiosas, que serán de suma importancia para la Iglesia de Roma que, consciente de dicha situación, iniciará una doble labor: misionera entre los pueblos bárbaros, llegando a instituirse en baluarte de la verdad y de la unidad espiritual, siendo su autoridad admitida y respetada durante siglos; y en receptora y salvadora de las obras clásicas, convirtiéndose en baluarte de la cultura durante el Medievo.

La iglesia Medieval, poseedora ya de un amplio

bagaje simbólico lo utilizará y convertirá en un medio de comunicación, en una forma de enseñar la religión y sus misterios. Esto queda claramente testimoniado en la evangelización de Irlanda por San Patricio, que para hacer mas próximo a sus gentes el misterio de la Trinidad les muestra un trébol.

La presencia de símbolos, concretamente vegetales, en el Arte Cristiano durante las primeras centurias de la Alta Edad Media pudo ser fruto del fuerte carácter doctrinal que guió a la Iglesia Medieval en Europa, y que podría haber propiciado, en ocasiones, un lento proceso de asimilación de algunos elementos del Reino Vegetal, dentro de sus manifestaciones artísticas, para hacer mas palpable y comprensible sus conceptos religiosos, enriqueciendo la simbología floral y el repertorio iconográfico cristiano. Esto pudo haber sucedido con la hoja de trébol, puesto que su pequeña hoja compuesta por tres hojuelas explicaba con toda claridad el misterio de la Trinidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo, en un sólo Dios; simbolismo recogido por Ferguson, Pérez Rioja, Morales y Marín, y Caamaño Martínez, y que a juzgar por la presencia de estas hojas de trébol en el Arte Visigodo y Románico también se materializó en piedra.

Por otra parte la desaparición del Imperio Romano de Occidente puso en peligro la conservación de la

cultura clásica, pero a su vez, permitió a la Iglesia de Roma erigirse en salvadora y receptora; las obras clásicas, entre ellas los tratados de Historia Natural, en su mayoría dotados para mayor rigor de ilustraciones, las Sagradas Escrituras, las Claves, los Beatos, -conservados, estudiados y copiados en los grandes centros monásticos que surgirán por toda Europa- se convertirán a lo largo de la Edad Media en fuente inagotable de material simbólico.

Teniendo en cuenta además la escasa repercusión, demográficamente hablando, que parece haber tenido el elemento germano (al menos en España); teniendo en cuenta el trabajo continuado de aquellos talleres locales hispano-romanos o gallo-romanos durante las primeras centurias de la Alta Edad Media; teniendo en cuenta la vigencia de la iconografía paleocristiana en el Arte Prerrománico, especialmente en el Visigodo; teniendo en cuenta que la temática vegetal fue un común denominar (entre otros) de ese gran abanico que constituye el Arte Prerrománico (Arte Visigodo, Merovingio, Ostrogodo, Longobardo, Asturiano, Mozárabe, etc.), parece difícil negar todo carácter que no sea el meramente decorativo a la flora esculpida en el Arte Prerrománico, como tradicionalmente se ha venido haciendo, sin concederle, al menos, el beneficio de la duda.

El Arte Visigodo, valorado por los riquísimos relieves de las iglesias de San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas, que constituyen unos de los aspectos más representativos de este arte, es sin embargo especialmente interesante por su extraordinaria riqueza en formas vegetales recogida en su decoración escultórica; canceles, tenantes de altar, pilastras, capiteles, cimacios, frisos relievares muestran en armoniosas combinaciones, hojas de hiedra y flores de lis, hojas de hiedra y de trébol, pámpanos de vid y racimos de uvas, piñas, palmas, acantos, y una amplia variedad de rosetas. La fortuna de estas formas, calificadas de "ornamentales" hizo preguntarse a Helmut Schlunk sobre el origen o el motivo de su presencia en el arte Visigodo.

En el Arte Visigodo se tiende tradicionalmente a entender por iconografía simbólica, exclusivamente la figurativa, y a relegar la temática vegetal a un papel decorativo. Tal vez el propio carácter narrativo de las escenas y nuestra formación religiosa, ha suscitado la atención de investigadores, que sin embargo, con excepción del Dr. Olaguer-Feliú no han profundizado en el estudio del carácter simbólico de los temas vegetales que acompañaban a dichas escenas, descartando tajantemente todo valor simbólico y atribuyéndole exclusivamente fines decorativos. Sin embargo la investigación realizada sobre

el posible carácter simbólico de la flora esculpida en el Arte Alto Medieval español me ha permitido elaborar una serie de premisas, que considero contribuyen a aportar luz sobre el auténtico valor de la flora esculpida visigoda:

1º) En la Iglesia Medieval primó el carácter doctrinal, y consecuentemente al ser heredera de un rico bagaje simbólico no dudaría en utilizarlo y convertirlo en un medio de comunicación, en una forma de enseñar la religión.

2º) La escultura visigoda, si por su talla muy simple, y técnica a bisel entronca con el mundo "bárbaro"; en cambio por su **temática iconográfica** lo hace con el Arte Paleocristiano, Bizantino y Copto; manifestaciones artísticas en las que los símbolos vegetales ocuparon un lugar relevante.

3º) No se puede olvidar que la simbología y el arte cristianos adoptaron el simbolismo de los números (mencionado en numerosas ocasiones por los Padres de la Iglesia); simbolismo que se adapta perfectamente a la temática vegetal.

4º) Que los canceles, tenantes de altar, pilastras, capiteles, cimacios, piletas de agua bendita, frisos relievares, en los que se tallaron crismones, cruces, vid, hiedra, palmeras, hojas de palma, piñas, tréboles, flores de lis, etc. -símbolos cristianos ampliamente empleados en la iconografía paleocristiana-, que hoy se encuentran repartidos por museos de toda la geografía peninsular o reutilizados en edificaciones posteriores, y por lo tanto fuera de su propio contexto, no han de ser vistos y entendidos como obras aisladas, inertes, sino que hemos de imaginarlas insertas e integradas en sus lugares de origen, esto es en las iglesias visigodas, formando parte de un todo, de un conjunto armónico al que pertenecían y para el que fueron talladas.

5º) Por otra parte, la escultura visigoda conserva dos importantísimos conjuntos de relieves que integran la iconografía de temática figurada y la vegetal. Nos referimos a las iglesias de San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas.

La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora) interesa especialmente por sus capiteles y frisos, que -en palabras del Dr. Olaguer-Feliú- encierran una programación iconográfica de tipo simbolizante, que por medio de alusiones y de ejemplos instruye y alecciona al

fiel presente a los ritos. La mayor importancia iconográfica radica en las tres parejas de capiteles troncopiramidales y en sus respectivos ábacos, ubicados en el crucero y en el arco de la capilla mayor. En la primera pareja situada en el crucero que mira a los pies, en el lugar más próximo a los fieles, encontramos dos temas tradicionales de conocida significación cristiana: Daniel en el foso de los leones (símbolo de ayuda divina) y el sacrificio de Isaac (obediencia); la segunda pareja, situada ya en la cabecera muestra aves afrontadas que picotean una vid central (símbolo de la Eucaristía), y en sus ábacos vemos cabezas humanas (que pudieran tratarse de los Cuatro Evangelistas) alternándose con racimos de uvas; la tercera y última pareja de capiteles, es decir, aquellos situados en el arco que abre la capilla mayor, y que por lo tanto flanquean el lugar más sagrado del templo, presentan en sus frentes una galería compuesta por cuatro arquitos, (alegoría de la Mansión Celestial) flanqueada por piñas, fruto que se repite reiterativamente en el ábaco (símbolo de regeneración, de renacimiento a una nueva vida, pero también de eternidad e inmortalidad). La decoración interior de la iglesia se completa con frisos relievares que recorren los muros en sentido horizontal; frisos que muestran una faja de tallos que desarrolla círculos abiertos en los que se inscriben

pájaros que pican racimos de uvas, junto con otros temas: cruces, estrellas, racimos de uvas y flores de doce pétalos.

