

PEDRO A. GALERA ANDREU

EL OLIVO EN EL ARTE

Apuntes para un Estudio

Lección Inaugural.
Curso Académico 1998-99



UNIVERSIDAD DE JAÉN

El Olivo en el Arte
Apuntes para un estudio

**EL
OLIVO
EN EL ARTE**

Apuntes para un Estudio



Impreso en la Imprenta de la Universidad de Chile
Santiago, Chile, 1924

PEDRO A. GALERA ANDREU
Catedrático de Historia del Arte

EL OLIVO EN EL ARTE

Apuntes para un Estudio



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Lección Inaugural. Curso Académico 1998-99

© Pedro A. Galera Andreu

© UNIVERSIDAD DE JAÉN (para la 1.^a edic. Septiembre 1998)

Diseño de cubierta: Andrés Ramírez.

Depósito Legal: J - 427 - 1998

Difusión: Publicaciones de la Universidad de Jaén
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Paraje de las Lagunillas, s/n
23071 JAÉN
Teléfono 953 21 23 55 - Fax 953 21 22 36

Impreso por: Gráficas "LA PAZ" de Torredonjimeno, S. L.
c/. Molinillo, 4 y 6
23650 TORREDONJIMENO (Jaén)
Teléfono 953 57 10 87 - Fax 953 57 12 07

A mis hijas, Luz y Valle

Excmo. y Magfco.

Sr. Rector. Excmas. e Ilmas. Autoridades

Miembros de la Comunidad Universitaria

Sras. y Sres.

Puede parecer tópico, pero no por ello menos sincero, expresar la emoción que siento al dar la Lección Inaugural de un Curso Académico, uno de los mayores honores que puede tener un profesor universitario en su vida académica. Máxime, si como en mi caso, es hacerlo en el escenario en el que comencé mi andadura profesional de docente y en este mismo espacio donde nos encontramos, hace veinte años, nos concentrábamos los miembros de aquel Colegio Universitario, embrión de esta Universidad de Jaén, para impulsar el entoces tan sólo quimérico deseo de lo que hoy es feliz realidad.

Por todas estas razones, al recibir el encargo del Rector de impartir la Lección Inaugural, me dediqué durante muchas horas a pensar un tema en el que se conjugaran mis conocimientos de historiador del arte con cuestiones de especial interés para esta tierra, eso si, siempre desde una perspectiva y proyección universales. Así fue como elegí al árbol más representativo, creo, en la vida social y económica de Jaén, en tanto que objeto de representación a lo largo de la historia, lo que supone tanto como abordarlo a la luz del espectro de las diversas ciencias humanísticas, pues no he tratado solamente de registrar una mera iconografía de este árbol, sino de descifrar los porqués de su presencia en las obras que convenimos artísticas; sus modos de aparecer; sus significados etc...

En la elección del tema he de decir que subyace otra razón previa, fundamental para entender aquélla. No es otra que mi fascinación por los árboles como elementos naturales y por el «árbol», en abstracto, en cuanto que poderoso agente cultural desde la noche de los tiempos. Si toda vegetación es sinónimo de vida, de fuente inagotable de vida, en virtud de su renovación periódica, el árbol supone, sin duda, su forma más conspicua y en consecuencia forma simbólica para el imaginario colectivo, que bajo muy variadas leyendas, mitos y rituales, antropólogos e historiadores de las religiones la resumen como símbolo cósmico. Hoy, desde nuestra perspectiva de civilización desmesuradamente urbana, el árbol es una rara curiosidad (muy pocas personas son capaces de distinguir media docena de ellos), pero hasta no hace demasiado tiempo, cuando nuestra educación era más equilibrada, y no digamos más allá del Régimen Liberal, cuando dominaba el modo de vida agraria, el hombre había aprendido a vivir de forma indisoluble con el mundo vegetal donde el árbol era el rey.

Dos botones de muestra nada más para ilustrar el ciclo Vida/muerte unido a los árboles, suministrados por la mitología clásica y los textos apócrifos cristianos: Leto, que engendra de Zeus a Apolo y Artemis, pare a la formidable pareja agarrándose al troco de una palmera y de un olivo-según unos- o de laurel -según otros- o simplemente de una palmera, pero el hecho es que nacen bajo el signo, la fuerza o el poder de determinados árboles. De otro lado, el pobre Adán logra sonreír en su lecho de muerte cuando su hijo Set le pone en la boca tres semillas del árbol que había causado la ruina de él y de toda la Humanidad y le oye contar que ha visto elevarse aquel árbol con un niño recién nacido en la copa: la Redención del género humano se cumpliría, ya puede morir tranquilo. Después, según una versión, de las tres semillas surgirían tres árboles en el valle de Hebrón, que Moisés transplantó al Monte Tabor y posteriormente David llevó a Jerusalén para fundirse luego en uno sólo con cuya madera se hará la cruz en que morirá Cristo; según otra, Set llegó tarde al lecho de su padre con una rama

del «árbol de la Misericordia» (¿olivo?) que había ido a buscar al Paraíso y el Arcángel Miguel le había dado. Plantó entonces la rama sobre el cadáver y brotó el árbol que Salomón un día cortó para construir el Templo.

De la mano de la leyenda de Adán me he remontado a los orígenes ... Y en el Origen estaba el Árbol. No creo que deba insistir, por tanto, más en la transcendentalidad que ha tenido durante miles de años para muchas personas de muy diferentes religiones, pues en todas ellas se ha visto ese común trasunto del Cosmos encarnado en él. Consecuentemente el árbol tendrá asegurado un puesto en todas las manifestaciones de la imaginación artística, ya sean literarias o plásticas. De este modo, no puede extrañarnos que la misma morfología del árbol, combinada con sus propiedades fructíferas, de verdor, de total o parcial perdurabilidad de sus hojas etc... se metamorfoseara o simplemente ejemplificar figuras antropomorfas o inspirara principios teóricos y prácticos de la Arquitectura. Así, desde la Grecia clásica hasta la Ilustración del s. XVIII, los árboles con sus troncos y ramajes dieron la clave para explicar la cabaña o primera casa del Hombre, esquema de la arquitectura adintelada del templo griego, o la similitud entre estructura gótica y estructura arbórea. Enseguida, o a la par, el hombre mismo se identificaba con el tronco del árbol y por ende con la columna. En fin, si tenemos en cuenta además que muchos árboles individualmente se asociaban con determinadas deidades no nos extrañará comprender porqué las primeras esculturas giegas, los «xoana», eran meros troncos tallados con efigie humana.

———— 0000000 ————

El olivo, árbol mediterráneo originario de Oriente, al igual que la palmera y la vid, unidos por la bondad de sus frutos, su longevidad y su dureza, han gozado del favor de los dioses y de los hombres y por ende están presentes en todo el ámbito de lo sagrado. Acabo de hacer alusión a la le-

yenda de Adán y a la presencia del árbol de la Misericordia en el Paraíso, que para el fin que era buscado por Set y por otras razones que luego apuntaré, no podía ser sino una especie oleácea. En fin, la Biblia es bien sabido que está plagada de alusiones directas al olivo⁽¹⁾; «Olivo verde y hermoso, de magníficos frutos, te ha puesto Yahvé por nombre», leemos en Jeremías (11, 16). Con esta ponderación no es difícil aventurar el prestigio y la estima de que gozó en la cultura irradiada desde el seno oriental mediterráneo. En la otra gran religión más moderna, el Islam, y en su Libro, Al Corán, el olivo será el «árbol bendito», que no es «oriental ni occidental» (está en el centro del mundo), trasunto de Allah, pues como se dice al comienzo de la sura En-Nûr, Allah es la luz del cielo y de la tierra», identificado con la luz de la lámpara que alimenta el aceite de olivo⁽²⁾.

Del aprecio de su fruto, la oliva o aceituna, y de su jugo, el aceite, por colmar ampliamente necesidades alimenticias, energéticas y medicinales, se deriva toda la sublimación del árbol que culmina en ese gran símbolo de la Paz, entendido en un sentido amplio, y que tiene su referencia fundamental también en la Biblia cuando Noé, para comprobar el final de aquel caos que fue el Diluvio, envía a la paloma y ésta regresa con el ramo de olivo en el pico, verdadero y auténtico símbolo, antes que el ave, de la Paz. Toda la cultura occidental tejerá, desde la Antigüedad Clásica hasta el final del Antiguo Régimen, una amplia red de significados en torno a este concepto. Fue un gran sabio, S. Isidoro de Sevilla, quien lo precisara categóricamente en sus *Etimologías*: «Este árbol es emblema de la Paz» (XVII, 7;62). Y como dominador de un vasto saber enciclopédico, Isidoro, funde tradición bíblica y cultura clásica para demostrar que tal propiedad pacificadora viene de su eterno verdor (la primera adjetivación de Yahvé, recordemos), «viriditas» latina, que, como dice el obispo hispalense, «domina la fuerza y ésta, la fuerza, queda vinculada a la «virga» o varita, varita verde que igualmente se asocia a «virtus». ...» De ahí -prosigue- que los magos la utilicen para pacificar

a las serpientes, que se enfrentan entre sí». O que también se sirvan de ella «los filósofos, los reyes, los maestros, los mensajeros y los embajadores» ⁽³⁾

Que el bienestar que sigue a todo conflicto saldado por la pacificación era idea fuertemente arraigada en el Mundo Antiguo, queda bien ilustrado por uno de los atributos de Atenea, la diosa de la Sabiduría, cuando en su pugna con Poseidón por la región del Ática, hace surgir un olivo frente al tridente clavado por Aquél en la Acrópolis y del cual brotaba agua salada. Obsérvese: contra el arma de hierro, la planta vegetal; contra la esterilidad del agua del mar, el aceite benefactor. En esta bella y perfecta contraposición del mito, se condensa el eje del denso significado oleáceo: *Paz y Fecundidad*. Otro Héroe griego, Heracles, liga su vida y sus hazañas asimismo con este árbol, pues su arma favorita, la maza, esa enorme clava de madera con que se suele representar, apoyado en ella, no era sino un buen tronco de olivo silvestre. Hasta tres, cortadas en diferentes lugares, se le cuentan, siendo la última, originaria de Trecén, la que apuntaló sobre la imagen de Hermes hundiéndose en la tierra y germinando en un enorme olivo. Otra moralizante transformación de la fuerza en energía benéfica. Desde entonces, según la leyenda, en Olimpia domina este árbol y de él se hacían las coronas con que se honraban a los vencedores, como nos recuerda Plinio «el Viejo» a propósito de la costumbre romana de coronar de igual forma a las escuadras de los Caballeros (*equitum*) en las Idus de Julio⁽⁴⁾ y a los que obtenían la «Ovatio» o «Triunfo Menor», una singular celebración de una guerra no declarada o concluida sin sangre.

Árbol sagrado, como hemos visto, el olivo no podía estar ausente, en parte o en todo, en ritos religiosos desde el hebraísmo al cristianismo; del mundo clásico de Grecia y Roma al Islam. Es evidente que el modo idóneo sea el simbólico y por tanto, el fragmento (ramo, fruto), la forma de representación preferida; aparentemente, para el ojo moderno, desconocedor o despresocupado por el trasfondo histórico de los hechos, un mero adorno

sin mayor importancia. Para el pensamiento simbólico, «pars pro toto», el fragmento asume el significado completo y exige un lugar preciso para su representación. De este modo la numismática griega nos muestra la cabeza de Palas Atenea coronada por hojas de olivo y un tallito del mismo aparece en el dorso junto al búho, el ave emblemática de la diosa.

