

**Pisanello, los libros de horas y la hipérbole sagrada;
Melzi, Garcilaso y el *carpe diem*¹**

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Para Pepe Alcalá-Zamora

La biografía literaria resurgió con fuerza en el siglo XIII gracias a las *vitae patrum*, que se expandieron por toda Europa, ora exentas ora agavilladas en colecciones. En atención a su éxito editorial, ninguna entre las últimas puede compararse con la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine (1230-1298); de hecho, sólo la Biblia le llevó la delantera en el mercado del libro manuscrito e impreso hasta bien entrado el siglo XVI. La obra fue definitivamente arrinconada por los padres de la moderna hagiografía, como el italiano Luigi Lippomano (1500-1559), el alemán Lorenz Sauer, más conocido como Lorenzo Surio (1522-1578), o el español Pedro de Ribadeneira (1527-1611). De esta materia me he ocupado por extenso en otras ocasiones (en particular, en Gómez Moreno 2005, 2008 y 2010; y Gómez Moreno y Jiménez Calvente 2001); por ello, me limitaré a recordar lo que tantas veces he dicho: que la hagiografía influyó en el retrato plástico y literario de personajes de la más diversa índole, reales o ficticios, laicos o religiosos. Si sabemos buscarlas, detectamos sus huellas tanto en el trazo grueso como en detalles minúsculos.

En el caso de la biografía laica o civil, el primer gran siglo de referencia es el Trecento; sin embargo, será en el Quattrocento cuando el género, en formato literario o plástico, inicie un vertiginoso ascenso para alcanzar su esplendor en las primeras décadas del siglo XVI (a ello he atendido con más detalle Gómez Moreno 1994). Los escritores partirán de modelos tan prestigiados como los de Suetonio y Plutarco; los escultores y los pintores, del formidable legado estatuario de la Antigüedad greco-romana y de unos testimonios epigráfico-numismáticos que sólo ahora merecían la atención de los expertos. En ese sentido, el hecho de que Pisanello, el primer artista a que prestaremos atención en este artículo, pinte retratos en los que el personaje de turno aparece de perfil (como en las monedas y medallas estudiadas con pasión y tino por los humanistas) resulta revelador por sí solo; con todo, no es éste en concreto el motivo por el que Pisanello gozó del aprecio de Guarino de Verona, el gran maestro en *litterae humaniores* (que elogió al pintor en una carta recogida por Sabbadini 1915, 554-557).

En una écfasis verdaderamente magistral, Guarino se refiere a la habilidad de Pisanello, que iguala a la naturaleza en perfección. En parecidos términos se expresaba ya Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* al ponderar el realismo pictórico de los griegos Zeuxis y Parrasio, capaces de engañar no sólo a los hombres sino a los propios animales (acerca de esta y otras anécdotas de parecida índole en el ambiente artístico y cultural del tardío Quattrocento y temprano Cinquecento, léase Johnson 2005, 48 y ss. Si se desea profundizar en el asunto, nada mejor que el catálogo de la exposición celebrada entre el 16 de octubre de 2009 y el 24 de enero de 2010 en el Palazzo Strozzi de Florencia, coordinado por Giusta, 2009).

El cuadro que aquí interesa, que pretendo iluminar con el auxilio de la Botánica, es su muy conocido —y, en abierta paradoja, profundamente desconocido— *Retrato de*

¹ Doy las gracias a mis amigos Mariano Aldao, Antonio Alvar, Carlos Alvar, Marcello Barbato, Luis Alberto de Cuenca, Luis Fernández Gallardo, José Luis Moralejo y Hernán Sánchez Martínez de Pinillos por su atenta lectura de la versión inicial de este trabajo.

una joven noble (ca. 1435-1440). Aunque, en realidad, se trata de una atribución, es como si Pisanello fuese el autor indubitado de la obra, aunque en tiempos se le adjudicó también a Jacopo Bellini (ca. 1400- ca. 1470). Todo se debe a que Pisanello y Bellini retrataron al mismo tiempo a Leonello, que no ocultó su preferencia por la labor del segundo (de acuerdo con el testimonio de Angelo Decembrio en sus diálogos *De politiae litterariae*). Mientras del trabajo de Bellini nada se sabe, el de Pisanello refuerza —en realidad, confirma— su autoría en el caso del retrato femenino de que aquí me ocupo, pues ambos forman pareja (véase Christiansen y Weppelman 2011, 205).

En las dos tablas de Pisanello, destaca el recurso a la flora, habitual en el arte del Quattrocento y del Cinquecento, tanto en obras característicamente medievales como en otras que se etiquetan ya como renacentistas. En efecto, el *locus amoenus* y la flora sagrada (mariana, cristológica y hagiográfica) del Medievo compartieron tiempo y espacio con el paisaje de Arcadia y con una Botánica a la que los humanistas dedicaron atención preferente. De ese modo, se explica que Grendler le reserve toda una entrada a dicha materia, redactada por Reeds 1999, en su magnífica *Encyclopedia of the Renaissance*. Merece la pena recoger su introito: “Botany has a strong claim to be the first of the natural sciences to reflect the Renaissance innovations of humanism, printing, naturalistic art, and encounters with the world beyond Europe.”