Evidentemente, capiteles y ábacos de San Pedro de la Nave encierran una programación iconográfica de raíz paleocristiana. En ellos, y siguiendo la interpretación simbólica dada por el Dr. Olaguer-Feliú, se recomienda a los fieles obedecer a Dios en todos sus designios (como hiciese Abrahán), solicitar la ayuda divina por medio de la oración (como hiciese Daniel); se les invita a la comunión y se les recuerda que a través de Cristo podrán, finalmente, alcanzar la salvación eterna y acceder a la Mansión Celestial. Dada la importancia del mensaje vertido en capiteles y ábacos, no puede extrañar que los frisos relievares perseveren, con su decoración simbólica, en la idea principal; sus temas: pájaros picoteando racimos de uvas (símbolo de la Eucaristía), cruces, estrellas y uvas (símbolos de Cristo) y flores de doce (símbolo de la salvación), evidentemente no pueden ser considerado meros elementos decorativos.

La iglesia de Quintanilla de las Viñas ofrece otro importante conjunto de relieves. En su interior, la decoración aparece en torno a la cabecera, en el gran arco de herradura que da paso a la capilla, que muestra roleos con hojas y racimos de vid (símbolos de la Euca-

ristía); arco, que descansa sobre dos grandes sillares a modo de impostas con relieves alegóricos al sol y la luna, y que muy probablemente encierren -en opinión del Dr. Olaguer-Feliú- la idea de: "por los siglos de los siglos". Este conjunto de arco y capiteles-imposta se completa con otro relieve ubicado sobre la clave del arco, en el que se representa a Cristo, con nimbo crucífero, bendiciendo, quizás con el propósito de simbolizar la Eternidad a través de Cristo y la Eucaristía. Esta ubicación nos hace pensar en una posible relación con el Arte Copto, donde los símbolos eucarísticos eran frecuentes en las portadas de las iglesias, y cuyo fin era -en opinión del Dr. Al-Gayet- indicar la fiel la entrada en el recinto de Dios, en el Reino Divino.

La presencia y ubicación de estos mismos temas en la Ermita de los Santos en Medina Sidonia (Cádiz), que a su vez nos recuerdan a aquellas otras portadas de iglesias coptas, en las que igualmente se representaba a Cristo acompañado de cepas de vid cargadas de racimos (tema eucarístico) sugieren que al menos, la elección del tema y su ubicación no fue producto del azar, y que por lo tanto en estos conjuntos, al menos la vid, no constituyó un simple elemento decorativo, sino un claro símbolo de Cristo y de la Eucaristía, que indicaba a los fieles que sólo a través de la comunión obtendrían la resurrec-

ción y la vida eterna.

Haciendo extensivos los razonamientos vertidos sobre la vid, al resto de la iconografía visigoda tomada del Reino Vegetal, y valorando el simbolismo específico que palmera, hiedra, vid, lirio, piña, acanto, trébol y roseta tuvieron en la cultura grecorromana; simbolismos perfectamente adaptables a la nueva filosofía religiosa, y presentes en la iconografía paleocristiana es factible deducir que esta flora esculpida encerrara diversos contenidos simbólicos: **palmera, símbolo de Cristo y su palabra; hiedra, símbolo de inmortalidad y de la regeneración del alma; vid, símbolo de Cristo y de la Eucaristía; lirio, de redención y purificación; piña, de resurrección y vida eterna; acanto, de inmortalidad; trébol, del misterio de la Trinidad; rosetas, emblemas de Cristo, y a su vez, y en función del número de pétalos, símbolos de un amplio abanico de conceptos religiosos: salvación, regeneración, etc.**

La valoración de todos y cada uno de los argumentos esgrimidos nos orienta hacia a unas conclusiones finales:

1) La información recabada no contribuye a fundamentar la tesis, tradicionalmente admitida, del exclusi-

vismo decorativo en la escultura visigoda de temática vegetal; y

2) La riquísima temática vegetal de la escultura visigoda, de indiscutible valor estético, lejos de poseer este carácter de forma exclusiva, encierra hondos contenidos simbólicos. A través de los canceles, tenantes de altar, piletas de agua bendita, hornacinas, frisos relievares, etc. ricamente decorados con pámpanos y racimos de vid, con hojas de hiedra, palmeras, flores de lis, etc., -indiscutibles símbolos cristianos- la Iglesia hablaba a sus fieles. Estas piezas o los fragmentos que nos han llegado de ellas por ser elementos perfectamente integrados en las iglesias visigodas, hoy desaparecidas vienen a confirmar la tesis vertida por el Dr. Olaguer-Feliú, que considera la programación iconográfica inherente a la idea del templo visigodo: templo-libro en cuyas pilastas, canceles, hornacinas, etc. se pautan aseveraciones y mensajes a los fieles.

Consecuentemente todo parece evidenciar el carácter simbólico de la decoración vegetal en el Arte Visigodo.

El estudio realizado sobre la flora prerrománica nos permite, no sólo mostrar la vigencia del valor simbólico de la flora esculpida en la iconografía prerrom-

mánica española, sino también afirmar que el **simbolismo cristiano** con su carácter de **universalidad lingüística y espiritual** se convierte dentro del mundo occidental, en una forma de llegar al alma de todo cristiano, en un lenguaje abierto. El simbolismo cristiano por su propio carácter está **abierto a todo tipo de cambios**, que afectarán a veces a su significante, a veces a su significado, pero que siempre será producto y reflejo de una realidad cultural y religiosa.

Los hombres de la Edad Media se sabían herederos de un pasado que no menospreciaron, muy al contrario, decidieron adoptarlo; el pensamiento grecorromano es reconocible en obras escritas durante el siglo XII. Aquellos hombres del Medievo demostraron -en opinión de la Dra. Davy- el mismo respeto hacia el legado antiguo, que el hombre del Renacimiento siglos más tarde.

El simbolismo y el repertorio iconográfico del Arte Medieval, especialmente del Románico, se enriquecerá con aportaciones de determinadas obras; unas de carácter científico, otras de carácter "peudocientífico", que indudablemente contribuyeron bien con sus ilustraciones, bien con sus textos, a que elementos del Reino Vegetal fueran incorporados al Arte Románico.

Entre las obras de carácter científico está la

"Materia Médica" escrita por Dioscórides, médico griego del siglo primero de nuestra Era, que se convertirá a lo largo de la Edad Media en la obra más leída después de la Biblia, a causa de la importancia que adquirió el estudio de las plantas medicinales y de sus propiedades terapéuticas: anestésicas, antihemorroidicas, hipnóticas, cardiológicas, afrodisíacas, etc., de las cuales la medicina empírica y las supersticiones medievales supieron sacar buen provecho, convirtiendo alguna planta en auténtica panacea, como sucedió con el **helecho**, a juzgar por la obra "*Diversarum Naturarum Creaturarum*" escrita en el siglo XII por la santa abadesa y doctora de la Iglesia, Hildegarda.

El conocimiento de las propiedades de ciertas plantas medicinales fue en ocasiones utilizado por la Iglesia con el doble propósito de fundamentar con base "científica" el simbolismo atribuido y hacerlo llegar al pueblo con mayor facilidad. Esto se advierte en el lirio y en el helecho.

El **lirio**, símbolo de purificación y redención en los orígenes del cristianismo, llegará a identificarse durante los siglos románicos con el concepto de **pureza**, que asociado con la **castidad, inocencia y virginidad**, se convertirá en **atributo de María** y en símbolo de su pureza

virginal, vigente, ya en el siglo XII; simbolismo que el Codex Calixtino, en el siglo XII, recoge e intenta fundamentar en base a las propiedades de la planta, e igualmente Santa Hildegarda en su obra "*Causare et curae*".