Es cierto que muchas veces su identificación se hace difícil por confundirse con otros árboles de semejante morfología, tal es el caso del laurel, pero es que esa ambigüedad que percibimos en tantos relieves romanos, sobre todo en «Triunfos» o en procesiones religiosas, participan de la misma ambivalencia que las fuentes literarias hacen sobre estos dos árboles: olivo y laurel, similares en cuanto a la forma de las hojas y de los frutos y siempre verdes. Ambos aparecen muy vinculados a la Victoria, junto con la palmera, el árbol indiscutible en este sentido, aunque quizá la corona de laurel con que fuera coronado Apolo ha marcado a esta especie como triunfo poético, frente al triunfo militar o al triunfo de la virtud, que quedarían más para la palmera y el olivo. Con todo, insisto, no se aprecia una rígida y precisa codificación para su uso en cada caso. Si nos atenemos a la cita anterior de Plinio, el olivo sería atributo de victoria militar, aunque resaltando su vertiente pacificadora, y en tal sentido se ha de interpretar la corona de los generales y emperadores sobre un carro, llevando en la mano una ramita de la misma especie. Es la imagen de los «Triumpho», que con gran fidelidad arqueológica se cultivaron en el Quattrocento italiano, como los célebres de César, pintados por Mantegna (Hampton Court), propagados después a través del grabado o de libros tan famosos como la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1510) de Francesco Colonna, quien en diversos jeroglíficos repite la rama de olivo como sinónimo de paz.

Si nos atenemos a lo que dice P. Le Rezel en su *Dictionnaire iconologique* cuando en las medallas antiguas el Emperador lleva en la mano la rama de olivo es para designar «la Paz que el ha dado o conservado en el estado»⁽⁵⁾.

Sin embargo en los coronamientos de los Emperadores y altos dignatarios de Roma, el laurel es claramente dominante. Se percibe en la solemne procesión del Ara Pacis, pieza básica para el gusto oficial de la época de Augusto, de amplia pervivencia. Tal vez la clave esté en el poeta Virgilio y su obra *La Eneida*, tan modélica para la cultura oficial de ese momento. En el libro séptimo, cuando por fin Eneas desembarca en Italia, al referirse al dominio del rey Latino, nos dice que en su palacio crecía un laurel, determinante en la elección del lugar, y consagrado a Apolo. En él se posaría un enjambre de abejas, que el adivino interpreta como los extranjeros troyanos guiados por Eneas. Y sin embargo, la misma obra es pródiga en nuestro árbol, pero por lo general con un sentido religioso (la rama que asperge) o el significado pacífico en los emisarios enviados por Eneas a los reyes locales, alguno de los cuales, por cierto, (Numa Pompilio), también es portador de la rama de olivo.

Las monedas y las medallas imperiales son el mejor exponente del emblema pacificador como idea excelsa del poder. Augusto, Vespasiano, Tito, Galba, Trajano, Claudio ... utilizaron la alegoría de la Paz en forma de mujer, acompañada casi indefectiblemente del cuerno de la abundancia y de la rama de olivo. Ya se encargaron los emblemistas del Renacimiento de recopilar y transmitirnos estos documentos, desde Capaccio hasta Ripa. El primero de ellos, afecto a Felipe II y a España, se entretuvo en destacar, entre otras, las monedas acuñadas por Adriano alusivas a su patria de origen: Hispania. En ellas vemos representado al emperador o bien si corona, a la manera griega, o coronado de laurel, en tanto que en el reverso, Hispania, como matrona recostada o haciendo genuflexión ante Adriano, lleva en ambos casos una rama de olivo y el atributo más común a Ella, el conejo, al parecer, inspirado en un texto de Claudiano.

Los localismos, junto al fenómeno de lo rural, que se apodera de los ideales de vida y cultura en el Bajo Imperio, trajeron consigo un sustancial

cambio de visión del mundo y, lógicamente, de su presentación. Es la expresión de la ruptura del centralismo de Roma y con él la caída del Clasicismo, para ir ganando terreno el gusto por la representación abstraizante, deformadora de las proporciones y simplificadora en las formas, consecuencia del empuje de las religiones orientalistas y del pensamiento neoplatónico. El aislamiento provincial; el auge de las «villae» como grandes centros de producción agro-pecuaria y de los «dominus» o señores de las mismas, como nuevos patrones frente al hasta entonces hegemónico patrón, el Emperador, daría origen a una curiosa afición por la vida cotidiana rústica, que más allá de las idílicas visiones de la Naturaleza, puestas de moda por Virgilio, derivaron en una documentada representación de los trabajos agrícolas. De este modo, encontramos con cierta frecuencia, no ya al simbólico olivo, sino a la prosaica recolección de la aceituna en los mosaicos de los pavimentos de las Villae; por ejemplo, en la de Dominus Iulus, en Túnez (último cuarto del s. IV) o en sarcófagos paganos desde fines del s. III, como el del Museo de Córdoba, con toda la tosquedad figurativa de su acusado anticlasicismo, pero vivo y expresivo de un arte en el que se fundían tradiciones locales con corrientes de pensamiento ajenas y contrarias a los ideales de la Urbs.

El cristianismo primitivo, protagonista indiscutible en la caída de Roma, aunque aprovechara tantas cosas de Aquélla en lo cultural, comparte el gusto estético de la última fase del Imperio, reforzando por un lado la visión simbolista de la representación y por otro la figuración no clásica. Por supuesto, los temas a tratar se circunscriben a pasajes bíblicos y contenidos doctrinales. Así, el olivo tendrá asegurada su presencia por el episodio veterotestamentario del Arca de Noé y en el Nuevo Testamento por aquellas escenas de Pasión relativas al Huerto de Getsemaní y la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos. La paloma sosteniendo el ramo de olivo en el pico es la que mejor alude al Diluvio; pero la ausencia de escenificaciones en estos primeros momentos del cristianismo concentran de tal forma la significación de un mínimo elemento, que más allá de la pura metonimia,

la paloma y la ramita devienen en un concepto abstracto de Salvación o Resurrección. Por este camino, es como hemos de entender su presencia en el horno donde se queman los tres hebreos sobrevolando a los tres héroes, Catacumba de Priscila (s. III), en sustitución del ángel y de Azarías que bajan a socorrerlos (Dan. 8,49). Es lo que Grabar ha denominado una «imagen signo»⁽⁷⁾, detentadora de un mensaje, que correctamente desvelado, funciona para los iniciados como una consigna u oración. De esta manera, la paloma con el ramo era sinónimo de *salvación*, y *por* tanto susceptible de aparecer (con Noé y el Arca incluidos) en contextos narrativos diversos.

De cualquier forma la identificación del olivo por su estricta fisonomía siempre sería difícil, por no decir imposible, en este tipo de representación sino fuera por la contextualización. El antinaturalismo dominante hace que su forma olvide las especificidades orgánicas para plegarse a ritmos y disposiciones ornamentales. Véase la escena de la Entrada en Jerusalén el

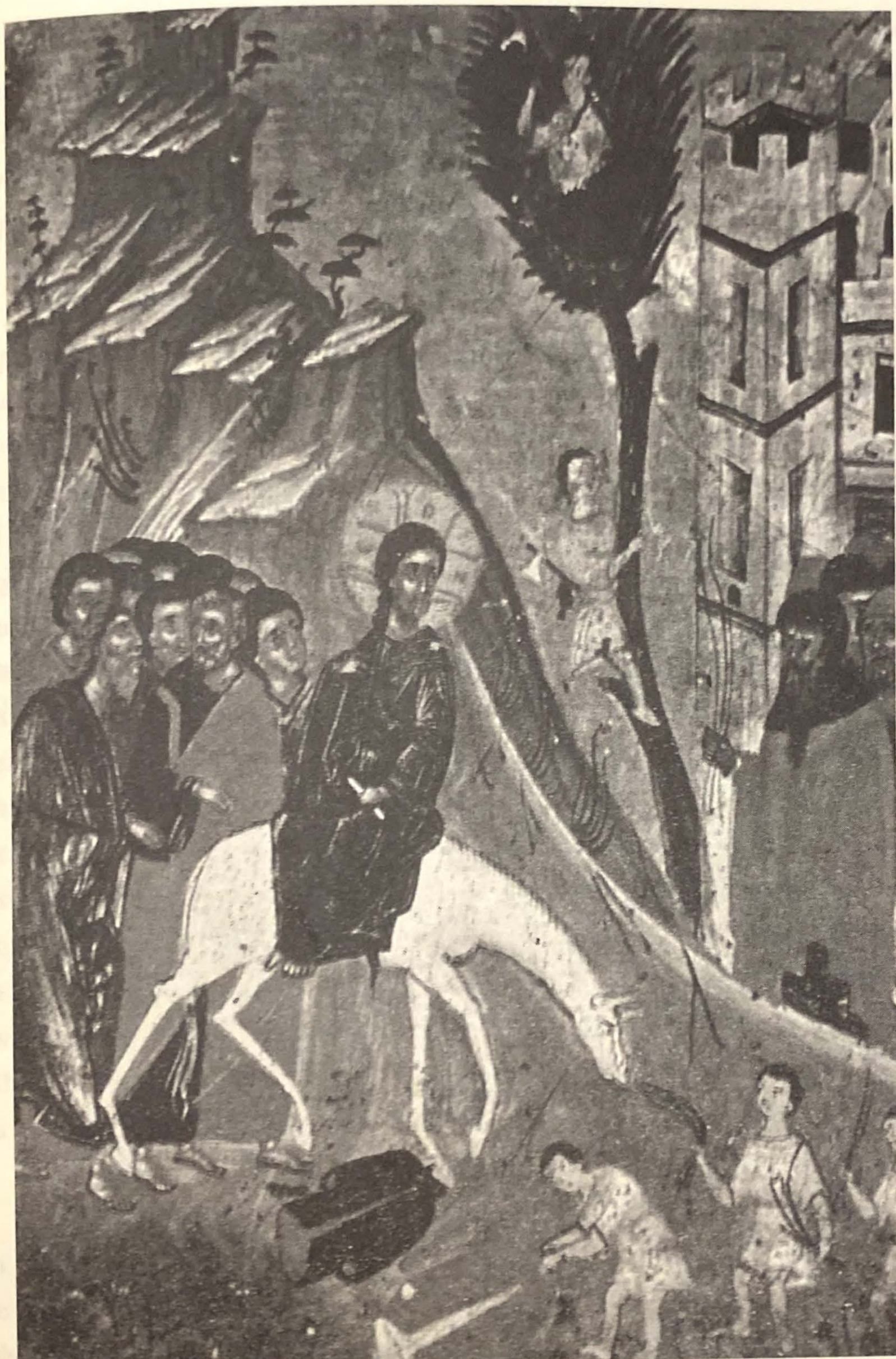


Sarcófago de Adelpia

Domingo de Ramos en el sarcófago de Adelfia (s. IV), donde las ramas que llevan los niños en la manos son, de puro esquemáticas, irreconocibles. Otro tanto podríamos decir de los olivos que enmarcan la figura de una orante en otro sarcófago del museo Torlonia de Roma, reconocibles más que por sus tallos y hojas por posarse en ellos sendas palomas (de nuevo la idea de Salvación), con un ritmo ondulante parejo al de los strígilos que le acompañan, motivo común en los sarcófagos paganos.