Como iremos viendo, la tarea a que doy inicio está plagada de escollos, pues no sólo consiste en reconocer las especies vegetales e identificar a la joven retratada sino en determinar por qué Pisanello optó por esas plantas y no por otras. En definitiva, se trata de buscarles el sentido que en mi opinión tienen, que difiere del que hasta aquí les ha dado la crítica especializada (que Levi d’Ancona 1977, 23-25, resume y comenta con claridad y precisión). Prácticamente, en lo único que parece haber común acuerdo es en la personalidad de la retratada, que los más dicen ser Ginevra d’Este, frente a candidatas como Lucia Gonzaga, Margherita Gonzaga y la culta Cecilia Gonzaga.



Retrato de una joven noble (ca. 1435-1440), París, Museo del Louvre

En esta témpera sobre madera, muy pocos ven hoy a Lucia, esposa de Carlo Gonzaga y hermana de Ginevra. Más partidarios tiene Margherita, esposa de Leonello d'Este, a quien —recién acabo de decirlo— Pisanello retrató y para quien acu n  una medalla por las mismas fechas. El retrato del noble ferrar s, custodiado en la Galeria dell'Accademia Carrara de B rgamo, tiene data exacta: 1441; en él, resulta elocuente su adorno floral, con cuatro rosas rojas (*Rosa gallica*) que, a su modo, aromatizan la composición, pues se trata de una especie officinal, empleada en la confección de agua de rosas, primero entre todos los perfumes al uso y uno de los pocos remedios prescritos por los galenos para evitar el contagio de la peste.

Recordemos, además, que de un Alejandro Magno divinizado a poco de morir se decía que, a su paso, iba dejando un aroma gratísimo, el mismo que la Iglesia tenía y tiene por prueba de santidad y motivo de canonización, y el mismo que justifica el sintagma *bonus odor Christi*. San Agustín, en concreto, decía que a Cristo se le percibe no con los ojos sino con la nariz o, lo que es lo mismo, con el olfato de la fe (remito a Martin 2005, 172). De Guillermo de Orange (ca. 768-812) dice su leyenda que desprendía un agradable olor; en consonancia, pasó de héroe a santo, ahora como san Guillermo de Aquitania, san Guillermo de Gellone o san Guillermo de Tolosa (de todo ello me ocupo en Gómez Moreno, 2008: 77). Dada su común condición de *milites viri* o *bellatores*, Leonello queda especialmente próximo a este campeón de la épica francesa.

En el retrato de Leonello d'Este hay, por lo tanto, mucho más que una simple ofrenda floral: en realidad, estamos ante una especie de versión masculina —más rara que la femenina, de la que enseguida me ocupar — de la hipérbole sagrada o sacroprofana, un recurso literario que, como vemos en este caso concreto y aún veremos en otros, no fue ajeno a las artes visuales, por mucho que resultase más común en literatura (particularmente, en poesía). De ese modo, la figura del noble italiano se enriquece en toda una variedad de sentidos, entre ellos el puramente taumatúrgico.



Pisanello, *Retrato de Leonello d'Este* (1441), B rgamo, Galeria dell'Accademia Carrara

Cecilia Gonzaga tenía impresionado a Pisanello por sus vastos conocimientos (pues no sólo dominaba el lat n sino que tenía una sólida formación en griego) y por una belleza de la que dejó constancia en la medalla que reproducimos. En el haz o *facies*, aparece retratada de perfil, como cabría esperar; por su parte, el envés condensa toda la

narratividad de la pieza. Se trata de una imagen del fiero unicornio, manso, como dice su leyenda, a la vista de una virgen pura y desnuda (en este caso, sólo desnuda a medias, lo que ya es atrevidísimo). El animal aparece postrado ante la bella joven, como en otras tantas representaciones. Por su castidad, su poder sobre los animales y, en este caso, su carácter nocturno o lunar, Cecilia se asocia o compara con la diosa Diana. Por cierto, el unicornio escogido por Pisanello es reveladoramente hirsuto o peludo, como un macho cabrío o bien como un fauno o sátiro, representantes en cualquier caso de la carnalidad extrema, esto es, del amor ferino. Tanto puede Cecilia.



Pisanello, Cecilia Gonzaga (1447), Washington, National Gallery of Art

Su vinculación con la luna, presente ya en la Artemisa griega, lleva inevitablemente a su asociación con la muerte, que puede resaltarse o no según convenga; para ello, la diosa habrá entrado antes en el espacio privativo de Hécate y se habrá vuelto crudelísima con los animales: es la Diana cazadora que todos conocemos, la diosa contraria al amor que cuaja en vida, como se recuerda en el *Pervigilium Veneris* (poema de finales del siglo III o inicios del siglo IV). Tanto ella como sus seguidoras, pues su ejército está formado enteramente por féminas, pueden ser inmisericordes con personajes como el humano Acteón y con seres fantásticos como los faunos y los hombres salvajes (pienso en los tres que Selvagia asaetea y mata en la *Diana* de Jorge de Montemayor), cuya pilosidad o hirsutismo revela, como acabo de señalar, su carácter profundamente lascivo (al respecto, basta repasar el trabajo de Sanz Hermida 1994).