El **helecho** adquirió tal prestigio durante el Medievo que fue difícil de superar por ninguna otra planta, puesto que a sus frondes y simientes se atribuía una fuerza de tal magnitud que era capaz de hacer andar al impedido, oír al sordo, hablar al mudo, ver al ciego, e incluso alejar al propio Diablo, salvando y protegiendo el espíritu del hombre de sus acechanzas, según recoge Santa Hildegarda en el capítulo XLVII, libro primero: "*De Plantis*" de su obra "*Diversarum Naturarum Creaturarum*"; obra que fue revisada, aprobada, e incluso elogiada por el obispo de Verdum, Alberto de Cluny y el propio pontífice Eugenio VI, lo que hace suponer que fuera tenida en cuenta en medios eclesiásticos cluniacienses. Estas creencias medievales que consideraban al helecho especialmente benigna para el hombre, tanto por sanar su cuerpo, como por proteger su espíritu, junto con el **simbolismo de humildad y sinceridad** que le atribuyeron los santos padres, indudablemente hubieron de influir en el simbolismo medieval, motivando su inclusión en la iconografía románica, y dada la gran variedad existente de especies de

esta planta, todas umbrófilas y con unas u otras virtudes curativas, quedaba al libre albedrío del artífice la elección de la variedad a esculpir, ya que cualquiera encerraba el mismo mensaje doctrinal, y todas por ser conocidas y usadas en medicina popular eran identificadas sin dificultad por el campesino.

Por otra parte, la apertura a la cultura clásica, con el consiguiente conocimiento de la mitología grecorromana, que tuvo lugar en los grandes centros monásticos, especialmente bajo la reforma cluniaciense, fue un factor determinante que contribuyó a incrementar el bagaje simbólico cristiano, y que pudo propiciar la inclusión del tema de la **manzana** en la iconografía románica, albergando la idea de **pecado y muerte**, tan apropiada a la filosofía religiosa de la Orden de Cluny.

Estos tres ejemplos reseñados bastan para demostrar el carácter abierto de la simbología cristiana, que al ser reflejo de una realidad cultural y espiritual específica evolucionará, bien enriqueciendo su repertorio, bien reinterpretando el ya existente, basándose en el pensamiento clásico y en las aportaciones de los doctores de la Iglesia.

El Románico, manifestación plástica de la unidad espiritual y constructiva que sacudió a Europa en el siglo XI y continuó a lo largo del XII, difundirá una estética fundamentada en el simbolismo, y sometida a unos principios:

- a) Búsqueda de la armonía en las composiciones a través del equilibrio.
- b) Búsqueda de una emoción estética y religiosa en los fieles. Para los que lo feo y monstruoso se asociaba al pecado; lo bello, lo armonioso y equilibrado al bien.
- c) Funcionalidad en el arte, en el que la cultura tiene unos objetivos y unos fines muy claros: adornar y enseñar. Por tanto, esta escultura didáctica, catequística y dogmática conlleva la aparición de unos "programas iconográficos", que a través de portadas, capiteles, etc. adoctrinaban al fiel y a los monjes.

Si tenemos presente que el Arte Románico dependía por completo del sistema de ideas de los círculos dominantes monacales y eclesiásticos, y tenía como tarea

y fin servir a la religión; si tenemos presente cuales fueron las exigencias y estímulos espirituales y religiosos que guiaron a la Orden de Cluny, que imprimieron una marcada dirección al proceso creador y favorecieron la aparición de fenómenos expresivos determinados, no puede extrañar que la simbología cristiana se incrementara y enriqueciera con nuevas aportaciones, ni que dicho simbolismo se materializa en la escultura, campo en el que la temática vegetal se muestra rica y variada.

Son numerosos los tímpanos, arquivoltas, capiteles, cimacios, e incluso pilas bautismales, que presentan acantos, palmetas, helechos, piñas, manzanas, flores de lis y de aro, rosetas, e incluso tréboles, hiedra y pámpanos y racimos de vid; elementos vegetales de arraigado contenido simbólico, presentes unos en la iconografía cristiana, otros en la escultura prerrománica y un tercer grupo exclusivamente románico.

La hoja de **acanto** parece haber encerrado durante los siglos románicos un contenido simbólico complejo y ambiguo. Evocando en ocasiones y especialmente en el fiel iletrado, la idea de: "**la debilidad del hombre ante el pecado**", incidiendo de esta forma, en uno de los grandes enemigos del alma: la carne, que obsesionó en extremo a las mentes rectoras de la Iglesia medieval;

mientras que en otros ámbitos este mismo elemento vegetal pudo haber encerrado un simbolismo alusivo a la regeneración del hombre, es decir a la **inmortalidad del alma**, sin duda heredado del pensamiento grecorromano, y por otra parte más cercano al intelecto instruido de los monjes de las comunidades monacales que al pueblo iletrado.

La **palmera** y su representación más abstracta, la **palmeta**, símbolo en la civilización mesopotámica desde tiempos neolíticos, adoptado posteriormente por los pueblos de Próximo Oriente, Grecia, Roma, permaneciendo vigente en la iconografía de cada pueblo, que lo hará propio contribuyendo a su enriquecimiento simbólico, manteniendo así durante siglos su significado de fertilidad, vida, inmortalidad, regeneración y victoria; simbolismos paganos que fueron finalmente asimilados y reelaborados por la simbología cristiana; con lo que la palmera, la rama de palma y la palmeta se convirtieron en temas iconográficos cristianos, apropiados para evocar conceptos fundamentales de la nueva religión, tales como: el triunfo del mártir sobre la muerte, la prefiguración del Calvario y de la resurrección de Cristo, la inmortalidad del alma, la redención, la salvación, la alegoría de Cristo y su palabra, y sobre todo considerado como emblema del Paraíso Celestial. Este tema, presente en el repertorio

iconográfico paleocristiano y prerrománico, será durante el Románico cuando adquiriera verdadero relieve al ser incluido en los programas iconográficos oficiales con una variadísima tipología presidida por la armonía, el equilibrio, la serenidad y la belleza, posiblemente evocando toda una serie de valores que podrían sugerir en el espíritu campesino del hombre del Medioevo la idea del Paraíso Celestial.

La presencia de las frondes de **helecho**, tan frecuente en numerosos capiteles románicos españoles, especialmente en los de ámbito oficial, junto con su exquisita talla, en ocasiones, presidida por un naturalismo inusual en este período, no puede ser atribuida exclusivamente a fines ornamentales.

El prestigio que tenía el helecho, tanto a nivel popular, como en medios eclesiásticos, -a juzgar por la obra de Santa Hildegarda, prestigiosa Doctora de la Iglesia- sin duda motivó su incorporación en la simbología cristiana medieval, y su consiguiente inclusión en el repertorio iconográfico románico. Así, el **helecho**, símbolo eminentemente románico, fue incluido en los programas iconográficos de la escultura románica con el deseo y el propósito de aproximar la virtud de la **humildad** al pueblo cristiano, pero también con la doble inten-

ción de **alejar al Maligno de los lugares sagrados**, y de recordar al cristiano su vulnerabilidad ante sus acechanzas.

La piña, símbolo de inmortalidad en la cultura grecorromana, significaba para el cristiano **la inmortalidad del alma**. En los programas iconográficos creados por la Orden de Cluny la piña, o mejor dicho el concepto que encerraba este fruto, es decir: la inmortalidad del alma, sin duda debió de jugar un papel primordial, ya que este dogma, por su carga positiva como premio supremo al buen cristiano, al fiel devoto y sumiso, habría de ser particularmente importante en aquella sociedad represora.