Tales esquematismos no abandonarán al arte de toda la Edad Media, hasta el punto de que pese a las muchas variantes formales, ninguna de ellas llega sin embargo a reproducir un ejemplar plenamente reconocible. Si nos fijamos, tanto en el tema de la Entrada en Jerusalén, como en el de la Oración en el Huerto, entre los siglos VI al XV, de Bizancio a occidente, observamos fluctuaciones en grado de aproximación o alejamiento del natural; lo primero, más frecuente en las escenas iluminadas de los códices bizantinos del s. VI (Codex Rossanensis), carolinos (Psalterio de Stuttgart, del 820/30) u otónidas Evangelio de Otón III, s. IX), mientras que alcanza el máximo de antinaturalismo en los frescos románicos del s. XII (iglesia de S. Martín de Vicq, Francia). Después, con el gótico se recuperaría la plasticidad de manera irreversible, si bien con el llamado «Estilo Internacional» (s. XIV) la suma estilización, preciosista y decorativa, lleva a formas estereotipadas como la Oración en el Huerto del Maestro de Westfalia (h. 1320), en Hofgeismar, compensado por los no menos elegantes, pero si más naturales, árboles de Duccio y la escuela sienesa del Trecento, aunque sin llegar nunca al espécimen exacto.

En cuanto a los significados, la Edad Media no sólo mantuvo los valores iniciales de Paz y Salvación para el olivo, sino que aumentó el campo de representación de este motivo vegetal. Así, la paloma con ramo de olivo se transfiere a la Paloma del Espíritu Santo que desciende sobre Cristo al recibir las aguas del Bautismo en el Jordán, según vemos en los mosaicos bizan-



Entrada en Jerusalén. S. XVII. Atenas. Museo Bizancio

tinios del Katholikon de Hosios Lukas (s. XI). Dentro del carácter de Epifanía que reviste el Descenso del Espíritu Santo esta precisa vinculación con la paloma de Noé se interpreta con la idea de *reconciliación* de Dios con el género humano: «Este es mi hijo amado, en quien tengo mis complacencias» (Mat. 3, 17) y una esperanza del inicio de una nueva etapa⁽⁸⁾, de la que el Arca y el final del Diluvio no era sino un antetipo.

Asimismo, la relación del Bautismo con la Natividad, en cuanto que Epifanía, explica que el mensaje de Paz, contenido expresamente en el anuncio a los pastores hecho por ángeles, se traduzca iconográficamente en la presencia de los ramos de olivo llevados por los anunciadores de la buena nueva, si bien se detecta a fines de la E. Media y en el ámbito italiano. Lo encontramos en una tabla de un pintor anónimo de Pisa (h. 1400), que representa la *Natividad*, según la visión de Sta. Brígida, y en cuyo ángulo superior un ángel porta una destacada rama de olivo al dirigirse a los pastores. Aunque mayor interés reviste la pintura de Sandro Boticelli, de idéntico tema, de la National Gallery de Londres, en el que un coro de ángeles danza en el cielo con ramos de olivo y coronas de igual especie, mientras otros tres se abrazan en primer término con tres hombres y otro grupo acompaña a pastores y a los Magos, coronándolos de la misma manera que ellos, para tortura de unos pequeños diablos que se retuercen por el suelo. Esta apotheosis de Paz y Reino Eterno, que simbolizan las coronas, tienen su clave de interpretación en la cartela superior escrita en caracteres griegos, alusiva a los sucesos ocurridos en Florencia en 1500, fecha de la pintura, y que acabaron con la vida de Savonarola y sus compañeros, los dominicos Buonvincini y Marusi⁽⁹⁾.

A su vez, el tema de la Anunciación, en la medida que las interpretaciones teológicas medievales introdujeron en él la idea de Encarnación con el descenso del Espíritu Santo sobre María, y en consecuencia quedaba relacionado con la Epifanía, supuso, de una parte la presencia de la paloma en



Boticcelli. Adoración de los Magos

las representaciones y de otra, alusiones al Paraíso, como anuncio de la Redención del pecado original. Todo ello nos conduce una vez más a encontrarnos, aunque no con demasiada frecuencia, con nuestro árbol. Respecto a la paloma, ahora más que la rama en el pico domina el haz luminoso de la irradiación divina, que expresa mejor el misterio de la Encarnación; pero en cuanto a las irrupciones paradisiacas en la escena, los árboles sagrados del Edén se hacen presentes y si bien es la palmera el más destacado, por esta vía se posibilitaba la aparición del olivo. Esto ocurre en un momento y lugar preciso: Siena, de nuevo, y tal vez, como ha sido señalado, por influencia de Dante. Es el caso de la *Anunciación* de Ambrogio Lorenzetti (1344), donde el arcángel lleva en la mano una palma, en vez del común lirio, pero va coronado con rama de olivo, mientras que en el celeberrimo cuadro del mismo tema pintado por Simone Martini (Galeria degli Uffizi), Gabriel lleva ya directamente una rama de olivo en la mano.

No terminan aquí las cuestiones iconográficas medievales referidas a nuestro árbol. Nuevos aspectos simbólicos derivados de aquella idea significativa matriz que era la Paz, se perfilan como anticipo de lo que será la gran eclosión en el Renacimiento. Uno de ellos, el de *Misericordia*, se manifiesta en el arte bizantino, particularmente en las miniaturas de los Psalterios -en concreto, el Psalterio Kludov del Museo Histórico de Moscú- en las que se ven unas figuras alegóricas que llevan coronas de las que penden ramos de olivo⁽¹¹⁾.

Otra referencia alegórica es la de *Concordia*, personificada en una mujer guerrera en cuyo escudo va dibujado el ramo de olivo. Así puede verse en las vidrieras de Nôtre Dame de Paris⁽¹²⁾, en una versión refinada y elegante sacada de las miniaturas de los Códices, que se inspira o arranca del poema de Prudencio la *Psycomachia*, del s. IV, o lucha entre vicios y virtudes por el dominio del alma cristiana, y que hasta esa fecha -s. XIII- habían tenido una representación más violenta en el arte⁽¹³⁾.

Si la Edad Media, sobre todo la Baja E. Media, había supuesto un periodo de extraordinario desarrollo iconográfico en virtud del impulso naturalista que recorre todas las artes y el pensamiento cristiano mismo e incluso con la supervivencia de los dioses paganos, como demostró J. Seznec, el Renacimiento, y con él la Edad Moderna, del Humanismo supondría un aumento de nuevas imágenes acerca de temas y asuntos ya conocidos, gracias a la nueva mirada crítica e indagadora sobre la Antigüedad Clásica y su síntesis con el mundo cristiano. Las exigencias cortesanas de poderes cada vez más unipersonales y sobre todo la exaltación de la «virtù» del nuevo héroe social, tendrían mucho que ver en esa fiebre creativa de cultura en imágenes, muy intelectualizada, cuya más alta expresión se alcanzó en el género mixto, literario y plástico, de la Emblemática. El símbolo y la alegoría, que ya apuntaban pujantes a fines de la Edad Media, llegan entre los siglos XVI y XVII a su mayor altura.

Para ejemplificar esta situación respecto a nuestro tema, creo que nada mejor que comenzar con la diosa Palas o Minerva, ahora más conocida en su versión latina, con acepciones innovadoras en las que la rama del árbol sagrado siempre está presente. Hace ya tiempo, R. Wittkower llamó la atención sobre esta cuestión⁽¹⁴⁾, dando a conocer nuevos «papeles» asignados a la diosa, basados en diversas combinaciones de sus atributos clásicos, puestos en función de imágenes encargadas expreso por comitentes particulares. Así, *Minerva Pacífica* y *Alma Minerva*, donde Palas compagina sus atributos de guerra, yelmo y coraza, con rama de olivo. En el primer caso, se trata de una medalla diseñada por Francesco Laurana para René de Anjou, rey de Sicilia, en 1463, cuando poco antes se había casado en segundas nupcias con Jeanne de Laval y por otro lado, políticamente, quería retener Sicilia antes de retirarse a Provenza (todavía no había entrado en guerra con Aragón por la herencia materna). En esa tesitura, la leyenda del reverso: PAX AUGUSTI, quiere expresar su virtud de rey pacífico reforzada, según Wittkower, por la novedosa aparición de la coraza, en tanto que protector

del pecho, lugar donde reside la virtud, y el olivo, «auspicio de un amor rejuvenecido», que le infunde la fuerza moral de una esperanza de eternidad⁽¹⁵⁾.

La misma figura es retomada más tarde por Botticelli, en 1491, para un diseño de tapiz encargado por el abad de Saint Martin aux Bois, Comte Guy de Baudreil. Aquí, bajo el lema: ALMA MINERVA, enmarcada por dos árboles, uno florido y el otro seco; el primero con la coraza y el segundo con el escudo de la terrorífica Gorgona. La alusión, que ya es clara en la contraposición fecundidad-esterilidad; virtud-vicio, tiene su antecedente en una imagen medieval que representa a la Justicia entre el árbol de la Vida (verde) y el del Conocimiento (seco). La posición intermedia de la diosa, reconciliadora, «madre del arte y de la ciencia ... Como Sabiduría no sólo del conocimiento de las cosas divinas, sino también de las humanas», justifica el lema personal del abad, colgando del árbol de la Vida: SUB SOLE SUB UMBRA VIRENS.

Estas ambivalencias o ambigüedades en los dioses, fruto de la interrelación del Olimpo, fue el gran venero de los círculos neoplatónicos florentinos por las posibilidades inventivas que ofrecía a poetas y artistas ... Y para «desesperación de los iconógrafos rutinarios», como dice E. Wind, aunque siempre «como en una buena combinación musical, los desarrollos son al mismo tiempo lógicos e inesperados»⁽¹⁶⁾. Una de esas variaciones fecundas fueron las conexiones o intercambios de Minerva con Venus y el Amor. El grabado de Marco Antonio Raimondi, *Reconciliación de Minerva y Cupido*, muestra a Atenea y Cupido dándose la mano, mientras Eros alza una rama de olivo, se supone que desgajada del gran árbol que hay a su lado. El pacto indica que el flechador, al cambiar excepcionalmente sus armas por el atributo de Minerva, dejará a Ésta a salvo de los estragos concupiscentes. O lo que es igual: que Minerva es la Castidad misma. Así, como «Castitas», reconciliándose con «Voluptas», interpretaba Wittkower el célebre cuadro de S.

Botticelli *Palas y el Centauro* Galería degli Uffizi), en el que la diosa aparece coronada por tallos de olivo, los mismos que rodean su cuerpo de cintura para arriba y de modo muy significativo el brazo que agarra por la cabeza al melancólico bruto. Pese a que a la interpretación de Wittkower se le hayan hecho matizaciones posteriores⁽¹⁷⁾, es claro que responde a la puesta en imagen de los elevados y refinados pensamientos del círculo de Lorenzo de Medicis, cuya clave puede estar en unos versos del propio Lorenzo: «Surge aquí la hija del gran Tonante,/ que sin madre salió de su cabeza;/ y ella tiende la mano a nuestra baja mente»⁽¹⁸⁾.

En otra conocida pintura, esta vez de Veronés, *Concordia de Amor* (National Gallery, Londres), de no fácil ni clara interpretación, la rama de olivo vuelve a ser protagonista, ostensiblemente alzada por una pareja de amantes (¿esposos?) ante una deidad (¿Fortuna Amoris?), que los corona. El cuadro sería el segundo de una serie de cuatro que versan sobre las vicisitudes del Amor: la Angustia; la Concordia; los Placeres y la Perfección. En la Concordia estaríamos, según Wind, ante la presentación de la Castidad «elevada a la categoría de Belleza por el Amor»⁽¹⁹⁾. Para otros, el cuadro sería el último o la culminación de la serie, a modo de «Unión Feliz», el matrimonio que es coronado por una diosa o una alegoría benéfica⁽²⁰⁾. Lo cierto es que la idea de reconciliación entre amor pasional y amor honesto, la armonía entre opuestos que conduce al feliz matrimonio, se simboliza en el olivo.