La correspondencia de Cecilia con Diana resulta fácil de establecer cuando se conocen algunos datos biográficos. En ese sentido, importa mucho que la noble, volcada en el estudio de los clásicos y deseosa de alcanzar el lauro de los grandes poetas, desestimase desde bien pronto la idea de casarse y que, uno a uno, rechazase los pretendientes a los que su padre, el todopoderoso Gianfrancesco Gonzaga, iba dando el visto bueno (sobre sus aspiraciones, véase Correr 2000). Cecilia, consecuente con su decisión, optó por la única salida que le quedaba y, tras morir su padre, acabó entrando —y, junto a ella, su madre, Paola de Malatesta Gonzaga— en el Convento de Corpus Domini en 1444. Así pues, la medalla (de la que mi amigo Mariano Aldao me ha localizado hasta siete ejemplares, en un derroche de erudición y generosidad para conmigo), datada, en 1447, proclama la belleza y la castidad de Cecilia Gonzaga.

Quienquiera que sea la joven del retrato de Pisanello, hay que tener en cuenta que, de manera directa o por vía política, forma parte del clan de los d'Este, como lo revela el jarrón de dos brazos bordado en la espalda que, a modo de emblema familiar, figura

también en el retrato de Leonello. En el cuadro que nos interesa, la mayor parte de la crítica quiere ver a Ginevra d'Este, y no le falta razón. Hay un par de detalles parlantes que respaldan tal propuesta: las dos ramitas de junípero o enebro que se cruzan en su hombro y el gran arbusto del fondo (sobre el que aparecen mariposas, claveles silvestres y aguileñas), que correspondería de nuevo a la especie citada, creencia ésta de algunos especialistas que nadie discute ya.

Luego explicaré por qué aún albergo dudas al respecto; por ahora, me conformo con señalar que *Ginevra*, nombre propio, y *ginepro*, nombre común (es el *juniperus* latino y el español *enebro*), se asociaron, por medio lo que parece ser una falsa etimología. Del étimo más probable de *Ginevra* me apercibe, certero y seguro como siempre, mi amigo Carlos Alvar, a quien pido disculpas por no haber consultado antes su *Diccionario de mitología artúrica* (Alvar 1999, 190-193), donde queda claro que los expertos en la materia asocian el nombre de la reina con el galés *Gwenhwyvar*, 'blanco fantasma'.

Como señalo en el rótulo de este capítulo, las especies florales escogidas por Pisanello son características del culto a la Virgen (las aguileñas) y de un culto a Cristo que, por extensión, deviene mariano (el clavel silvestre). Como veremos enseguida, la presencia de la aguileña en un retrato femenino pone de manifiesto, antes de nada, la virginidad de la mujer representada, concreta o inconcreta. De ser estrictos con este planteamiento, habría que descartar automáticamente a Ginevra, casada como estaba con Segismundo Pandulfo Malatesta; no obstante, no podemos obviar que, en otros casos (acaso aquí también), la aguileña aparece como resonancia o eco mariano y a modo de elogio, al margen de que la mujer esté casada o no, de que haya preservado su virginidad y se mantenga casta (de hecho, el patrón de las santas célibes en el matrimonio, como santa Osita, fue extraordinariamente poderoso).

Para referirse a la belleza de una mujer, los poetas, por esas fechas, solían compararla con Dios, la Virgen o alguna santa. Este procedimiento, la citada hipérbole sagrada o sacroprofana (que en su formulación extrema desemboca en una hipérbole sacrílega), fue detectado y convenientemente analizado por la sagaz María Rosa Lida de Malkiel (Lida 1946). Aunque la estudiosa presenta este recurso como privativo de la cultura española y lo relaciona con la actitud de conversos como Antón de Montoro, Fernando de Rojas o, sorprendentemente, Juan de Mena, ni parece cierto lo último (basta recordar al Marqués de Santillana y, sobre todo, a Jorge Manrique en su glosa al mote *Sin Dios y sin vos y mí*), ni tampoco lo primero (si bien es cierto que la hipérbole sacroprofana apenas se ha tenido en cuenta fuera de nuestras letras). Por ahora, me conformo con llamar la atención sobre un autor italiano de los primeros años del siglo XVI: Notturmo Napoletano (véase Gernert 2008 y 2009, además de López-Ríos Moreno 2010).

En el cuadro de Pisanello, tenemos un magnífico ejemplo de hipérbole sagrada o sacroprofana. Igual que la literatura del momento urde la forma más elevada de elogio sobre una correspondencia entre la mujer ensalzada y la Virgen, envolver la figura de la joven en una suerte de orla natural en que figuran dos especies marianas, la aguileña y el clavel, lo dice todo sobre el universo de referencia entrecruzado, divino y humano, de Pisanello. Estamos, por lo tanto, ante un caso de hipérbole sagrada en el dominio de las artes plásticas o visuales. Entre los numerosos testigos de esa dimensión mariológica de ambas plantas y de su uso en los libros de horas, traigo una sola muestra: uno de los códices de don José Lázaro Galdiano y doña Paula Florido (véase Gómez Moreno 2011). En concreto, me refiero al conocido como *Libro de horas de madama Lázaro* (Escuela de Gante-Brujas, ca. 1500-1510, Fundación Lázaro-Galdiano, IB 15517).