Este simbolismo parece haber primado en el Arte Románico, sobre aquel otro concepto milenario que también albergaba este fruto: fertilidad. Sin embargo no consideramos conveniente descartarlo en su totalidad, puesto que su arraigo en la conciencia colectiva y su sencilla deducción de la mera observación del fruto, lo ponía al alcance de la gran masa de la sociedad cristiana, especialmente campesina.

La **manzana**, es un tema bastante frecuente en nuestros capiteles románicos, combinada, a veces con acantos, palmetas o helechos, pudo haber albergado la idea de **pecado y muerte**, tan apropiada a la filosofía

religiosa de la Orden de Cluny. Recordemos que en la Antigüedad Clásica este fruto estuvo cargado de connotaciones simbólicas; en la mitología griega encerraba un amplio abanico de significados: deseos humanos, pecado, tentación y discordia; en la cultura romana impuso en el carácter erótico, que explica el por qué los teólogos han considerado a la manzana un fruto maléfico, cargado de connotaciones negativas; un fruto eminentemente fálico y alusivo a la lujuria y a los pecados de la carne.

El **lirio**, símbolo de purificación y redención en los orígenes del cristianismo, llegará a identificarse durante los siglos románicos con el concepto de **pureza**, que asociado con la **castidad, inocencia y virginidad**, se convertirá en **atributo de María** y en símbolo de su pureza virginal.

Con el nombre genérico de "**roseta**" nos referimos a todas aquellas flores con botón central y pétalos radiales, tan frecuentes en tímpanos, arquivoltas, cimacios y pilas bautismales, cuyo **simbolismo** en el Románico estaría **en función del valor del número de sus pétalos**.

El tema de la **hiedra**, presente en la escultura Prerrománica, está ausente en cambio del Románico Oficial; los escasos ejemplos y el medio rural en el que surgen podrían indicar la exclusión de este símbolo vege-

tal de la iconografía oficial. Obedeciendo su presencia, allí donde aparece, posiblemente a un deseo decorativo, e incluso a unas exigencia populares, ya que dado el carácter universal de los símbolos, la hiedra, por su longevidad, su aspecto vivaz e imperecedero, y su predilección por crecer junto al hombre pudo haber sugerido en el campesino medieval la idea de la **eternidad** e incluso de la **fidelidad**.

El **trébol** tampoco pasó inadvertido a los Padres de la Iglesia que supieron ver en su pequeñas hojas trifoliadas el **misterio de la Santísima Trinidad**. Este símbolo presente en el prerrománico español, es infrecuente entre la flora esculpida románica española.

La **vid**, símbolo de **Cristo** y de la **Eucaristía**, perenne en el Arte Paleocristiano y Prerrománico, donde ocupó un relevando lugar, pasará también a la iconografía románica, sin embargo su escasez numérica nos indica que este símbolo fue desplazado a un segundo plano en la escultura románica española. Tal vez la causa radique en los programas iconográficos cluniacienses, cuyos contenidos reflejaban la reforma religiosa que se expandió por toda Europa Medieval; en ellos invariablemente encontramos, directa o indirectamente referencia a los pecados carnales, a los vicios populares, a los terrores del

Infierno, mientras que la invitación a la Eucaristía, la alusión a la regeneración del alma, a la inmortalidad, tan frecuente en los programas paleocristianos y prerrománicos, quedaban ahora, relegados.

La Orden de Cluny, creadora y difusora del Románico, en su intento de dar un nuevo enfoque religioso se sirvió de la iconografía románica, y la temática vegetal, con su sólido y reconocido carácter simbólico, no podía constituir una excepción; y así mientras favorece la aparición de una serie de temas, como el helecho y la manzana, capaces de imprimir en el alma sentimientos de humildad, de culpa, de temor al castigo y de arrepentimiento; otros temas simbólicos, populares en la iconografía paleocristiana y prerrománica, como la vid, la hiedra, el trébol, e incluso la espiga de trigo, quedarán relegados a un segundo plano, bien por su escasez numérica, bien por su desplazamiento al Románico rural, pero en cualquiera de los casos porque su contenido simbólico no se ajustaba al mensaje que la autoridad eclesiástica quería transmitir; por último y en tercer lugar contamos con aquellos símbolos vegetales (acanto, palma, piña) que permanecieron inalterables

El Arte Medieval, y especialmente el Románico, tan ligado al pensamiento simbólico, no puede comprender-

se siendo considerado sólo desde el punto de vista de una estética formal, de ahí que la iconografía de la Alta Edad Media haya sido objeto de numerosas investigaciones centradas en aquella parcela más atrayente: la temática figurada, considerada en posesión de un marcado carácter simbólico; en cambio, la temática vegetal ha quedado casi relegada al olvido, o por lo menos, en un segundo plano, descartando en muchas ocasiones su carácter simbólico y atendiendo sólo a estudios tipológicos.

Si es admitido e, incluso, elogiado el carácter simbólico de ciertos capiteles en que se asocian elementos figurados y vegetales; si es reconocida la existencia de un simbolismo vegetal cristiano "*per se*", ¿por qué dudar de su materialización plástica?, ¿por qué no reconocer en la flora esculpida una posible carga simbólica?.

Son numerosos los medievalistas que abogan a favor del valor simbólico de la escultura románica: Yarza, Guerra, Pinedo, Gilles, Reau, Ferguson, Beigbeder, Egry, etc., sin embargo su número decrece cuando se trata de la defensa del simbolismo floral.

Para constatar la existencia de un simbolismo floral dentro de la escultura románica contamos con los trabajos realizados por un reducido número de investigadores interesados en esta materia; bien a través del estudio de la simbología vegetal, es decir, a través de

los diccionarios de símbolos, que aportan una exhaustiva relación de plantas, árboles, flores, con su simbología específica, inferida a veces de textos bíblicos, a veces de comentarios de Santos Padres, e incluso a veces no especificadas (Beigbeder, Pérez-Rioja, Champeaux, Sterckr, Chevalier, Cheerbrant, Cirlot, etc.); bien a través de la obra de aquellos otros que admiten la existencia de un simbolismo vegetal en algunas manifestaciones escultóricas del Románico (Reau, Guerra, Pinedo, Beigbeder, Egry).

El carácter simbólico de la iconografía románica ha recaído tradicionalmente en la temática **figurativa**, a la que se le ha concedido la mayor importancia, posiblemente porque su carácter narrativo lo hacía más palpable y asequible, mientras que la flora ha quedado relegada a un papel ornamental, probablemente por la intervención negativa de varios factores:

1º) El olvido o el desconocimiento de una simbología floral milenaria asimilada por el Arte Cristiano desde sus primeras manifestaciones, como lo prueba el vocabulario iconográfico del Arte Paleocristiano, Copto, Bizantino, y Prerrománico.

Para no incurrir en el mismo error hemos intentado profundizar en el estudio de las ideas religiosas porque son necesarias para entender el arte de aquellas sociedades donde la religión ocupó un papel fundamental. Para ello hemos dirigido nuestra mirada con frecuencia al origen de las civilizaciones Egipcia y Mesopotámica, y al estudio de sus mitos y dramas litúrgicos, porque -en palabras de Mircea Eliade- "desde el Neolítico hasta la Edad de Hierro la historia de las ideas religiosas se confunde con la historia de la civilización" en cuyas expresiones plásticas ya aparecen temas vegetales, cuya presencia será a partir de entonces constante en la Historia del Arte pagano y cristiano. La comprensión de los aspectos simbólicos de los vegetales románicos -dice Oliber Beigbeder- sólo es posible cuando están resueltos todos los precedentes, todos los enigmas anteriores; plantas y animales románicos sólo se explican poniéndolos en relación con una memoria acumulada.

2º) Con frecuencia juicios preconcebidos y tesis tradicionales orientan o decantan las vías de investigación. En el campo que nos ocupa, esto se advierte en tantas publicaciones que "a priori" consideran toda la flora esculpida románica carente de simbolismo, o la prejuzgan, en su totalidad, de antinaturalista y conven-

cional, y que a su vez han relentizado la elaboración de trabajos que no fueran meramente de índole estilístico.