Las derivaciones amatorias no anularon ni menguaron otras relacionadas con la Paz y la Sabiduría, dimanante de Minerva y de los textos bíblicos. Nunca hay que olvidar que la Paz sigue siendo la idea nuclear de este árbol. La riqueza interpretativa durante el Renacimiento, íntimamente vinculada al ingenio personal, multiplicaría en consecuencia sus usos. Para tener una visión global de ese alcance, creo que nada mejor que repasar el compendio de alegorías que ofrece C. Ripa en su *Iconología* (1593)⁽²¹⁾, sin



La Paz o la Religión Cristiana

disputa el libro más usado por artista y comentaristas, no sólo por su amplitud, sino por su fidelidad a los clásicos y sobre todo su didactismo casi medieval, como ha reseñado Gombrich⁽²²⁾. Ripa dio el impulso definitivo al triunfo de la alegoría como fórmula retórica de personificación de ideas abstractas, ya presente en el mundo medieval, como tuvimos ocasión de comprobar, de rotundo éxito en la conceptualización de la cultura a finales del Renacimiento y durante los siglos del Barroco.

Nada menos que 19 alegorías, alguna como la Paz subdividible incluso, registra Ripa en las que está presente el olivo, sin contar aquellas singulares que identifican a determinadas regiones de Italia. Quizá, en ese sentido, sólo sea superada por la obra enciclopédica, posterior, de Philippus Piccine-lli, *Mundus Symbolicus* (1653), que recoge hasta 35 entradas. La Paz, es la principal de las alegorías reunidas por Ripa, destacando de entre varias acepciones, aquélla en que se la representa como una «joven coronada de olivo, que sostiene en la diestra una figura de Pluto, llevando en la siniestra una gavilla de espigas»⁽²³⁾, siguiendo los escritos de Pausanias. La explicación dada a la corona de olivo y a las espigas es que son «símbolos apropiados para la paz, pues sólo abunda la cosecha de estos frutos cuando la paz permite que los hombres se dediquen al cultivo de la tierra, que se queda infecunda con la guerra... «Como fundamento tiene a la Sabiduría, ya sea paz interior o externa, y por supuesto se mitifica con Minerva. Rasgo de sabiduría para Ripa fue el de Eneas al llevar una rama de olivo en su visita a los Campos Elíseos. De hecho, es dominante en Virgilio el afán pacificador en la conquista italiana por el héroe troyano.

A partir de este significado primario de Paz, y como consecuencia de los efectos benefactores contenidos en la breve descripción antes apuntada se desgranar el resto de las alegorías que contiene el simbólico árbol, que podríamos agrupar en torno a las dos ideas allí contenidas:

- a) Los beneficios materiales
- b) Los benéficos espirituales y políticos.

Relacionados con los primeros tendríamos una serie de alegorías que irían desde la escala más directa e individual, hasta grosera se nos puede antojar, de cualidades nutrientes del olivo, a las más generales y de utilidad política. Girarían en torno a lo pingüe, es decir, al fruto como alimento. Ahí se situaría la *Gordura*: «Mujer corpulenta que sostiene un ramo de olivo con la diestra, lleno de fruto pero careciendo de hojas ... Pues el ser graso se corresponde naturalmente con la naturaleza y propiedades del olivo»⁽²⁴⁾. O la *Lozanía*, algo más sofisticada: «Mujer de ya maduro aunque aun hermoso aspecto ... Sostiene en ambas manos una rama de olivo con sus frutos y encima un panel de miel y la corona, que es de amaranto». De esta triple asociación, en principio, la más específica de la lozanía es el amaranto, pero la combinación de miel y aceite la saca a relucir por su respeto a las fuentes clásicas; en esta ocasión por un dicho de Diógenes el Cínico acerca de la conservación de la vida, regando el cuerpo con miel internamente y con aceite por fuera⁽²⁵⁾. Cualidad que es utilizada para otra alegoría, la de *Conservación*, donde la figura lleva la consabida rama en una mano y en la otra un círculo de oro; el olivo «porque preserva los cuerpos de la corrupción» y el oro «porque difícilmente se corrompe»⁽²⁶⁾.

Subiendo la escala, encontraríamos nada menos que una alegoría de la *Economía*: Mujer de venerable aspecto, coronada de olivo. Lleva en la mano izquierda un compás y una vara en la diestra, poniéndose además un timón a su lado». El comentario, en el que no voy a entrar por razones de espacio, es de bastante calado político, como podrá adivinarse por los atributos. En lo que nos atañe y aclarando que relaciona estrechamente la economía doméstica con la de la nación, «la corona de olivo muestra que el buen Ecónomo debe necesariamente mantener la paz en su casa»⁽²⁷⁾. De la misma ma-



La Economía

nera, ejemplo de ese irrefrenable deseo de alegorizarlo casi todo, el *Impuesto o Gabela*, de evidente naturaleza económica se representa como «joven robusto y pastor, semejante a las pinturas que se suelen hacer de Hércules, nervudo y musculoso. Ha de ir coronado de roble, sosteniendo un podón o unas tijeras de trasquilar con la diestra ... con la mano izquierda está sosteniendo algunas espigas de trigo, ramos de olivo y pámpanos de uva». El comentario, muy largo y prolijo, tiene el interés de resaltar estos tres frutos porque «sobre ellos recaen principalmente las gabelas⁽²⁸⁾, lo cual demuestra que en el s. XVI, como en la Antigüedad, esta tríada agrícola seguía siendo la columna vertebral de la Economía en el Mediterráneo, lógicamente, por ser la base alimenticia de aquella sociedad.



El Impuesto

En un orden más elevado, la *Clemencia*, representada por una «mujer que aparece en pie sobre una pila de armas, llevando en la diestra una rama de olivo. Con el brazo izquierdo se ha de apoyar en un tronco del mismo árbol, del que cuelgan los Fasces Consulares», se muestra como íntimamente ligada a la Justicia, pues para Ripa la clemencia no consiste sino en «abstenerse de corregir a los reos con el castigo que merecen. Sirviendo así de templanza a la autoridad, viene a producir una perfecta forma de justicia necesaria para aquellos que gobiernen»⁽²⁹⁾. No incluye al olivo como atributo explícito en su alegorización de la Justicia, pero esta acepción de Clemencia da pie a ello y por eso tal vez no faltaron muestras artísticas en el Renacimiento de su representación con ese atributo, como la medalla del

Papa Julio II, en cuyo reverso aparece la Justicia con un ramo de olivo junto a la Abundancia y el lema, sacado del Salmo 84: OSCULATE SUNT (Se han dado el abrazo la Justicia y la Paz).

Importante también para la convivencia social y política es la *Concordia*, alegoría de virtud, como tuvimos ocasión de ver, y que Ripa la reconoce en cuanto que «productora de los frutos más deleitosos», contraponiéndola igualmente a la Discordia. Razón por la que la representa coronada de olivo⁽³⁰⁾. No obstante, de mayor calado en la idea de Concordia, por lo tocante a lo político, creo que es la alegoría de *Unión Cívil*, mostrada como «mujer de alegre rostro que ha de llevar en la diestra una rama de olivo, con la cual se entrelaza otra rama de mirto. Además con la mano izquierda ha de ir sujetando un pez de aquellos a los que llaman escaros... La Unión Civil de la que hablamos -aclara el autor- es tutora y protectora de la Ciudad». De una ciudad entendida en el sentido agustiniano: «multitud de hombres concordantemente reunidos». El simbolismo de la unión del olivo y del mirto está en función de una acción simbiótica sacada de Teofrasto (*Historia de las plantas*, Lib. III), según la cual el mirto protege a la aceituna de los rigores climáticos. «Así concluye Ripa deben unirse y protegerse entre si los ciudadanos ... con gran prosperidad tanto privada como pública»⁽³¹⁾.

En el ámbito de los beneficios espirituales, de carácter señaladamente particular, estaría la alegoría de la *Mansedumbre*, con la que Ripa retorna el uso religioso que se hacía en la Antigüedad del olivo, refiriéndonos que por ser signo de paz y mansedumbre, «los sacerdotes solían ordenar y disponer la fabricación de las imágenes de sus dioses con la madera del árbol ... Pues tenían el convencimiento de que bien se convenía con la Divinidad el mostrarse de su condición generosa en el participar de sus gracias a los mortales». Sin duda lo que quiere es resaltar el valor balsámico del óleo, razón de su empleo litúrgico ya por los hebreos, y que concluya por tanto, que «es tanta la fuerza del aceite contra las rabias y furores, que esparcién-

dolo en el mar cuando está revuelto y turbulento hace cesar las tempestades»⁽³²⁾. A este grupo habría que añadir la *Misericordia*, inspirándose en las Sagradas Escrituras, y que ya vimos fue también así entendida por Bizancio; la *Limosna*, como variante de la anterior; la *Caridad*, la *Bienaventuranza* y la *Buena Fama*, todas ellas inspiradas en citas bíblicas, e incluso la *Alegría*, en recuerdo del Domingo de Ramos.

Parte de todo este material utilizado por Ripa venía de la actividad emblemática y en la misma medida sirvió para elaborar nuevos emblemas. Algunas de estas piezas tuvieron como protagonistas a personajes destacados, como hemos visto en la medalla de Julio II, y con anterioridad lo había hecho otro pariente, Cosme de Médicis, en una medalla donde Florencia, su ciudad y sede de gobierno, alegóricamente encarnada en la Paz, lleva la rama de olivo con la leyenda: PAX LIBERTAS QUE PUBLICA⁽³³⁾. También Felipe II, nos informa Capaccio, acuñó una medalla con el lema: PAX ETERNA, en alusión a «que con tanta utilidad del mundo tantos años ha mantenido la paz»⁽³⁴⁾. Por su parte, su hijo, Felipe III, contó asimismo con nuestro árbol como emblema alusivo a la Misericordia y a la Justicia, según Piccine-lli⁽³⁵⁾. Este mismo autor nos informa que a su vez el emperador Rodolfo II utilizó otro emblema en el que la rama de olivo se contrapone a las armas bajo el lema: UTRUM LUBET, en sabia elección a favor de la paz⁽³⁶⁾. La duquesa de Berry, Margarita de Francia, tenía por divisa personal dos serpientes enlazadas en una rama de olivo con el lema: «Todas las cosas están regidas y gobernadas por Sabiduría»⁽³⁷⁾, en alusión al vigor de la rama verde que comentara San Isidoro, y que no resulta sino la versión clásica del caduceo. Por último, dentro de este muestreo de emblemas personales, la influyente familia florentina de los Pacci, por clara alusión a su apellido, tomó al olivo por divisa. Camilo Camilli selecciona en su *Imprese Illustri*⁽³⁸⁾ la de Claudio Pacci, que representa un tronco de olivo del que surge vigoroso un joven tallo, en alusión a esa fuerza regenerativa, ya clásica, bajo el lema: EX-PERS INTERITUS, que ve en esta figura la eterna supervivencia de su apelli-

do a través de su descendencia. Motivo que podría ser aplicado igualmente para una institución como la Iglesia, en relación a su capacidad de resurgir de los ataques de los tiranos, según nos dice Piccinelli; o también en relación con el sacrificio de los mártires.