En este par de miniaturas, como es habitual en tales casos, para las ropas de la Virgen el artista de turno ha recurrido al color más prestigiado, el índigo, fabricado con

lapislázuli; en ambas también, aparecen las especies zoológicas propias de los libros de horas (aves, gusanos, caracoles y, sobre todo, mariposas). Si en la primera imagen destacan las aguileñas y la fresa, en flor y con fruto, en la segunda ese lugar privilegiado les corresponde al clavel silvestre y al iris (comúnmente llamado *lirio* en español, aunque en realidad la planta a la que damos ese nombre no es una liliácea sino una iridácea, a diferencia de la azucena, el gamón o el martagón, tres liliáceas que se hallan en la cúspide de la flora mariológica).



Libro de horas de madama Lázaro (ca. 1500-1510), Madrid, Fundación Lázaro-Galdiano

En Fischer 2011, se afirma que ambas flores, y particularmente la aguileña, están cargadas de connotaciones luctuosas por tratarse de especies de uso común en entierros y ofrendas a los muertos (del universo connotativo de la planta y de la función que le corresponde en determinadas obras se ocupa Levi d'Ancona 1977, 105-108, que enfatiza la interpretación en clave luctuosa y no olvida que la aguileña representa también la inocencia de la Virgen). Visto así el asunto, y confieso que yo no lo tengo tan claro como esta especialista en la materia, se entiende que Fisher muestre mayor seguridad sobre la identidad de la retratada, que no sería otra que Ginevra d'Este.

Sabemos, de hecho, que su marido, el cruel Sigismondo Pandolfo Malatesta, señor de Rimini, la asesinó para gozar de sus amores adulterinos con la bella Isotta. Fisher añade que el parecido de la aguileña con una paloma, que justifica su nombre en inglés (*columbine*) y —esto lo añado yo— en flamenco (*duiven*), podía ser una buena razón para adornar su retrato con esa especie vegetal con ocasión de su boda. Desde el respeto y admiración que siento por esta investigadora, disiento de su interpretación: “Ginevra, who died in 1440, was not the only wife he was believed to have murdered. The mournful columbines were therefore prophetic” (Fisher 2011, 59). Hay quien sostiene que, al tratarse de una planta con connotaciones fúnebres, Pisanello estaría indicando al espectador que Ginevra ya está muerta (Pascale 2007, 114).

En pos de otros posibles significados, no puedo silenciar a cuantos postulan que, con la aguileña, se alude, antes de nada, a un amor adulterino. Al anotar el pasaje del *Hamlet* shakespeariano en que Ofelia entrega unas ramitas de hinojo y una aguileña a Claudio, todos los editores dicen aproximadamente lo mismo que Leonard 2012, 102: “A contemporary audience would have well understood that Ophelia’s gift of fennel and columbine to Claudius was an insult, as these represent flattery, foolishness, and

adultery”. Por muy categórica que sea su formulación, más que de un aserto hemos de hablar de una simple suposición o sospecha, en ningún caso de una verdad inamovible. Dar por sentada esta lectura y, a continuación, aplicarla al cuadro de Pisanello lleva —y creo no equivocarme— a un error de interpretación.

A pesar de ello, la prudencia aconseja no descartar ninguna hipótesis de modo radical y categórico; es más, incluso añadiría otra de mi propia cosecha: la de que las ramitas del hombro de la joven no sean de enebro sino de tejo (célebre por su letal alcaloide, la taxina, por una hoja perenne que lo asocia a los cementerios y la vida eterna, y por su uso esporádico en heráldica). De tratarse de un tejo, he de apostillar que o bien estamos ante un macho (pues es una especie dioica) o una hembra sin flor ni fruto. Quedémonos con lo que prefiramos, pero en ningún momento olvidemos que, en una obra de arte, las plantas, como ocurre con cualquier otro signo lingüístico o visual, comportan a menudo más de un mensaje.

A la luz de lo que hemos visto hasta aquí y lo que aún veremos, a Janette W. Wesley le asiste la razón en parte y sólo en parte cuando —con carácter general, primero, y en atención al cuadro de Pisanello, después— hace la afirmación siguiente (Wesley 2012):

Science and art were very much fused together in the early Renaissance as science relied on increased observation, and one thorough way to study the natural world was to draw it. Artists studied classical antiquity but also desired to study and imitate the beauty of intricate life on earth. As every flower and herb was linked to a story in mythology, their presence on the canvas had the power to express more than its scientific value and powerfully wove ancient legends into the unique character of the portrait sitter, using the elaborate details of the creatures to create a complex pattern in a balanced composition.

Como he señalado al comienzo, la Botánica se erigió en disciplina básica gracias a los humanistas, deseosos de elucidar las referencias aparentemente impenetrables de la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo (ahí están las *Castigationes Pliniana*e de Ermolao Barbaro) y las del *De materia medica* de Dioscórides (véase Gómez Moreno 2000). Wesley olvida, sin embargo, que algo de todo esto se sabía ya en el Medievo gracias a las versiones latinas de Dioscórides, al *Macer floridus*, al *Hortus sanitatis* y gracias también a que los artistas de esa época contaban con un riquísimo imaginario vegetal con vínculos de toda índole, algunos de ellos de tipo religioso en origen o en su desarrollo.