Suponer que en la flora románica no entraba en consideración el naturalismo, ni la reproducción de elementos reales basada en su contemplación directa, considerando a la flora esculpida creación exclusiva de la fantasía e imaginación de los escultores, bajo la inspiración de ciertos modelos tomados de manuscritos, obras de orfebrería, marfiles, tejidos, etc., (teoría apoyada por Weisbarch, Beigbeder, Jalabert), es inconsistente. En efecto, el Románico cuenta con una flora a veces convencional, y especialmente los acantos y palmetas son temas en los que los artífices han desarrollado gran libertad, pero también aparece otra con un gran sentido naturalista, como se puede observar de la simple contemplación de algunos capiteles con frondes de helecho, vid, flores de equiseto etc.; realismo recogido e indicado por algunos autores en la descripción de las piezas estudiadas, entre ellos Gudiol y Gomez Moreno.

3º) La carencia de una adecuada formación botánica en un gran número de investigadores, que evidentemente aunque no impide afrontar dicho estudio, si lo dificulta. De hecho, son numerosos los investigadores que describen minuciosamente frondes de helecho, sin llegar a identifi-

carlas. Quizás por ello muchos medievalistas prefieren emplear términos genéricos como "decoración floral", "temática vegetal", o bien cuando emplean términos específicos reducen la flora esculpida a tres grupos: acantos, palmetas y frutos bulbosos. Sólo un reducido número de investigadores -Pinedo, Verhaegen, Gómez Moreno, Ruíz Montejo- amplían el repertorio vegetal al identifican en la flora románica: dictamo, helechos, flores de aro, etc.

Nuestra investigación sobre el simbolismo de la decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media pone de manifiesto:

1) La flora que el Arte Prerrománico y Románico español reproduce, tiene con mucha frecuencia valor simbólico.

2) La existencia en el Románico español de un permanente dualismo en la iconografía vegetal, pues junto con una flora excesivamente esquematizada, que se podría calificar de "fantástica", y que se evidencia en algunos capiteles de acantos y especialmente de palmetas, aparece otra con un gran sentido naturalista, como se puede observar de la simple contemplación de algunos capiteles con frondes de helecho, vid, flores de equiseto, etc.

3) Este estudio evidencia el carácter abierto del simbolismo y del repertorio iconográfico medieval, sujeto como todo lenguaje a una constante evolución.

B I B L I O G R A F I A

BIBLIOGRAFIA

- ABASOLO, J.A.- "Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.977.
- ABBAD RIOS, F.- "La Iglesia de San Esteban en Sos del Rey Católico". Archivo Español de Arte, nº 51. 1.942.
- ABBAD RIOS, F.- "Las iglesias románicas de Santa María y San Miguel de Uncastillo". Cuadernos de Arte Aragonés, nº 11. Zaragoza, 1.955.
- AGNELLO, G.- "I capitelli bizantini del Museo di Messina". Rivista di Archeologia Christiana. 1.968.
- Al GAYET, Al.- "L'Art Copte". Paris 1.902.
- ALISON FRANTZ, M.- "Byzantine Illuminated Ornament". Art Bulletin, (March). 1.934.
- AMASUNO, M.V.- "La Materia Médica de Dioscórides en el Lapidario de Alfonso X, el Sabio". Cuadernos Galileo de Hª de la Ciencia. C.S.I.C. Centro de Estudios Históricos. Madrid. 1.987.

- ANGULO IÑIGUEZ, D.- "Historia del Arte", Tomo I. Madrid 1.973.
- ANTON, F.- "Las influencias Hispano-árabes en el Arte Occidental de los siglos XI y XII". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.934/35.
- ARAGUAS, P.- "Les châteaux de la frontière aragonaise au XIe siècle". La Information d'Art. 1.973.
- ASIN PALACIOS, M.- "Glosario de voces romances. Registrado por un botánico anónimo hispano-musulmán (ss. XI-XII)". Madrid. Granada. 1.943.
- AUBET, M. E.- "Los marfiles fenicios del Bajo Guadalquivir". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.980.
- BALDWIN, C.R.- "Sassanian Ducks in a Western Manuscript". Gesta. 1.970.
- BALIL, A.- "Esculturas romanas en la Península Ibérica (IV)". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid. (IV) 1.981.
- BALTRUSÄITIS, J.- "Les Chapiteaux de Sant Cugat del Vallès". Paris, 1.931.
- BALTRUSÄITIS, J.- "Art Sumérien. Art Roman". Paris, 1.934.
- BALTRUSÄITIS, J.- "La Edad Media Fantástica". Madrid, 1.987.

- BAMM, P.- "El Reino de la Fe" (Historia gráfica del Cristianismo desde los tiempos apostólicos hasta la Edad Media). Barcelona, 1.960.
- BANGO TORVISO, I.- "Alta Edad Media. De la tradición Hispanogoda al Románico". España, 1.989.
- BARRAL I ALTET, X.- "Le Portail de Ripoll. Etat des Questions". Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa". 1.974.
- BARRAL I ALTET, X.- "Un fragment de tympan roman, un chapiteau et quelques sculptures provenant du monastère de Sant Joan de les Abadesses. (Catalogne)". Gesta. vol XVII/2. 1.979.
- BATLLE HUGUET, P.- "Arte Paleocristiano". Ars Hispaniae. Vol. II. Madrid, 1.947.
- BEHLING, L.- "Die pflanzenwelt der mittelalterlichen katedralen". Germany. 1.964.
- BEIGBEDER, O.- "Symbolisme del chapiteaux de la nef d'Anzy le-Dux". Gazette des Beaux-Arts, 1.962.
- BEIGBEDER, O.- "Lexique des Symboles", Francia 1.964.
- BEIGBEDER, O.- "Léxico de los Símbolos". Madrid 1.989.
- BENDALA GALAN, M.- "La Antiquedad. De la Prehistoria a los Visigodos". España, 1.990.

- BERNIS, C.- "Tapicería hispano-musulmana" (siglos IX-XI)
Archivo Español de Arte, nº 107. 1.954.
- BIANCHI BANDINELLI, R.- "Roma. Centro de poder". Col.
Universo de las Formas. Madrid, 1.970.
- BONET CORREA-CALDERON, A.- "Arte Pre-Románico Asturiano".
Barcelona, 1.980.
- BOUBE, J.- "Les Sarcophages paleochretiens de maîtres
tolosane". Cahiers Archeologiques: IX.
1.957.
- BRÉHIER, L.- "L'Art Chretien. Son développement icono-
graphique des origines a nos jour".
Paris, 1.928.
- BROCCOLI, U.- "Marmi tardo antichi di una collezione
privata a Roma". Rivista di Archeologia
Cristiana. 1.979.
- BUCHWALD, H.- "Eleventh Century Corinthian. Palmette
capitals in the Region of Aquileia".
Art Bulletin XLVIII (June). 1.966.
- CAAMAÑO MARTINEZ, J.M.- "Berceo como fuente de iconogra-
fía cristiana medieval". Boletín del Semi-
nario de Arte y Arqueología de Valladolid.
1.969.
- CABANOT, J.- "Chapiteaux de marbre antérieurs a l'époque
romane dans le département des Landes".
Cahiers Archeologiques: XXII. 1.972.