De todo este panorama, rico en ingenio, quizá la mejor expresión artística fue su traslación directa o indirecta a la Fiesta efímera, ese gran espectáculo tan querido por la sociedad del Barroco, que inundó los espacios públicos con motivo de las constantes celebraciones civiles y religiosas con que los poderes políticos, cada vez más fuertes y absolutos, se reafirmaban. Roma fue un escenario sin par, tal vez por su condición de capital de la cristiandad, donde la fiesta concitó bajo el común denominador del catolicismo todos los grandes acontecimientos de las monarquías europeas. Por este motivo allí se celebran nacimientos, defunciones y, sobre todo, éxitos políticos y militares. En un clima



G. WHITER. A Collection of Emblems.
London 1634/35

de signo fuertemente propagandístico, la Paz, como trasunto del triunfo bélico, tendrá especial protagonismo en aquellas magnificentes máquinas o artilugios de imagen y de su mano nuestro querido olivo, si bien ya estaba presente en algunos aparatos levantados a fines del s. XVI a propósito de Entradas Reales, donde se solían levantar arcos de madera o de cartón con abundancia de emblemas y jeroglíficos oportunos al efecto. En uno de ellos, por ejemplo, el de Carlos IX e Isabel de Austria en París, 1571, dominado por la «Magestad» apoyada en las columnas de la «Piedad» y la «Justicia»,

por un lado, de la «Felicidad» o «Paz», puesto que lleva ramo de olivo, y «Abundancia», por otro⁽³⁹⁾.

Entre las máquinas barrocas destacará el catafalco realizado en la iglesia de SS. Vincenzo e Anastasio en 1661, con motivo de la muerte del cardenal Mazzarino, por el rey de Francia. El diseño, de Elpidio Benedetti con ayuda del pintor Giovan Francesco Grimaldi⁽⁴⁰⁾, representa en la base las cuatro partes del mundo, sobre la que se sitúa la urna. Ésta se enmarca por dos árboles: la palmera y el olivo con las alegorias respectivas de la *Guerra* y la *Religión*, contraposición que justifica o pretende justificar, en soberbia síntesis, la política francesa desarrollada por el cardenal, sobre todo con las leyendas que penden de ambos árboles: ET PACE EX VOLUNTATE y ET BELLO EX NECESSITATE. No hay que olvidar que también se representan las alegorías de España, Francia y Roma, este última llorando.

En 1662 se produjo el nacimiento del Delfín de Francia, Luis, y del Infante Don Carlos, de España. Este doble alumbramiento real, rigurosamente coetáneo, dio lugar a un mes de febrero extraordinariamente festivo en Roma. De los dos grandes montajes pirotécnicos, uno de ellos, levantado en Piazza Navona, medía algo más de 24 metros de alto y tenía por remate el globo terráqueo con un delfín coronado y la gran corona de Francia, a modo de baldaquino, sostenido por grandes ramos de olivo y de lirios; la flor emblemática de los Borbones y el símbolo de la paz.

Pero el espectáculo festivo no era sólo laico, también afectaba a las celebraciones eclesiásticas a desarrollar dentro de los templos. Una de esas grandes Fiestas era el «Quarantore», una ceremonia de exaltación o adoración eucarística, con cuyo motivo se levantaban altares «ad hoc». En una *Relatione del Sacro Teatro eretto nella Congregatione della Comunione Generale* (Roma, 1655)⁽⁴¹⁾, se diseña un proyecto dominado por un olivo, sobre el que se alza un ostensorio, y un paisaje de fondo con diversos episodios vete-

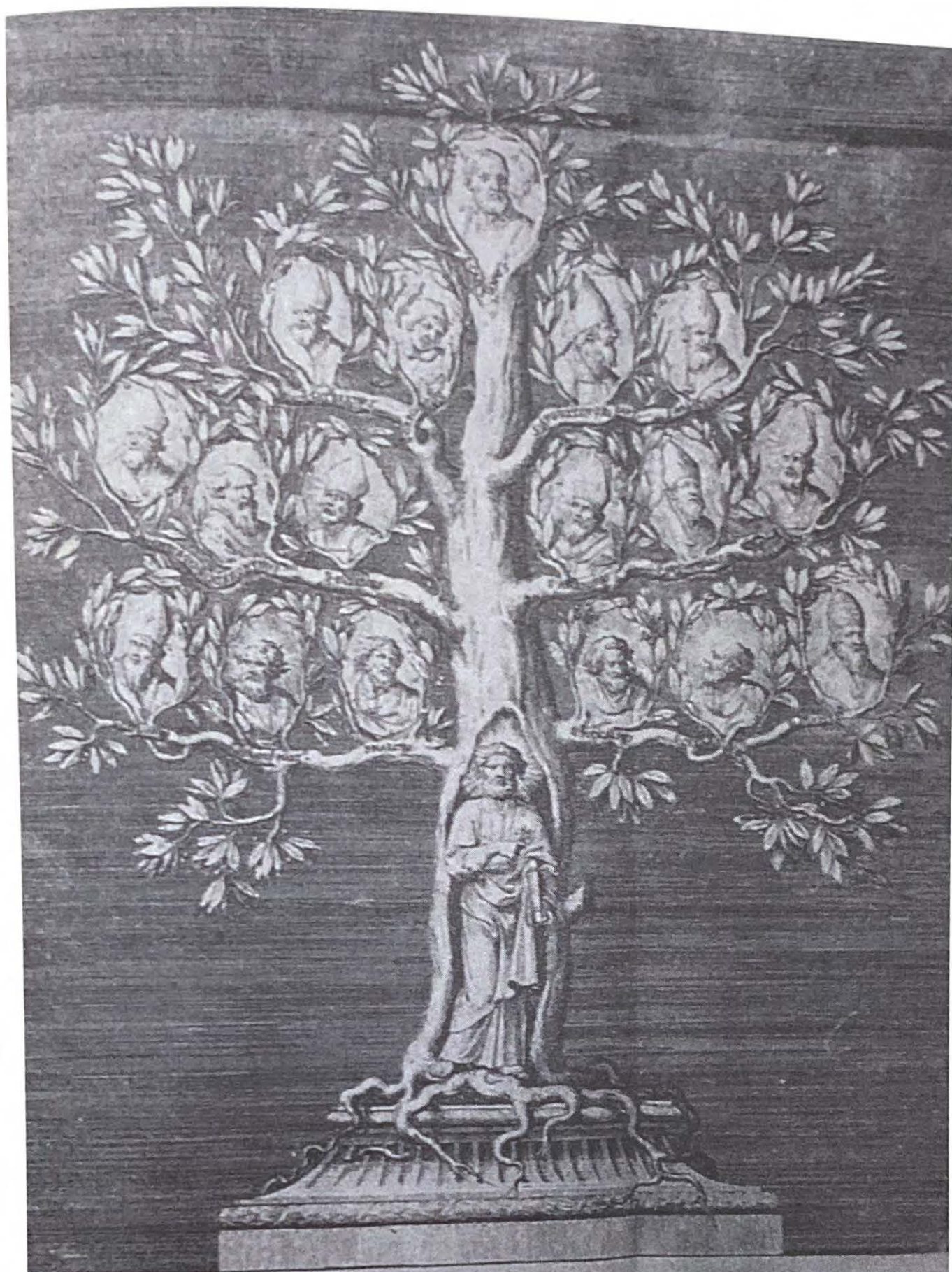


E. BENEDETTI y G. F. GRIMALDI. Diseño para el funeral de Mazzarino en SS. Vincenzo e Anastasio (1661)

rotestamentarios entre los que destaca el Arca de Noé. La clave doctrinal la da, no obstante, una filastera en el árbol con la cita del Eclesiastés: «Quasi oliva exaltata sum» («Como hermoso olivo en la llanura»), referido a la Sabiduría de Dios, que puede ser entendido como metáfora o antetipo del alimento del Cuerpo de Cristo, que el mismo libro sagrado contiene: «Los que me comen quedarán con hambre de mí» (EcI. 24, 29). En cuanto al Arca, de inequívoca vinculación con el olivo, está más en función de aludir al Papa que acababa de fallecer, Inocencio X, cuya divisa era la paloma de la paz, que por cierto dio origen a numerosas alegorías relacionadas con este tema en el género efímero.

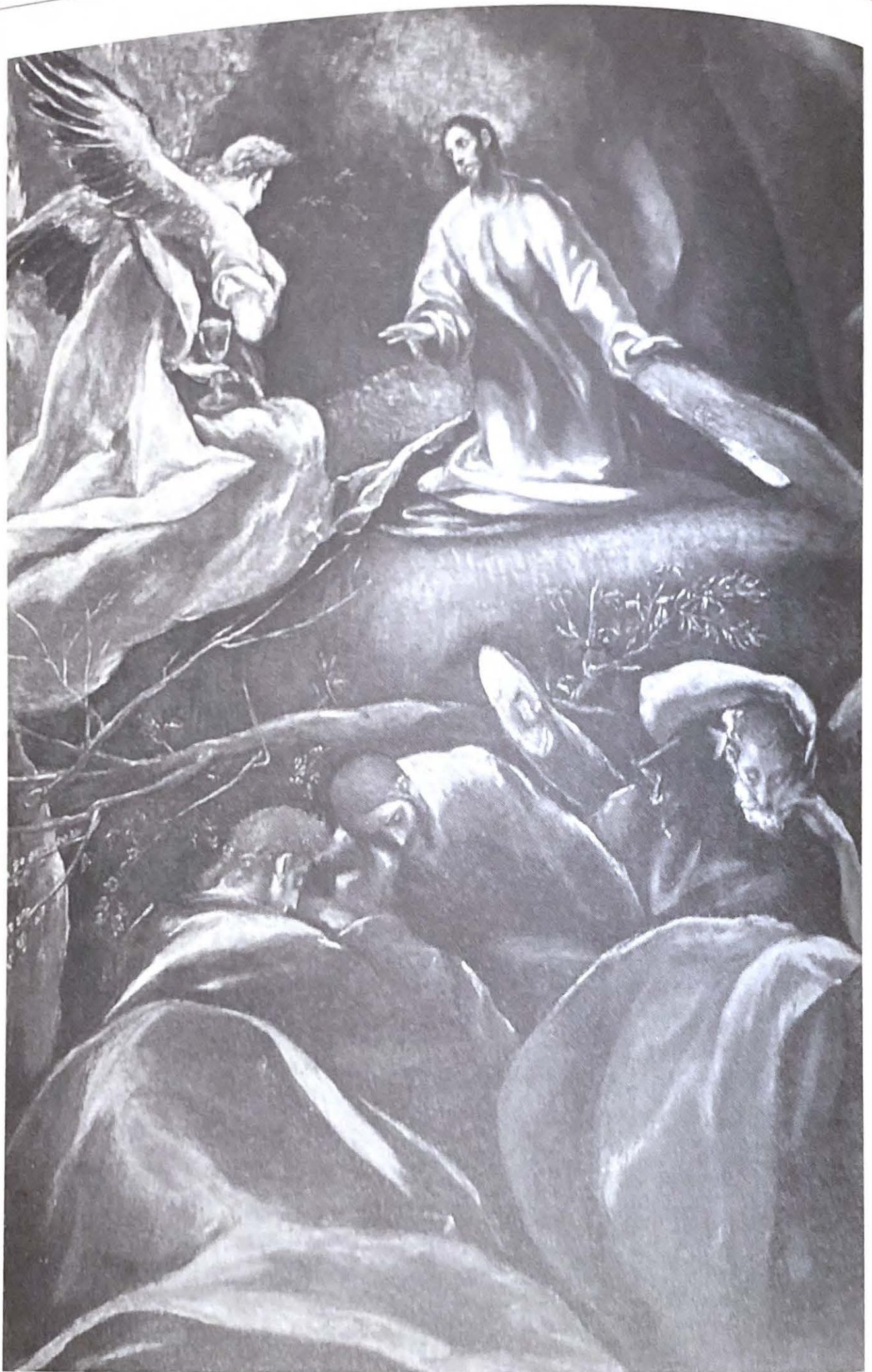
Espectacular hubo de ser igualmente el gran olivo construido por la Orden de los Teatinos en San Andrea della Valle en 1671 para celebrar la canonización de San Cayetano de Thiene⁽⁴²⁾. El concepto es un árbol genealógico, en la base de cuyo tronco aparece S. Pedro y en los ramos los diversos santos de la Orden, hasta culminar con el nuevo canonizado. Una idea contenida en aquel emblema de Piccinelli alusivo a la vitalidad de la Iglesia.