En ese sentido, Wesley y cuantos me han precedido habrían hecho bien en revisar la flora de los libros de horas del Medievo tardío; en sus iluminaciones, de hecho, se encuentran las claves que nos permiten interpretar el cuadro de Pisanello. A pesar de la baja calidad de sus ilustraciones, el catálogo de códices ilustrados en bibliotecas españolas (Domínguez Bordona 1933) confirma lo frecuentes que resultan las especies de que se sirve Pisanello, el clavel silvestre y la aguileña, en el arte visual con referencias mariológicas directas o indirectas. La primacía absoluta le corresponde a la azucena, que, asociada también a la pureza de santos y santas, se cuele con frecuencia en la pintura hagiográfica.

¡Ah! Y por supuesto, las mariposas nada tienen que ver —al menos de manera directa— con las que pinta Júpiter en el célebre cuadro de Dosso Dossi (ca. 1490-1542), *Jupiter, Mercurio e la Virtute* (ca. 1523), sino con las que pueblan los libros de horas, a modo de borduras o cenefas, y acompañan a las especies vegetales ya citadas, si es que no a otras igualmente frecuentes, como rosas, verónicas, violetas, guisantes o acónitos. Este preciso sentido les doy a las mariposas de Pisanello; por tanto, no veo en ellas ninguna alusión a la resurrección, frente a lo que algunos afirman (entre ellos, Impelluso

2003, 24, 75, 112, 277, 319 o 331, que ve en el lepidóptero la confirmación de que Ginevra d'Este ya estaba muerta cuando la pintó este gran retratista).



Dosso Dossi, *Jupiter, Mercurio e la Virtute* (ca. 1523), Cracovia, Wawel Castle

De que la razón me asiste, al menos en lo que a las aguileñas se refiere, puedo aducir un ejemplo más que no admite duda: el *Retrato de una mujer con aguileñas*, *Flora* (ca. 1520) de Francesco Melzi. En esta tabla, segunda y última que someteremos a un análisis iconográfico en atención a sus especies vegetales, se confirma lo que vengo diciendo: que la planta no comporta connotaciones fúnebres o negativas. Al menos, no en origen o por principio. Si en Pisanello cabe alguna duda sobre el sentido de la aguileña, en Melzi las dudas se disipan por completo. En el cuadro que nos interesa, el artista despliega su propio programa iconográfico, y no precisamente para referirse a enfermedad o muerte sino para todo lo contrario.

En realidad, ni siquiera creo que estemos ante una imagen de la diosa Flora. Lo que se ofrece a nuestros ojos es, más bien, una alegoría de la juventud y la belleza, anheladas y efímeras a la par. Por esos mismos años, la poesía coincidía con las artes plásticas al ocuparse de este motivo, grato y, por ello, recurrente como pocos. La culpa de casi todo la tiene el temprano horacianismo de Petrarca (“Gli occhi di ch’io parlai sí caldamente”, *Canzoniere*, soneto CCXCII), reforzado por el Horacio redivivo del temprano siglo XVI, que fue dejando numerosas huellas en toda Europa. En España, el principal testigo de un tópico renacentista que se proyecta sobre la literatura posterior lo tenemos en esa gema preciosa que es el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega: “En tanto que de rosa y d’azucena”. Antes de dedicarle la atención que merece, conviene comprobar de qué flores se sirve Melzi.

En el cuadro, el helecho (*Pteridium aquilinum*) y la cimbalaria o palomilla de muro (*Cymbalaria muralis*) de la parte superior refuerzan los vínculos con *La Virgen de la Roca* de Leonardo da Vinci, su maestro. Ambas especies están donde corresponde: en la pared oscura y húmeda de lo que tiene el aspecto de gruta o cueva, por lo que, al margen de otras funciones, aportan una nota realista al conjunto. Para seleccionar ese fondo de imagen, Melzi no se ha dejado llevar tan sólo por la admiración que sabemos sentía por Leonardo sino que ha tenido en cuenta —y de ello se aprovecha sin ningún género de duda— que se trata de un marco idóneo para la aparición de la Virgen (como en Covadonga, Lourdes o Fátima) o de algún santo (como san Antolín en Palencia o santa Eulalia en Mérida), a modo de imagen o en persona. Una oquedad en la tierra, con o sin agua, también sirve de puerta al más allá, ya se trate del Oráculo de Apolo en Delfos o de

algún Pozo Airón (véase Salas Parrilla 2005). Queda claro, por lo tanto, que el fondo escogido por Melzi resalta la carga mariológica o, al menos, taumatúrgica de la composición.

Atendamos ahora a las flores que la joven, cuyo semblante lo dice todo sobre su estado de salud y ánimo, tiene en ambas manos: con una sujeta una ramita de aguileña; sobre la otra, hay flores y hojas de jazmín (*Jasminum officinale*), que de nuevo aportan un agradable aroma a la composición (su uso oficial caía dentro de la aromaterapia) y refuerzan la asociación entre juventud y ardor sexual (ya que el aceite de jazmín contaba entonces y cuenta hoy entre los afrodisiacos más potentes y eficaces). Por debajo de la mano y sobre la falda, un ramito de anémonas (*Anemone nemorosa*) refuerza, aún más si cabe, mi lectura de la obra y aporta sentido al conjunto. En pocas palabras explicaré por qué me expreso de este modo. Antes de nada, hemos de tener en cuenta que, en aquel tiempo, la anémona era una especie completamente silvestre, ajena aún a los desvelos de la jardinería; por eso, la belleza de sus praderas floridas era comparable a la mujer que no precisa de retoques o afeites por ser realmente joven y bonita.