- CAHN, W.- "Romanesque Sculpture in American Collections. XIV. The South". Gesta, 1.975.
- CAMP CAZORLA, E.- "El Arte Románico en España". Madrid, 1.935.
- CIRLOT, J.E.- "Diccionario de símbolos". Barcelona 1.991.
- CORBETTA, F. y BIANCHINI, J.- "Plantas Inferiores. Plantas Superiores". Enciclopedia Monográfica de Ciencias Naturales, vol. II. Madrid, 1.974.
- CROSBY BUTLER, H.- "Ancient Architecture in Syria. Northern Syria". Parte I. Leyden, 1.907.
- CROSBY BUTLER, H.- "Ancient Architecture in Syria. Southern Syria". Parte II. Leyden, 1.914.
- CROSBY BUTLER, H.- "Early Churches in Syria. Fourth to Seventh Centuries". Princeton University. 1.929.
- CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S. - "Le Monde des Symboles" Paris, 1.972
- CHAMPEAUX, G. y STERCKR, D.S.- "Introducción a los Símbolos". España, 1.984.
- CHARBONNEAUX, J., MARTIN, R. y VILLARD, E.- "La Grecia Arcaica (620-480 a.J.C.)" Col. Universo de las Formas. Madrid, 1.969.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A.- "Dictionnaire des Symboles". Francia 1.969.

- CHURRUCA, M.- "Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española: siglos X-XII". Madrid 1.939.
- DEMARGNE, P.- "Nacimiento del Arte Griego". Col. Universo de las Formas. Madrid, 1.964.
- DESCHAMPS, P.- "Notes sur la Sculptura Romane en Langue doc et dans le Norte de L'Espagne". Bulletin Monumental. 1.923.
- DESHOULIERES, M.- "Ville et Chateau, (Varen)". Congrés Archeologique de France. 1.937.
- DIAZ Y DIAZ, M.C.- "La circulation des manuscrits dans la Peninsule Ibérique du VIII au XI siècle". Cahiers de Civilisation Medievale, nº 4, (Oct.- Dec.). 1.969.
- DAVY, M.M.- "Initiation a la Symbolique Romane (XIIe siècle)". Paris, 1.964.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Tomo II. Ed. XX. Madrid 1.984.
- DIMAND, M.- "Studies in Islamic Ornament. I Some aspects of Omayyad and Early 'Abbàsïd Ornament". Ars Islamica, 1.937.
- DIOSCÓRIDES, P.- "Acerca de la Materia Medicinal y de los venenos mortíferos". Ediciones de Arte y Bibliofilia. Madrid. 1.983.

- DSHOBADZ ZIZICHWILI, W.- "Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense". Archivo Español de Arte, nº 106. 1.954.
- DUFOUR BOZZO, C.- "Il reimpiego dei marmi antichi nei monumenti medievali e l'esordio della scultura architettonica del "Protoromanico" a Genova". Bolletino d'Art. nº 3. 1.979.
- DURLIAT, M.- "The Pilgrimage roads revisited?". Buletin Monumental. 1.971.
- DURLIAT, M.- "Histoire et archéologie: l'exemple de Sainte-Maria de Besalú". Buletin Monumental, 1.972.
- EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". T. I. Paris, 1928
- EBERSOLT, J.- "Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades". T. II. Paris. Bruselas, 1.929.
- EGGRY, A. de - "Simbolismo funerario en monumentos románicos españoles". Archivo Español de Arte, nº 173. 1.971.
- EL FISIÓLOGO. BESTIARIO MEDIEVAL.- Introducción y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires. 1.971.
- ELIADE, M.- "Historia de las Creencias y de las Ideas Religiosas". Tomos I, II y III. Madrid, 1.974.

- ETTINGHAUSEN, E.- "Byzantine tiles from the Basilica in the Top-Kapy-Saray and Saint John of Studios". Cahiers Archeologiques: VII, 1.954.
- EYICE, S.- "Les fragments de la decoration plastique de l'eglise de Saints Apotres". Cahiers Archeologiques: VIII. 1.955.
- FERGUSON, G.- "Signos y símbolos en el Arte Cristiano". Buenos Aires, 1.956.
- FERNANDEZ ARENAS.- "La Arquitectura Mozárabe". Barcelona, 1.972.
- FOCILLON, H.- "L'Art des Sculpteurs Romains. Recherches sur l'histoire des Formes". Paris, 1.931.
- FOCILLON, H.- "La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas". Madrid, 1.986.
- FONT QUER, P.- "Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado". Barcelona 1.980.
- FONTAINE, J.- "El Perrománico". Madrid, 1.982.
- FOSSARD, D.- "Les Chapiteaux de marbre du VIIe siècle en Gaule. Style et évolution" Cahiers Archeologique: II. 1.947.
- FRANKFORT, H.- "Arte y Arquitectura del Oriente Antiguo". Madrid, 1.982.

- GAILLARD, G.- "Notes sur la date des esculptures de Compostelle et de Léon". Gazette des Beaux-Arts. nº 106. 1.929.
- GAILLARD, G.- "L'Eglise et le cloître de Silos. Dates de la construction et de la decoration". Bulletin Monumental. 1.932.
- GAILLARD, G.- "Les chapiteaux du cloître de Santa María de Estany". Gazette des Beaux Arts. 1.933.
- GAILLARD, G.- "Les Débuts de la Sculpture Romane Espagnole: Leon, Jaca, Compostela". Paris, 1.938.
- GAILLARD, G.- "Le Porche de la Gloire a Saint-Jacques de Compostelle". Cahiers de Civilization Médiévale. nº 4. 1.958
- GARCÍA CHICO, E.- "El Claustro de la Catedral de Burgo de Osma". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid. XVIII. 1.951/52.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "La Iglesia románica de Santa María la Mayor, de Villamuriel de Cerrato (Palencia)". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid, XVIII. 1.951/52.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "La Iglesia románica de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia)". Archivo Español de Arte. Tomo XXXII, nº 128. 1.959.
- GARCÍA GUINEA, M.A.- "El Románico en Santander". tomo I. Santander, 1.979.

- GARCÍA ROMO, F.- "Los Pórticos de San Isidoro de León y de Saint-Benoit-sur-Loire y la iglesia de Saint-Foy de Conques. Estudio comparativo de sus capiteles". Archivo Español de Arte Tomo XXVIII, nº 111, 1.955.
- GARCÍA ROMO, F.- "Problemas actuales de la escultura Románica". Revista Ideas Estéticas, nº 61. 1.958.
- GARCÍA ROMO, F.- "Metamorfosis en la escultura románica". Goya, nº 43-44. 1.961.
- GARCÍA ROMO, F.- "De l'art mozarabe á l'art roman". L'Information d'Histoire de l'Art. 1.962.
- GARCÍA ROMO, F.- "La escultura del siglo XI. (Francia y España) y sus precedentes hispánicos". Barcelona, 1.973.
- GARCIA ROMO, F.- "Orígenes y cronología de nuestro románico". Revista de Ideas Estéticas. nº 117. Madrid, 1.972.
- GAYA NUÑO, J.A.- "El Románico en la Provincia de Vizcaya". Archivo Español de Arte, nº 61. 1.
- GHIRSHMAN, R.- "Irán: Partos y Sasánidas". Universo de las Formas. Madrid, 1.962.
- GHIRSHMAN, R.- "Persia: Protoiranos, Medos, Aqueménidas" Universo de las Formas. Madrid, 1.964.

- GILLES, L.- "Le Symbolisme dans l'Art Religieux". Paris, 1.943.
- GOLDSCHMIDT, W.- "El Pórtico de San Vicente, en Avila". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 33. 1.935.
- GOLDSCHMIDT, W.- "The west portal of San Vicente at Avila". The Burlington Magazine, 1.937.
- GOLDSCHMIDT, W.- "Toulouse and Ripoll: the origin of the style of Gilbertus". The Burlington Magazine (march), 1.939.
- GÓMEZ MORENO, M.- "El Arte Románico Español". Madrid, 1.934.
- GOMEZ PAMO, J.R.- "Tratado de Materia Farmacéutica Vegetal". Tomo II. (2ª ed.) Madrid, 1.907.
- GRABAR, A.- "Recherches sur les sources juives de l'Art Paleochretien". Cahiers Archeologique: XI 1.960.
- GRABAR, A.- "La Edad de Oro de Justiniano". Universo de las Formas. Madrid 1.966.
- GRABAR, A.- "El Primer Arte Cristiano (200 - 395)". Universo de las Formas. Madrid, 1.967.
- GRABAR, A.- "Las vías de la creación en la iconografía cristiana". Madrid. 1.985.
- GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos" Tomo I. Madrid, 1.987.
- GRAVES, R.- "Los Mitos Griegos" Tomo II. Madrid, 1.990.