La emblemática y la literatura iconográfica nos han mostrado la abundancia del uso del olivo como recurso susceptible de llevar a la representación plástica; sin embargo, eso no significa que sea fácil su reconocimiento en el arte de los siglos del Renacimiento. Unas veces porque su papel estrictamente simbólico lo relega a una representación parcial o bien, completo, pero siempre en su condición de emblema, con lo cual se recorta e incorpora a la composición a modo de elemento añadido, caso de las *Inmaculadas* que aparecen rodeadas de los atributos marianos sacados del Antiguo Testamento entre los que se encuentra el olivo («Oliva Speciosa»). En otras ocasiones, porque hubo artistas, sobre todo los nórdicos o los no mediterráneos, que al no estar familiarizados con el árbol no tenían una idea precisa de su fisonomía. En cualquier caso, pese a su mayor o menor fidelidad con la especie vegetal, el arte de la Edad Moderna supondrá la irrupción decidi-



*Arbor Clericorum Regularium
Ab idoneis Scriptoribus expressa
Proposita
In solemni Consecratione
SANCTI CAIETANI.*

Canonización de San Cayetano



El Greco. Oración en el Huerto. Museo Busapest

da del naturalismo en la representación, inseparable del interés y curiosidad despertado por la Naturaleza, de su estudio y análisis, que hace avanzar los temas paisajísticos dentro de la representación artística cada vez con mayor autonomía, de modo que, aunque se subordinen a temas jerárquicamente superiores: históricos, mitológicos o religiosos, tengan la autonomía suficiente como para romper aquella rígida abstracción a la que el mundo medieval lo había sometido, donde un elemento como el árbol era un elemento referencial, separador de escenas o marcador de tiempos dentro de la composición. Pienso en la «Oración en el Huerto», por ejemplo, con montes de cartón piedra y árboles indefinidos, simplificados, interpuestos entre Cristo orando y los Apóstoles durmiendo. El mismo tema, en cambio, en manos de un artista del Renacimiento, excepcional desde luego, El Greco, nos da una imagen distinta aun manteniendo lo esencial del acto dramático: el contrapunto de la agónica vigilia de Cristo y el sueño de los discípulos. Mas, Teothocopuli, en vez de construir la escena nocturna de Getsemaní con la silueta de los árboles, que por el relato solamente la mayoría de las veces se sabía que eran olivos, utiliza troncos bien reconocibles por sus hojas dispuestos en planos perpendiculares para separar visiblemente los dos tiempos de la acción.

Dado este paso, sólo quedaba aceptar al árbol como tal, en su pura y material expresividad, inserto en el paisaje sin connotaciones trascendentes, cosa que en parte ocurrió con el auge del paisajismo, pero no pudo alcanzar su total reconocimiento en ese sentido hasta la definitiva liquidación del Antiguo Régimen.

Sin embargo, antes de terminar mi sondeo en la cultura del Humanismo, quiero hacer una última referencia al olivo en relación con la arquitectura del Clasicismo. Aunque pueda parecer chocante, su huella también quedó incorporada al sistema arquitectónico teorizado a partir de la Antigüedad Clásica, si bien se hace más ostensible en el orden decorativo que en

el meramente constructivo. No obstante, en este último aspecto Vitruvio ya se refiere en varias ocasiones a la madera de olivo por su conveniencia para las cimentaciones, pasada por el fuego y combinada con piedra⁽⁴³⁾. Pero es en el aspecto ornamental donde se destaca al integrarse en partes tan representativas de los órdenes, como son los capiteles corintios, donde se entremezcla con el acanto, siguiendo el *Compendio...* dado por Perrault, o como lo indica Vignola⁽⁴⁴⁾. En líneas generales digamos que como motivo ornamental, tanto su fruto como sus hojas, se introdujeron en orlas y cenefas dentro de los moldurajes arquitectónicos, de forma similar a como se habían utilizado en los vasos griegos. Así se recomienda y dibuja en la Lam. III de la versión francesa de Vignola de P. Moisy, del mismo modo que encontramos guirnaldas de olivo decorando metopas y hasta en el capitel dórico de las Láminas de Arquitectura dibujadas por Juan de Villanueva. Incluso en algún Diccionario galo figura la voz «olive», como elemento decorativo de la arquitectura, en forma de pequeños círculos, sinónimos de las «gotas» que observamos en los sofitos.

Mención especial cabe hacer del olivo en relación al Templo de Jerusalén, no sólo porque ya en la Biblia se hace alusión a su madera, con la que se construyeron las puertas de entrada (Reyes 1, 6), sino por la importancia que el Templo, como modelo, ha tenido para la teoría arquitectónica y en particular del lado español, a partir de esa monumental obra de dos jesuitas, Jerónimo del Prado y Juan B. Villalpando, iniciada en el Colegio de Baeza en 1593, *In Ezzechielem explanationes...*, donde se pretende reconstruir aquel templo sucesivamente destruido y vuelto a levantar a través de la visión del profeta Ezequiel. Un pretexto, en realidad, para justificar la cristianización de la teoría vitruviana a la luz de la exégesis bíblica⁽⁴⁵⁾. Los autores, aparte de recoger la condición lúnea de las puertas y la importancia de los árboles de hoja perenne en la decoración del templo, apostaron por la hegemonía de la palma como árbol emblema, presente, junto a los querubines, en los muros, sobre todo del Sancta-Santorum. Por contra, otro exége-

A. Porticus vel aVLAM

B. Sanctum

C. Sanctum sanctorum

D. Murus inferior nudus

E. Coronis trimembris

F. Ornamentum muri ex ligno
auro obducto.

G. Fenestra

H. Prioris contignationis locus

I. Locus vacuus et obscurus inter
contignationem et tectum.

L. Muri crassitudo et reductus.

M. Tres contignationes cellarum.

N. P. Coronidis trimembris specimen

Q. Portici sciographia

R. Ornamenti interioris specimen.



ta importantísimo y con el que mantuvieron fuertes polémicas, Benito Arias Montano, si recoge gráficamente en su *Apparatus...* que acompaña a la magna *Biblia Políglota* editada en Amberes, una decoración del muro interior donde los querubines, reducidos curiosamente a putti, aparecen entre palmas y otro árbol que se puede identificar con el olivo⁽⁴⁶⁾

De todas maneras, volviendo al libro de Villalpando y Prado, al olivo se le rinde un homenaje en cuanto que dador de aceite, que alimenta de luz al candelabro de los siete brazos. Éste, como todos los objetos sagrados del Templo, se describe minuciosamente y lo que es más importante, se acompaña de una magnífica estampa, abierta por artistas flamencos⁽⁴⁷⁾, que presenta la «Visión por Zacarías del candelabro de los siete brazos entre Josué y Zorobabel», en la que vemos dos olivos que vuelcan sus tallos sobre el Candelabro. En el texto, Villalpando compara al objeto con la Santa Iglesia y explica que los olivos, de forma natural y espontánea, destilan continuamente gran cantidad de aceite con el que se alimentan las lámparas, llenando previamente dos cuernos, que representan el Reino y el Sacerdocio⁽⁴⁸⁾.



Acabado el Antiguo Régimen, la modernidad contemporánea iba a suponer en el campo estético, tras las experiencias materialistas que el empirismo y el subjetivismo creciente había introducido, la «liberación» del objeto artístico de toda carga representativa que no sea él mismo. Dicho de otra manera, su artísticidad estribará en su textual utilización estrictamente imaginativa. Esto favorecería el afloramiento del Paisaje como género pictórico y además con impulso extraordinario, dentro de la ideología burguesa del s. XIX, hasta convertirse durante gran parte del periodo en hegemónico. Varias razones se conjugan en su éxito. De una parte, creo que el auge del pensamiento positivista, con su desinterés por todo aquello que no sea comprobado y determinado materialmente, y en relación con él el desarro-

llo del conocimiento científico de la Geología, por lo que toca al medio físico, e igualmente de la Geografía, preocupada además por la relación hombre-naturaleza. Ambas darán sentido a un nuevo concepto de paisaje, con las que se ha puesto en conexión el nuevo género artístico⁽⁴⁹⁾. Desde estas consideraciones, la representación de la Naturaleza en el arte trataría de desvelar una imagen de una realidad paisajística concreta, expresiva de sus cualidades definitorias, por las que pueda ser reconocida. En un momento, política y sociológicamente, de inquietudes nacionalistas y regionalistas, estas identidades por vía artística iban a tener -y aun hoy- una especial significación.

En España, el paisajismo gozó de importante consideración al amparo de la Institución Libre de Enseñanza y del pensamiento de la Generación del 98. La primera, había hecho de la Naturaleza un auténtico "leit-motiv" de conocimiento para su proyectada renovación pedagógica de forma no sólo teórica, sino práctica, y a Francisco Giner de los Rios le debemos además una precisa definición al respecto: «El paisaje (en su más vigorosa acepción) es la perspectiva de una comarca natural, como la pintura de paisaje es la representación de esa perspectiva»⁽⁵⁰⁾. Uno de los artistas más conspicuos de finales de siglo, muy vinculado por otra parte a la Institución, Aureliano de Beruete, trataría de llevar al lienzo ese principio a través de una mirada científico-poética, donde los colores y la pincelada rápida de la visión del natural querían captar lo esencial del medioambiente, que diríamos ahora. Así, en una de sus varias vistas de Toledo, *Paisaje de Toledo entre cigarrales* (1910), del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, la ciudad se perfila al fondo desdibujada en la cegadora luz del mediodía, entre la aridez de páramos y peñas violáceas y el verde intenso de unos olivos en primer término, informes e imprecisos. Bastan estas notas de color y simplicidad de formas para darnos la imagen de una ciudad mesetaria, típica de un interior mediterráneo, donde el eterno verdor del olivo contribuye poderosamente a corroborar lo exacto, lo verdadero, del paisaje, porque más