Añádase un dato de especial importancia: que la anémona es una especie característica de los bosques de buena parte de Europa (basta reparar en el adjetivo *nemorosa* de su denominación científica), lo que la vincula —de un modo que se diría instantáneo— a la pastoral o bucólica renacentista. Esta asociación se refuerza en mayor medida cuando se tiene en cuenta que el hábitat predilecto de la anémona está en los hayedos (tengamos presente el haya de las *Églogas* virgilianas y de la *Arcadia* de Sannazaro); por esa razón, dos grandes especialistas en flora de la Europa meridional se expresan de este modo (Pollunin y Smythies 1995, 32):

El estrato herbáceo de los hayedos españoles es directamente comparable —cosa sorprendente— con los de los hayedos del sur de Inglaterra o los hayedos búlgaros, no incluidos en esta obra. En todos estos bosques hay *Mercurialis perennis*, *Sanicula europea*, *Anemome nemorosa*, *Rubus sp.* y saprófitos como *Neotia nidus-avis* y *Monotropia hypopitys*. El parecido de todos estos bosques es tal que si se introdujese a una persona en uno de ellos con los ojos vendados, aunque fuese botánico tardaría un tiempo en saber en qué parte de Europa se encontraba cuando abriese los ojos.

En fin, de la anémona no sólo podemos decir que es una especie característicamente primaveral por florecer en la estación del año tradicionalmente asociada con la juventud y la belleza. En realidad, la anémona de los bosques hace las veces de nuncio de la primavera, ya que se adelanta a la foliación de los castaños, los robles, las hayas y otros caducifolios. Su flor, madrugadora como ninguna, desaparece enseguida y deja espacio a primulas, eléboros, narcisos, gencianas y unos acónitos que, con arreglo a la altura y a la latitud en que se encuentre, puede mostrarse en flor incluso en agosto (como mera curiosidad, añadiré que he visto el *Aconitum vulparia* en flor al final de la primavera y a unos 400 m. sobre el nivel del mar en el hayedo asturiano de la Biescona, mientras el *Aconitum napellus* lo he visto en flor en julio en el Sistema Central, cerca de la cima del Pico del Lobo, 2.270 m., y en agosto en las estribaciones de la Selva Negra alemana, sobre la cota de los 1.200 m.). No ocurre así con la anémona, como acabo de adelantar y pasamos a ver con cierto detalle.



Francesco Melzi, *Retrato de una mujer con aguileñas, Flora* (ca. 1520), San Petersburgo, Museo Ermitage

Son varias las fuentes a que apelaré y una sola la lección que de ellas se extrae, y ésta es, sencillamente, que, al igual que la joven del retrato, la anémona es tan bella como efímera. Esta característica de la planta es de sobra conocida en los lugares en que abunda y entre los amantes de la flora montana (a estas alturas, muchos de mis lectores saben ya que me considero y se me tiene por uno de ellos). Entre todos los libros de referencia que vienen a respaldar mi afirmación, me basta la estupenda guía de Spohn, 2008: 130, que destaca que “las plantas arrancadas se marchitan rápidamente”. No se equivoca, por tanto, Levi d’Ancona 1977, 44, cuando dice que la planta toma nombre (*anémoma*, procedente del griego *anemos*, ‘viento’) del hecho de que “it wilts as soon as it blooms and therefore passes as quickly as the wind”.

Más linajuda, aunque no por eso más importante que las fichas anteriores, es la cita de Ovidio al cierre del libro X de las *Metamorfosis*. En ese lugar se dice que la fugacidad de la flor de la anémona es tal que, por su ligera sujeción y por su propio peso, la arrancan los mismos vientos que le dan nombre (en consonancia con su etimología, la anémona siempre se ha conocido como la “planta o flor del viento”). Para el caso, nada importa que Ovidio haga referencia a una especie concreta, la anémona amapola (*Anemone coronaria*), endémica del Mediterráneo (y tan abundante que llega a formar extensas praderas en los olivares de Israel) cuyo color y forma recuerdan a la amapola auténtica.

En fin, sin precisar ninguna flor en concreto, en Psalmos 102, 15-16 (“Homo sicut foenum dies eius tanquam flos agri sic effloret // quoniam spiritus pertransibit in illo et non subsistet et non cognoscet amplius locum suum”), la Biblia afirma exactamente eso mismo, lo que supone una nueva muestra de ese característico sincretismo de lo pagano y lo cristiano —ora en clave estética, ora en clave moral— en que halla uno de sus principales soportes el arte renacentista. Como si por un momento sólo le interesase lo que dice el salmista, otro cuadro hay del mismo título y data incierta en que Melzi transmite idéntico mensaje, aunque esta vez con un ramillete de flores de las más diversas especies.