- GRIMAL, P.- "Diccionario de Mitología Griega y Romana"
España, 1.984.
- GRODECKI, L.; MÜTHERIKCH, F.; TARALON, J. y WORMALD, F.-
"El Siglo del Año Mil". Universo de las
Formas. Madrid, 1.973.
- GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal". I. Paris, 1.878.
- GUBERNATIS, A. de.- "La Mythologie des plantes ou les légendes du Règne Végétal" II. Paris, 1.882.
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.- "Arquitectura y es-
cultura románicas". Ars Hispaniae, vol. V.
Madrid, 1.948.
- GUDIOL RICART, J.- "Lérida y su provincia". Barcelona,
1.950.
- GUERRA, M.- "Simbología Románica: El Cristianismo y otras
religiones en el arte Románico". Madrid,
1.978.
- GUTIERREZ BEHEMERID, M.A.- "El capitel corintizante. Su
difusión en la Península Ibérica". Boletín
de Arte y Arqueología de Valladolid. 1.983
- GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A.- "Arquitectura y Es-
cultura Románicas". Ars Hispaniae. Vol.V
Madrid, 1.948.
- HENRY, F.- "L'Art Irlandais du VIIIer siècle et ses ori-
gines". Gazette des Beaux Art. 1.937.

- HERAS GARCIA, F.- "Nuevos hallazgos románicos en la provincia de Valladolid". Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid, 1.968/69.
- HERNÁNDEZ, F.- "Un aspecto de la influencia del arte Carolingio en Cataluña (Basas y capiteles del siglo XI)". Archivo Español de Arte y Arqueología, nº 16. 1.930.
- HUBERT, J.- "L'Art Pre-roman". Paris 1.939.
- HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLBACH, W.F.- "El Imperio Carolingio". Universo de las Formas. Madrid, 1.968.
- IRWIN, J.- "Asokan Pillar: A re-assessment of the evidence. III: Capitals". The Burlington Magazine, nº 871, Vol. CXVII. (October) 1.975.
- JACOBSTHAT, P.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine, nº 269, vol. 47. 1.925.
- JACOBSTHAT, J.- "The Ornamentation of Greek Vases". The Burlington Magazine, nº 169, vol 47. 1.925.
- JALABERT, D.- "La Flore Sculptée des monuments du Moyen Age en France". Paris, 1.965.
- JAMES, E.O.- "Historia de las Religiones". Tomos I, II y III. Madrid, 1.962. 1.963.

- KINGSLEY PORTER, A.- "The Chronology of Carolingian Ornament in Italy". The Burlington Magazine. 1.917.
- KINGSLEY PORTER, A.- "Leonesque Romanesque and Suthern France". The Art Bulletin, Vol. VIII, nº 4. 1.926.
- KINGSLEY PORTER, A.- "La Escultura Románica en España". Tomo I y II. Barcelona 1.928.
- KINGSLEY PORTER, A.- "Iguácel and more Romanesque Arte of Aragón". The Burlington Magazine, (march). 1.928.
- KÜHNEL, E.- "Oriente y Occidente en el Arte Medieval". Archivo Español de Arte, nº 50. 1.942.
- LACARRA, J.M.- "La Catedral románica de Pamplona" Archivo Español de Arte y Arqueología, nº19. 1.931
- LACOSTE, J.- "La sculpture a Silos autour de 1.200". Bulletin Monumental. T. 131-I. 1.973.
- LAMBERT, E.- "La Peregrinación a Compostela y la arquitectura Románica". Archivo Español de Arte 1.943.
- LAPAGE, C.- "L'Ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine". Cahiers Archeologiques: XIX. 1.969.

- LARRIEU, M.- "Chapiteaux en marbre antérieurs a l'époque romane dans le Gers". Cahiers Archeologiques: XIV. 1.964.
- LECHLER, G.- "The tree of life in Indo-European and Islamic Cultures". Ars Islamica, 1.937.
- LIBER SANCTI JACOBI. CODEX CALIXTINUN. Traducción: Moralejo, Torres y Feo. Santiago de Compostela, 1.951.
- LORET, V.- "La Flore Pharaonique d'après les documents hiéroglyphiques et les spécimens découverts dans les tombes". Paris 1.892.
- LOSA, T.M., RIVAS, S. y MUÑOZ MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". Tomo II. Fanerogamia. Granada 1.961.
- LOSA, T.M., RIVAS, S. y MUÑOS MEDINA, J.M.- "Botánica Descriptiva". Tomo I. Criptógamas. Granada 1.972.
- LOZOYA, Marqués de.- "Más pinturas murales en iglesias segovianas". Archivo Español de Arte, 1.968.
- MÂLE, E.- "La fin du paganisme in Gaule". Flammarion 1.950.
- MARCAIS, G.- "L'Art Musulman du XI siècle in Tunisie". Revue de l'Art Ancien et Moderne. (Sep.-Oct.). 1.923.

- MARTÍN GONZALEZ, J.J.- "Pintura mural de Santa María de Wamba (Valladolid)". Boletín Arte y Arqueología de Valladolid. 1.966.
- MARTÍN, R., OLIVAR, M., PERICOT, L. y VICENS, F.- "Historia del Arte", Tomo I. Salvat. Barcelona, 1.976.
- MARTÍNEZ SANTA-OLALLA, J.- "La iglesia románica de Moradillo de Sedano". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.930.
- MATEO GÓMEZ, I.- "Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del jardín de las Delicias del Bosco". Traza y Baza, nº 1. 1.972.
- MIRABELLA ROBERTI, M.- "La Symbologie Paléochrétienne prélude a la symbologie médiévale". Le Cahiers de Saint Michel de Cuxá, (Jullet). 1.981.
- MIRIMONDE, A. P.- "Les Instruments de Musique et le Symbolisme Floral". La Revue du Louvre, 1.963.
- MORALEJO ALVAREZ, S.- "Une sculpture du style de Bernard Gilduin a Jaca". Bulletín Monumental, 1.973.
- MORALES Y MARÍN, J.L.- "Diccionario de Iconografía y Simbología". Madrid, 1.984.