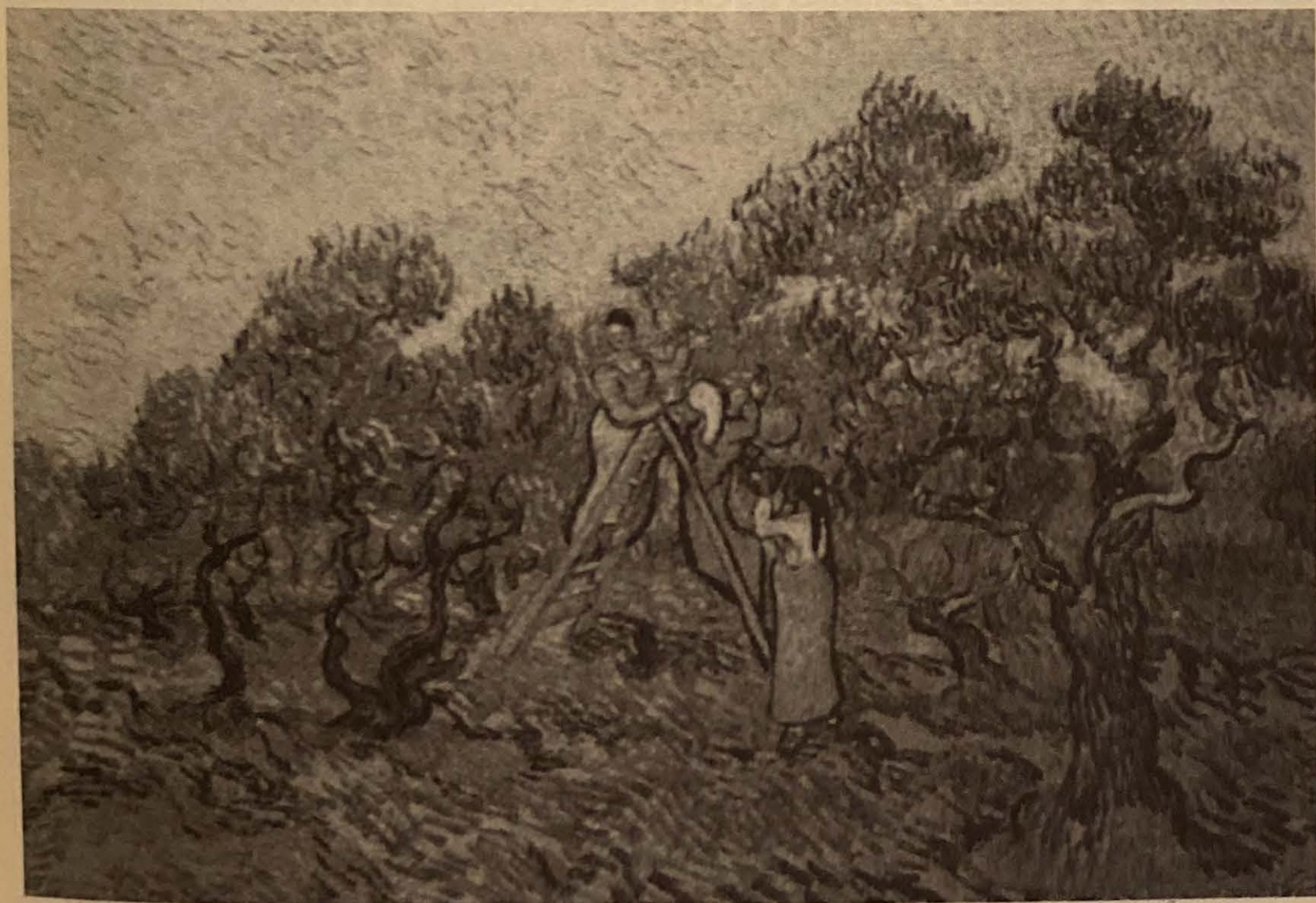
allá de lo fotográfico esta poética visión extrae lo invisible del mismo; aquello que, como decía Unamuno a propósito de Zuloaga, hace que «el paisaje sea una prolongación del hombre»⁽⁵¹⁾, aunque aquí esté ausente.

Visiones mediterráneas abundan desde principios del s. XIX en toda la ribera del Mare Nostrum, pero sin duda fue a partir de los impresionistas franceses y postimpresionistas asentados en Provenza cómo esta región del país vecino inspiraría, por su peculiar paisaje, a artistas de la talla de Cézanne, Denis, Gauguin o Van Gogh. Quiero detenerme en este último, no sólo por su grandeza, sino por cómo siendo ajeno de origen, descubre con fruición su medio natural y de modo especial el olivo en cuanto espécimen bello. Hago hincapié en este rasgo por expresa declaración del pintor: «...Una de esas cosas bellas que pintar». En su atormentada vida, tocado gravemente por la enfermedad en los dos últimos años de su existencia,



Van Gogh. Olivares de St. Remy

entre Arles y St. Remy, donde es ingresado en un hospital, Van Gogh se obsesiona con dos árboles: el olivo y el ciprés, en los que vuelca su entusiasmo, fruto de sus inquietudes plásticas y simbólicas. El olivo lo representó una docena larga de veces, en formatos aproximados de 70 x 90 cms., agrupados como «olivares», y considerados por él como estudios sobre diversos efectos de luz, a modo de ejercicios preparatorios quizá del auténtico «cuadro», que era la cosecha o *Mujeres recogiendo aceitunas*, del que conocemos cuatro versiones en diferentes Museos (National Gallery de Washington; Metropolitan de N. York; Otterlo, Rijkmuseum. y Col. Mr. & Mss. Walter A. Annenber). La causa de este súbito interés por el olivo parece ser fue el boceto del «Cristo en Getsemaní» de su admirado P. Gauguin y las versiones de Bonnard sobre el tema, que le desagradó tanto que le empujaron a pintar durante un mes «...porque ellos me han enloquecido con sus Cristos en el Jardín, que carecen de toda huella de observación. Desde luego -prosigue



Van Gagh. Aceituneros (N. Gallery. Washington)

en carta a su hermano Theo- no tengo intención alguna de hacer nada basado en la Biblia.. No es que me deje frío, pero me da una incómoda sensación de represión en lugar de progreso»⁽⁵²⁾.

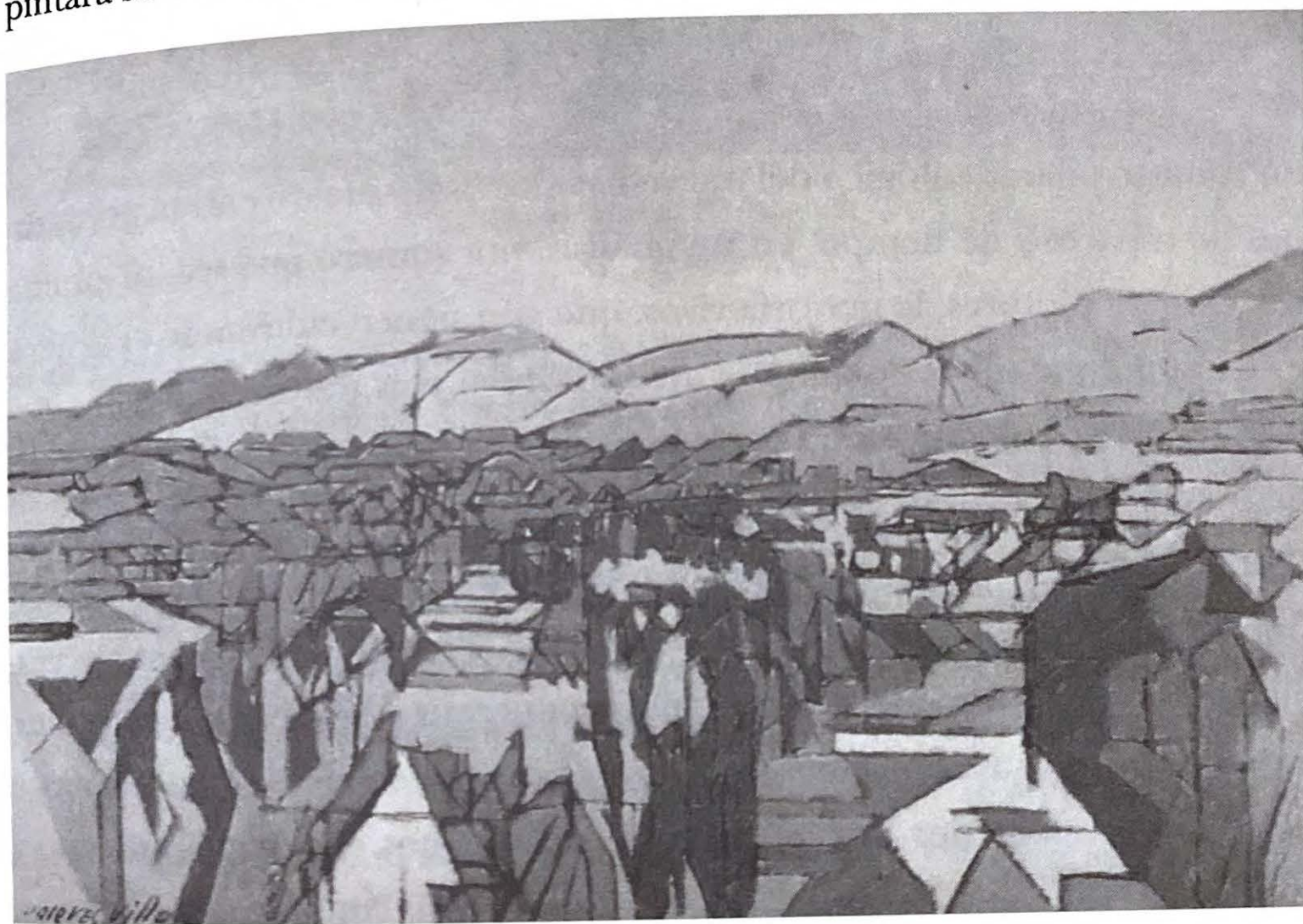
No deja de ser curioso que este hombre tan preocupado por cuestiones religiosas, sin dejarle de ser indiferentes, no las considere oportunas desde el punto de vista de artista moderno. En ese rechazo hay una reacción contra el Simbolismo, en cuanto corriente o movimiento artístico de tendencia formal abstraizante. Así lo expresa, tras confesar un fracaso más en sus escarceos con la abstracción y en el intento fallido de representar el tema de la «Oración en el Huerto». De manera, que a modo de liberación, descubre en la irregularidad de los troncos y en la flexibilidad y color de los tallos y hojas del olivo una infinidad de posibilidades plásticas. Como declarara a un crítico, reflexionando sobre las pocas pinturas existentes acerca de este árbol, «es muy posible, que no esté lejos el día en que los olivos sean pintados de múltiples formas. Los efectos de la luz y el cielo hacen que haya un número infinito de motivos que pueden obtenerse del olivo»⁽⁵³⁾.

Si no con el apasionamiento del holandés, si al menos en cuantos han sido fieles al paisaje desde la modernidad contemporánea, las palabras de Van Gogh han podido ser proféticas. A fin de cuentas él sólo había buscado unir a los cuadros «un sentimiento de la región» -así se lo expresaba a su hermano-; un sello de la Provenza o de la mediterraneidad, en último grado, aunque su personal estilo, vibrante y encendido, fuera difícilmente imitable.

Van Gogh no había descubierto solamente la belleza de un árbol milenario, había sabido vincularlo además con un espacio geográfico, que se vislumbraba como cierto ideal de aquella vieja «koiné» de la Grecia clásica que volvía a latir en los comienzos de nuestro siglo. A ella contribuyó no poco el arte y la visión particular de algunas figuras muy significativas: Picas-

so, Matisse, Braque, Miró, Dalí ... Quienes rindieron homenaje a la Región en la que habían nacido o que eligieron para vivir.