Francesco Melzi, Flora (primera mitad s. XVI), Roma, Galleria Borghese

Sólo se me ocurre un dato —y, a decir verdad, de no poco peso— a favor de la diosa Flora y es su relación amorosa con Céfiro, un viento o *anemos*, nombre éste que, por sí solo, podría justificar la inclusión de la anémoma entre las especies seleccionadas por Melzi. De todos modos, pienso que el tema del cuadro no es otro que la fugacidad de la juventud y la belleza, que coincide con la de la propia vida. Así las cosas, el cuadro podría titularse con un lacónico *Carpe diem*, pues éste es el mensaje que subyace. Acaso no haga falta apostillar que, en las artes plásticas y literarias del Renacimiento, pocos temas hay tan gratos y con un grado de recurrencia semejante.

De vuelta al soneto garcilasiano, comprobamos que se apoya en una imagen parecida a la del cuadro de Melzi, aunque el poeta prefiera continuar con la especie de que se ha servido inicialmente: “Marchitará la rosa el viento helado”. Aquí, no obstante, la culpa la tiene el viento del Septentrión, y no la debilidad de la flor ante la más suave de las brisas: el viento, sí, da al traste con la lozanía de una joven que no es ninguna en particular porque, en realidad, las compendia a todas. Estamos ante una figura alegórica: la representación de la belleza y la juventud, que se acompaña de un aviso relativo a su fugacidad.

No reforcemos un error al añadirle otro más, y en el mismo punto. Esto ocurrirá si a las connotaciones luctuosas de la aguileña (que sólo alguien obcecado alcanzará a ver en el primer cuadro de Melzi y que ni siquiera adivino en el de Pisanello), les añadimos la que supuestamente tiene la anémoma de acuerdo con Cesare Ripa en *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. En concreto, la anémoma aludiría abiertamente a la enfermedad, dato éste que el Perugino tomó, para amplificarlo a continuación, de los exitosos *Hieroglyphica* de Horapollo (de esta fuente parte directamente la noticia de Levi d'Ancona 1977, 44), un *pseudoepígraphon* descubierto en Andros en 1419 que hizo las delicias de los humanistas y aficionados a las *litterae humaniores* (Ripa 1593, 105):

Infermità. Donna, pallida & magra con un ramo d'anemone in mano & una ghirlanda della medesima herba. Perche scrive Oro Egittio ne' suoi Hieroglifici che gli antichi per quest'herba significavano la malatia, & è quella nella quale fingono i poeti essersi tramutato Adone, drudo di Venere, essendo dal Cignale ammazzato, como racconta Teocrito. Fa il fior purpureo & bello, ma poco dura il fiore & l'herba, & forse per questo significa la infermità.

No nos dejemos atrapar por lo que no es más que un señuelo. Por una vez, fiémonos de lo que vemos con nuestros propios ojos, sin necesidad de intermediarios o glosas ajenas: la joven de Melzi, inequívocamente risueña, rebosa salud, belleza y juventud, porque ése es el preciso mensaje que desea transmitir su autor en una obra que, como he pretendido aclarar, tiene todo de alegórica.

Por cierto, las dos flores con que se abre el soneto de Garcilaso, más que aludir a la sensualidad (rosa) y honestidad (azucena), como quiere Morros 1995, 43, representan a la amada por metonimia, pues ambos colores aparecen entremezclados en su piel. Este motivo, en el que no puedo detenerme ahora, nos lleva desde “les trois gouttes de sang sur la neige” del *Perceval* de Chrétien de Troyes, que le recuerdan al instante a la amada, hasta la gongorina *Fábula de Polifemo y Galatea*, con su “púrpura nevada o nieve roja” al describir el color de la ninfa. Reparemos, más bien, en la acción de mostrar uno o los dos pechos, motivo éste que, en mi opinión, no reviste mayor dificultad interpretativa ni precisa una glosa extensa. En primer lugar, el pecho pequeño responde a un ideal estético desde la Antigüedad clásica hasta el siglo XIX; a este hecho hay que unir otro que importa más si cabe y es que ese tamaño se asocia tradicionalmente con la juventud, antes de que ambas mamas se hipertrofien o descuelguen por la edad o la lactancia.

Sólo en atención a nuestra literatura medieval, recordaré cinco casos bien conocidos. El primero nos lleva a la *Vida de santa María Egipciaca*, en la que de la hermosa meretriz, y luego santa, se destaca el hecho de que “de sus tetiellas toda es bien sana: // tales son como mançana” (vv. 223-224) ¿Cómo puede extrañar, entonces, que el ideal de belleza de Juan Ruiz consista, entre otros rasgos, en unos “pechos chicos” (est. 444c), que Calisto ensalce las “pequeñas tetas” de Melibea en el acto I, o que el galán repare en “sus teticas blancas // de so el velo negro” en la glosa a “No me las enseñes más, // que me matarás”, recogida por Diego Sánchez de Badajoz en el siglo XVI? El último testigo, aunque en razón de su fecha podría ir el primero, corresponde a un zéjel de Ben Quzmán que resalta la belleza de la amada con un “Como manzanas son tus pechitos” (para otros casos, véase Alvar 2001). Este detalle invade la pintura europea del siglo XVI, de la que aduzco tres ejemplos bien conocidos.