- NOËL, J. F. M.- "Diccionario de Mitología Universal".
Tomos I y II. Barcelona, 1.987.
- OLAGUER-FELIÚ, F.- "El Arte Medieval hasta el año 1.000"
Madrid, 1.989.
- ORLANDIS, J. y RAMOS-LISSON, D.- "Historia de los Concilios de la España Romana y Visigoda".
Pamplona, 1.986.
- ORUETA, R. de.- "La ermita de Quintanilla de las Viñas en el campo de la antigua Lara: Estudio de su escultura". Archivo Español de Arte y Arqueología. 1.928.
- ORUETA, R.- "La escultura del siglo XI en el Claustro de Silos". Archivo Español de Arte y Arqueología. Tomo IV. 1.930.
- PALOL, P.- "Arte Hispánico de la Epoca Visigoda". Barcelona 1.968.
- PANOFSKY, E.- "Estudios sobre iconología". Madrid, 1.979.
- PARROT, A.- "Sumer". Universo de las Formas. Madrid 1.969.
- PARROT, A.- "Assur". Universo de las Formas. Madrid 1.970.
- PAVÓN MALDONADO, B.- "Capiteles y cimacios de Medinat al-Zahra tras la últimas excavaciones". Archivo Español de Arte. XLII. nº 166. 1.969

- PAVÓN MALDONADO, B.- "El Arte Hispano-Musulman en su decoración floral". Madrid, 1.981.
- PERÉZ CARMONA, J.- "Arquitectura y escultura románica en la provincia de Burgos". Burgos, 1.959.
- PERÉZ RIOJA, J.A.- "Diccionario de Símbolos y Mitos". Madrid. 1.971.
- PERICOT, L.- "Cerámica Ibérica". Barcelona, 1.979.
- PERKINS, J.B.- "The Sculpture of Visigothic France". Archaeologia, vol. 87. 1.937.
- PETRAKOS, B.- "Guía del Museo Nacional de Atenas". Atenas, 1.985.
- PETRAKOS, B.- "Delphes". Atenas, 1.977.
- PFISTER, R.- "Le Rôle de l'Iran dans los textiles d'Antioé". Ars Islamica, 1.948.
- PIJOAN, J.- "Romanesque Baroque". The Art Bulletin. Vol. VIII, nº 4. 1.926
- PIJOAN, J.- "Arte Bárbaro y Prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1.000". Summa Artis, Tomo VIII. Madrid, 1.972.
- PIJOAN, J.- "Arte Cristiano Primitivo. Arte Bizantino". Summa Artis, vol. VII. Madrid 1.974.
- PIJOAN, J.- "Arte Egipcio". Summa Artis, vol. III. Madrid 1.975.
- PIJOAN, J.- "Arte Romano". Summa Artis, vol. V. Madrid, 1.979.

- PINEDO, R.- "Ensayo sobre el simbolismo religioso".
Burgos. 1.924.
- PINEDO, R.- "El Simbolismo en la Escultura Medieval Española". Madrid, 1.930.
- PITA ANDRADE, J.M.- "En torno al arte del Maestro Mateo: el Cristo de la transfiguración en la portada de Platerias". Archivo Español de Arte. T. XXII. 1.950.
- PITRA, J.B.- "Analecta Sacra Spicilegio Solesmensi".
Tomo II. Paris, 1.876-1.888.
- POLLITT, J.J.- "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica".
Bilbao, 1.987.
- POLUNIN, O.- "Guía de Campo de las Plantas de Europa".
Barcelona, 1.977.
- PUIG I CADAVALCH, J.- "L'architecture religieuse dans le domaine Byzantin en Espagne". Byzantióon I. 1.924.
- PUIG I CADAVALCH, J.- "L'Art Wisigothique est ses survivantes. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siècle". Paris, 1.961.
- REAU, L.- "Iconographie de l'Art Chretien", Tomo I. Paris 1.955.

- ROBB, D.M.- "The capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León". The Art Buletin, 1.945.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, J.V.- "Dioses y Heroes: Mitos Clásicos", Barcelona 1.985.
- RONAN, C.- "Descubrimientos perdidos". Barcelona. 1.975.
- RUÍZ MONTEJO, I.- "El Románico de Villas y Tierras de Segovia". Madrid, 1.988.
- SANONER, G.- "Le Portail de Santa Maria de Ripoll". Bulletin Monumental. 1.923.
- SAPIN, C.- "Notes à propos de quelques chapiteaux inédits du Haut Moyen Age en Bourgnogne". Bulletin Monumental, 1.978.
- SCHLUNK, H.- "Esculturas Visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego)". Archivo Español de Arqueología, nº 61. Madrid, 1.945.
- SCHLUNK, H.- "Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la epoca visigoda". Archivo Español de Arqueología, nº 60, 1.945.
- SCHLUNK, H.- "Arte Visigodo". Tomo II. Ars Hispaniae. Madrid, 1.947.
- SCHLUNK, H.- "Arte Asturiano". Tomo II. Ars Hispaniae. Madrid, 1.947.

- SCHLUNK, H. y MANZANARES, J.- "La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del Arte Románico en el Reino de Asturias y León". Archivo Español de Arte. T. XXIV. 1.951.
- SCHLUNK, H.- "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave". Archivo Español de Arte Tomo XLIII, nº 171, 1.970.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S.- "El Mensaje del Arte Medieval". Universidad de Córdoba. 1.984.
- SENIOR, M.- "Quién es quién en la mitología". Madrid, 1.987.
- SHEPPAR, C.D.- "Byzantine Carved Marble Slabs". Art Bulletin, (march). 1.969.
- SHEPPARD, C.D.- "A Note on the Date of Taq-i-Bustan and its Relevance. To Early Christian Art in the Near East". Gesta. 1.981.
- STAPLEY BYNE, M.- "La Escultura en los capiteles españoles". Madrid, 1.926.
- TALBOT RICE, D.- "The Oxford Excavations at Hira". Ars Islamica, 1.934.
- TARACENA, B.- "Arte Romano". Ars Hispanie. Volumen II. Madrid, 1.947.
- TOMA, K.- "La tête de feuilles foliées". La Information d'Historia del'Art. 1.975.

- UBIETO ARTETA, A.- "L'art Roman en Aragon au XIe siècle"
L'Information d'Histoire de l'Art", nº 4.
1.964.
- VERHAEGEN (Baron).- "Le Cloître de Siles". Gazettes des
Beaux Arts. 1.931.
- VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M.- "Les chapiteaux de marbe du
Haut Moyen-Age à Saint-Denis". Gesta,
1.967.
- VOGÜE, Conde de.- "Syrie Centrale. Architecture civile et
religieuse du Ier au VIIe siècle". Tomos I
y II. Paris. 1.865, 1.877.
- WALLIS BURGE, E.A.- "Assyrian Sculptures in the British
Museum". London, 1.914.
- WARD, W.A.- "The Seal Cylinders of Western Asia".
Washington, 1.910.
- WEISBACH, W.- "Reforma Religiosa y Arte Medieval. La
Influencia de Cluny en el Románico
Occidental". Madrid, 1.949.
- WHISHAW, B. y E.M.- "Hispano-arabic art at Medina Az-
Zahra". The Burlington Magazine. 1.911.
- WÜNSCHE, A.- "Die Sagen vom Lebensbaum und lebenswasser".
Ex Oriente Lux I. 1.905.
- YARZA LUACES, J.- "Las miniaturas de la Biblia de Bur-
gos". Archivo Español de Arte, Tomo XLII,
nº 166. 1.969.

- YARZA LUACES, J.- "Arte y Arquitectura en España. 500 - 1.250". Madrid, 1.979.
- YARZA, J., GUARDIA, M. y VICENS, T.- "Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio". Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol.II. Barcelona, 1.982.
- YARZA, J. y col.- "Arte Medieval II. Románico y Gótico". Fuentes y documentos para la Historia del Arte, vol. III. Barcelona, 1.982.
- ZERNOV, N.- "Historia de las Religiones. El Cristianismo Oriental". Madrid 1.962.
- ZIELINSKI, A.S.- "Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo". Archivo Español de Arte. Tomo LIV, nº 213. 1.981

REVISTAS CONSULTADAS.

Bulletin Monumental.

Cahiers Archeologiques.

Cahiers de Civilisation Medievale.

Gazette des Beaux Arts.

Melanges de la Casa de Velazquez.

L'Information d'Historia de l'art.

Ars Islamica.

Ars Bulletin.

Gesta.

Journal of the Warburg Institute.

Burlington Magazine.

La Revue du Louvre.

Rivista di Archeologia Cristiana.

L'Art: Rivista di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna.

Bolletino d'art.

Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa.

Congres Archeologique de France.

Revue de l'Art Ancien et Moderna.

Archivo Español de Arte y Arqueología.

Boletín de Arte y Arqueología de Valladolid.

Goya.

Traza y Baza.

ABRIR TOMO III