De esta manera es como el joven Miró recrea su atávico sentimiento de la tierra, tan decisivo luego para su obra surrealista, en las pinturas de tema rural y en los paisajes de la comarca de Montroig, cuna paterna, ejemplo de campo cultivado en tradición mediterránea de los abancalamientos, la vid, el olivo y el cereal. Uno de sus cuadros de juventud, pintado en 1919, lleva por título: *Viñas y olivos de Montroig* (Chicago, Col. Leigh Block) y en él se escalonan, en un considerable grado de abstracción, planos geométricos de hirsutos viñedos y globulares olivos, facetados estos últimos por cortes luminosos y puntillistas toques de color, evocadores del «gris plateado» tan característico de este árbol y que ya descubriera por cierto, Van Gogh. De igual modo que bastantes años después el francés Jacques Villon, en 1944, pintara sus *Olivares entre Cannes y Mougins* en otra más abstracta representa-



J. Villon. Olivares entre Cannes y Mougins

ción de esta masa arbórea unificada por la tonalidad verde plateada. Entre medias, Dalí, el ilustre payés de vocación, recurrió en clave onírica, cargada de simbolismo y saber humanista, a la rama de olivo en el *Enigma sin fin* (Madrid, Reina Sofía), una de sus pinturas más complejas dentro de la serie de las «Apariciones» sobre la playa de Rosas.

Así se podrían ir citando obras puntuales de artistas más o menos conocidos, que abordaron el tema paisajístico con presencia del olivo, pero sin indagar a fondo la belleza descubierta por Van Gogh y a la que auguraba un creciente interés.

Incluso en el estricto ámbito de la pintura española, donde con tanto arraigo prendió el género del paisaje, ha tenido el olivo especial predilección, si exceptuamos a los pintores jiennenses y en momentos más recientes, a partir de la postguerra civil, reforzando el concepto de paisajismo como seña de identidad de un pueblo o de una sociedad, sobre todo cuando desde el mismo Régimen político imperante se hizo de esa esencia rural un robusto pilar ideológico del nuevo Estado⁽⁵⁴⁾. No puedo entrar, por razones de espacio y de tiempo, en un análisis, por somero que sea, ni en una relación de pintores, la mayoría vivos, que aun siguen cultivando el género y celebrando al olivo. Solamente me referiré al más universal de ellos, Rafael Zabaleta, quien por otra parte contribuyó de forma destacada a consolidar esos valores rurales a través del arte bajo la égida de la crítica auspiciada por Eugenio D'Ors, aunque no toda su pintura, en contra de lo que pueda parecer, sea un canto a su tierra natal. Pero sí, en Zabaleta hay muchas referencias al paisaje; a un paisaje concreto de Quesada, subyacente casi siempre en sus composiciones. Un paisaje moteado de olivos que rodea al pueblo o entra por una ventana de sus muchos cuadros de interior, a modo de «vedutta» italiana renacentista, siempre con un toque de color, informe, que reconstruye en la mente del espectador lo esencial de ese cam-



Aceituneros. Museo R. Zabaleta

po andaluz de montaña, agreste y a la vez entrañable. Esta última cualidad, sin duda, la más genuina poesía del pintor. En dibujos abordó en varias ocasiones el tema del olivo, también con técnica y espíritu de modernidad, tal vez retomando la idea Vangoghiana de los estudios merecidos por este árbol y también, como el célebre pelirrojo, abordó en su cuadro *Aceituneros* (Quesada, Museo R. Zabaleta) el homenaje al rey de la agricultura jiennense en su gran fiesta: la cosecha. El tema exige la presencia humana, paisaje con figuras, los que faenan y los tipos representativos del primer plano, toda la comunidad representada en torno a un árbol algo estereotipado, de copas cónicas, asilvestrado, dominando en rigurosa axialidad la composición contra el imponente fondo de la sierra.

No es de las mejores pinturas de Zabaleta, pero si representativa de lo que este humilde, milenario, sabio y, por tanto, bello, árbol ha ejercido y aun continúa haciendo en la cultura de los que vivimos a orillas del Mediterráneo.

He dicho.

NOTAS

- 1.- Vid. TORAL PEÑARANDA, C. «El olivo y el aceite en la Biblia». Boletín de Estudios Giennenses. XXI; 1959. Pp. 51 - 100.
2. GUENON, R. Símbolos fundamentales de la Ciencia Sagrada. Buenos Aires, Infinito, 1960, p. 284.
- 3.- ISIDORO DE SEVILLA. Etimologías (Ed. de J. OROZ RETA y M. MARCOS CASQUERO) Madrid, B.A.C., 1983. T. II, p. 337. Una comparación muy interesante entre el verdor perenne de las hojas del olivo y las vicisitudes de las almas en el mundo, «la Gruta», la encontramos en el neoplatónico Porfirio, El Antro de las Ninfas de la Odisea. De. de E. Ramos Jurado. Madrid, Gredos, 1989; pp. 244 y ss. Debo esta información al prof. M.A. León Coloma.
- 4.- Las Idus de Julio fueron instituidas por Fabius Maximus en el 449 a. C. y restauradas por Augusto. Consistían en un desfile de Caballeros coronados de olivo en esas fechas. PLINIO «El viejo» Historia Natural, XV, V(4).
- 5.- P. (REZEL L.) Dictionnaire Iconographique. Paris, 1756, p. 93.
- 6.- «Glaucis tum prima Minervae Nexa Comam foliis intexta micantem veste Tagum». Lo cita CAPACCIO. Emblemata Nápoles, 1593, p. 60v.
- 7.- GRABAR, A. Las vías de la creación en la iconografía cristiana. Madrid, Alianza Edit., 1985; pp. 18 y ss.
- 8.- SCHILLER, G. Iconography of Christian Art. London, Lund Humphries, 1971. T. I.; p. 131 y ss.
- 9.- Vid. VENTURI, L. Botticelli. London, 1938.
- 10.- SCHILLER, G. Op. cit.
- 11.- ANTONOPOULOS, E. «Miséricorde, olivier: agents et attributs». Byzantion, 1981; pp. 345-385.
- 12.- MÂLE, E. L'Art Religieux du XIII siècle. Paris, 1958, p. 102.
- 13.- Sobre el tema es clásico: KATZENELLENBOGEN, A. Allegories of virtues and vices in Medieval Art. New York, 1964. Ejemplos de relieves románicos italianos en HORSTE, K. «Romanesque Sculpture in American Collection XX. Ohio and Michigan». Gesta, XX, 1/2, 1982; pp. 107.
- 14.- WITTKOWER, R. «Transformations of Minerva in Renaissance Imagery». Journal of Warburg and Courtauld Institute, 11; 1938-39. Recogido en WITTKOWER, R. Migration of Symbols. London, Thames & Hudson, 1977; pp. 129-142

- 15.- Idem
- 16.- WIND, E. Los Misterios paganos del Renacimiento Barcelona, Barral, 1972; p. 200
- 17.- GOMBRICH, E. Imágenes simbólicas. Madrid, Alianza Ed. 1986; pp. 119-121.
- 18.- Ibidem.
- 19.- WIND, E. op. cit. p. 284.
- 20.- Este es el título que se le da en el Catálogo Oficial de] Museo. The National Gallery Complete Illustrated Catalogue. (Compiled by C. BAKER & T. HENRY) London, 1995; p. 706.
- 21.- RIPA, C. Iconologia. 2 vols. Madrid, Akal, 1992.
- 22.- GOMBRICH, E. op. cit. P. 288 y ss.
- 23.- RIPA, C. op. cit. 11, p. 183.
- 24.- Idem, 1, p. 465.
- 25.- Idem, II, p. 32.
- 26.- Idem, 1, 218
- 27.- Idem, II, p. 298-99.
- 28.- Idem, I, p. 512.
- 29.- Idem, II, p. 191.
- 30.- Idem, 1, p. 209.
- 31.- Idem, II. p. 373.
- 32.- Idem, 11. P. 42.
- 33.- TERVARENT, G. de Attributs et Symboles de l'Art Profane. Geneve, 1956.
- 34.- CAPACCIO, op. cit. pp.121-22.
- 35.- PICCINELLI, PH. Mundus simbolicus (L. 9; XXV) p. 580. Inspirado en el Salmo 61, 12-13: «Y en ti, Señor está la piedad, pues das a cada uno según sus obras».
- 36.- Idem. la referencia bíblica aquí es: Det. 30, 19: «Yo invoco hoy por testigos a los cielos y a la tierra de que os he propuesto la vida y la muerte, la bendición y la maldición. escoge la vida para que vivas, tú y tu descendencia».
- 37.- TERVARENT, G. op. cit.
- 38.- CAMILLI, C. Imprese Illustri di diversi Venecia, 1586; p. 31.
- 39.- STRONG, R. Arte y poder Madrid, Alianza Ed., 1984; p. 115.
- 40.- Reproducido por FAGGIOLO, M.; CARANDINI, L. L'Effimero barocco. Roma, 1960, p. 184. y FAGGIOLO DELL'ARCO, M. La festa barocca. Roma, De Luca, 1997; p. 405.

- 41.- Se cita y reproduce en FAGGIOLO DELL'ARCO, M. op. cit. p. 368 y en VV.AA. La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870. Roma, Allemandi & C. T. II, p. 245.
- 42.- FAGGIOLO DELL'ARCO, M. op. cit. y VV.AA. op. cit, p. 246.
- 41.- PERRAULT, C. Compendio de los diez Libros de Arquitectura de Vitruvio por Claudio Perrault. Trad. por Don JOSEPH DE CASTAÑEDA, Madrid, 176 1. (Ed. facs. Murcia, 198 1; p. 30 y 38).
- 44.- MOISY, P. El Vignola de los propietarios (Ed. facs. Murcia, 1988) Lam. XXI.
- 45.- Sobre el tema hay abundante bibliografía. Vid. VV.AA- Dios Arquitecto. Madrid, Siruela, 1991 y con anterioridad, RYKWERT, J. La casa de Adán en el Paraíso. Barcelona, G. Gili, 1975; ONIANS, J. «The last Judgement of Renaissance Architecture» Journal of the Royal Society of Art, 1980; pp. 701-720.
- 46.- Se trata de una serie de estampas que acompañan a la *Opera ad Sacrorum Bibliorum Apparatum* (Vol. VIII) de la Biblia Políglota. Vid. al respecto, MARTINEZ RIPOLL, A. «Del Arca al Templo: la cadedna ejemplar de prototipos sagrados de B. Arias Montano», en VV.AA. Dios Arquitecto pp. 94-99
- 47.- J. MATHAM y letras de CH. BIANCHI.
- 48.- In Ezzechielem. ..Lib. IV, LXII.
- 49.- PENA, M^a C. «La nueva estética del paisaje español y el desarrollo de la Geografla como nueva ciencia». Actas, II Congreso español de Historia del Arte. Valladolid, 1978; pp. 206-214, y Pintura de paisaje e Ideología. Madrid, 1983.
- 50.- GINER DE LOS RIOS, F. La lectura, 1915. Repr. en Paisaje y Figura del 98. Catálogo de la Exposición. Madrid, Banco Hispano, 1997; p. 228.
- 51.- UNAMUNO, M. «La labor patriótica de Zuloaga», Hermes, 1. 1917; p. 418.
- 52.- VAN VITERT, E; MONTIL BORGH, L. Vincent Van Gogh. Catálogo Expossición. T, II (Pinturas). Arnsterdam, 1990; p. 242. Tb. WALTHER, y; MEUGER, R. Van Gogh. Obra Completa. Pintura. T. II. Colonia, Taschen, 1996.; p. 517 y ss.
- 53.- VAN VITERT, E; MONTIL BORGH, L. op. cit.; p. 238.
- 54.- Vid al respecto el texto de V. BOZAL, «Paisajes después de 1940», en En torno al Paisaje. De Goya a Barceló. Paisajes de la Colección Argentaria. Madrid, Fundación Argentaría, 1997; p. 38



Servicio de Publicaciones
e Intercambio Científico