Rafael, *La Fornarina* (1518-1519), Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica



Tiziano, *Flora* (1515), Florencia, Galleria degli Uffizi



Tintoretto, *La dama que enseña el pecho* (1545), Madrid, Museo del Prado

Obras citadas

- Alvar, Carlos. *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Tres, 1999.
- . "Apostillas cancioneriles : De Vidal d'Elvas a Álvarez de Villasandino". En Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual eds. *Canzonieri Iberici*. Coruña-Padua: Editorial Toxos Soutos, 2001. I, 59-75.
- Christiansen, Keith & Stefan Weppelman. *The Renaissance Portrait: From Donatello to Bellini*. Nueva York: The Metropolitan Museum, 2011.
- Correr, Gregorio. "Letter to the virgin Cecilia, on Fleeing this wordly life". En Margaret L. King & Albert Rabil, Jr. eds. *Her Immaculate Hand. Selected Works By and About the Women Humanists of Quattrocento Italy*. Binghamtom, N. Y.: Pegasus Paperbooks, 2000. 91-105.
- Domínguez Bordona, Jesús. *Manuscritos con pinturas*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933.
- Fischer, Celia. *Flowers of the Renaissance*. Los Angeles: The J. Paul Getti Museum, 2011.
- Gernert, Folke. "La hipérbole sacroprofana en España e Italia: Juan Rodríguez del Padrón y Notturmo Napoletano". *Romanistisches Jahrbuch* 55 (2008): 317-338.
- . *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista. Historia, teoría y textos*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009.
- Giusta, Anna Maria Giusta. *Art and Illusions. Masterpieces of Trompe l'Oeil From Antiquity to the Present Day*. Florencia: Mandragora, 2009.
- Gómez Moreno, Ángel. *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*. Madrid: Gredos, 1994.
- . "La resurrección de Dioscórides y la edición comentada de Andrés Laguna". En Marc Vitse ed. *Siglo de Oro y reescritura. IV: Prosa de Ideas. Criticón* 79 (2000): 107-122.
- . "Cervantes y las leyendas de los santos". En Ángeles Varela Olea y Juan Luis Hernández Mirón eds. *Huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*. (Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, 2005. 59-82.
- . *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de mio Cid a Cervantes)*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- . "Lecciones de hagiografía en *La Celestina*". En Devid Paolini ed. "*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 171-191.
- . "Borduras y flores en los libros de horas de la Fundación Lázaro Galdiano". En Juan Antonio Yeves dir. *Tiempo de Navidad. Los libros de horas de don José Lázaro Galdiano. Diciembre de 2011-Enero de 2012*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2011. 161-175.
- Gómez Moeno, Ángel, & Teresa Jiménez Calvente. "De Dante y otras vite". En María Hernández Esteban ed. *La recepción de Boccaccio en España. Cuadernos de Filología Italiana* 7-9 (2001): 373-392.
- Impelluso Lucia. *Nature and Its Symbols. A Guide to Imagery*. Milán: Mondadori, 2003.
- Johnson, Geraldine A. *Renaissance Art: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press, 2005.
- Leonard, Kendra P. "The Lady vanishes: Aurality and Agency in Cinematic Ophelias". Kaara L. Peterson, & Deanne Williams. *The Afterlife of Ophelia*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2012. 101-117.

- Levi d'Ancona, Mirella. *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1977.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV". *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946): 121-130.
- López-Ríos Moreno, Santiago. "'Ver la grandeza de Dios' en *La Celestina*: más allá del tópico de la hipérbole sagrada". En Devid Paolini ed. "*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*". *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*. Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2010. I, 171-191.
- Martin, Thomas F. "Augustine and the Politics of Monasticism". En John Doody *et al.* *Augustine and Politics* Oxford: Lexington Books, 2005. 165-186.
- Morros, Bienvenido, ed. Garcilaso de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica, 1995.
- Pascale, Enrico de. *Death and Resurrection in Art*. Milán: Mondadori, 2007.
- Polunin, Oleg & B. E. Smythies. *Guía de campo de las flores de España, Portugal y Sudoeste de Francia*. Barcelona: Omega, 1995.
- Reeds, M. Karen. "Botany". En Paul F. Grendler. *Encyclopedia of the Renaissance*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1999. I, 258-261.
- Ripa Perugino, Cesare. *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi*. Roma: Eredi da Giovanni Gigliotti, 1593.
- Sabbadini, Remigio, ed. Guarino Veronese. *Epistolario*. Venecia: Deputazione Veneta di Storia Patria, 1915.
- Salas Parrilla, Miguel. *Airón. Dios prerromano de Hispania: leyendas, romances, mitología, brujería y otras curiosidades históricas*. Madrid: Edición del autor, 2005.
- Sanz Hermida, Jacobo. "'Una vieja barbuda que se dice Celestina': Notas acerca de la primera caracterización de Celestina". *Celestinesca* 18 (1994): 17-34.
- Spohn, Margoty Roland. *Flores de Europa*. Barcelona: Omega, 2008.
- Wesley, Janette W. "Portrait of a Princess by Pisanello. Personal Identity in Portraiture Defined by Nature" *Wall Street International Magazine*. 8 VIII 2012. 1-5.