

BELLAS ARTES

DRAGOS EN LAS ILUSTRACIONES DE
«COMENTARIOS A VIRGILIO», DE SEBASTIAN
BRANDT

POR

DOMINGO MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ

Aportación de Canarias a la iconografía del tardo gótico y del Renacimiento fue el título de mi Tesis Doctoral que presenté en la Universidad Católica de Lovaina, el 28 de septiembre de 1971, bajo la dirección del profesor Roger Van Schoute, al que desde aquí reitero mi admiración, gratitud y afecto. Una parte de dicho trabajo estuvo consagrado al estudio de la presentación del drago (*dracaena draco*) en pinturas, grabados y relieves, con argumentos respecto a su significación. Del texto general de la Tesis he entresacado un comentario a ciertas ilustraciones aparecidas en un libro del famoso humanista Sebastián Brandt, del comienzo del siglo XVI, donde de forma clara se reproducen unos vegetales que identificamos con dragos, como los típicos de Canarias. Constituyen un testimonio más, bastante curioso, del interés producido en Europa ante el descubrimiento y conquista de dicho archipiélago y costas africanas. Desde que comenzaron los viajes de reconocimiento a las islas, en la primera década del siglo XIV, efectuados por marinos genoveses al servicio de Portugal, luego por catalanes, y con la conquista, iniciada en los primeros años del siglo siguiente por los franceses Juan de Bethencourt y Gadifer de la Salle, se ofreció a los europeos un mundo exótico espléndido, a manera de una inicial etapa en las novedades que se multiplicarían con los grandes viajes y descubrimientos de España y Portugal. Aquel interés por tantas cosas extrañas que llegaban a los famosos puertos de Europa quedó

patente en textos literarios, estudios científicos, al tiempo que el arte efectuó una captación de los nuevos elementos para enriquecer el repertorio iconográfico.

Sobre la aparición de dragos en el arte, las opiniones han sido diversas, especialmente al tratarse de buscar un significado. Dvorak, en *Kunstgeschichte als Geistgeschichte* (Munich, 1924, p. 176), fue el primero en llamar la atención sobre la presencia del árbol exótico, a propósito del *Jardín de las Delicias*, del Bosco, pero lo confundió con un cactus, y encontró una conexión artística con el drago de *La huida a Egipto* grabada por Schongauer. Franger, en *The Millenium of Hieronymus Bosch* (Chicago, 1951, p. 57-59), acepta esta inspiración del Bosco, pero ya identifica el árbol con una *dracaena*. Este autor se pregunta de qué manera pudo llegar a conocimiento de los europeos este árbol. En vez de buscar la solución en las navegaciones atlánticas prefiere señalar los viajes de Marco Polo, de sir John Mandeville, de Breydenbach, y todo un ciclo legendario, del que las tierras de Oriente, especialmente la India, es el centro de atención. Elena Calandre de Pita, en *El drago, en un cuadro de El Bosco y un grabado de Schongauer* («Clavileño», VII, 1956, 39, p. 61-65), aborda el posible significado de la representación de este vegetal, pero no le concede más valor que una curiosidad de la época, empleada con una simple finalidad decorativa. Esta misma actitud de ver en el drago solamente una manifestación del amor por la Naturaleza, propio de la época humanística y el interés por los nuevos productos venidos de los países recién descubiertos, se repite en Simone Bergmans, *Les éléments nouveaux dans les paysages de Gassel au XVIe siècle* («Bulletin des Musées royaux des Beaux Arts», 3, 1959, p. 135-138) y *La signification réelle des oeuvres de Lucas Gassel et de Jan van Amstel rangés par Dominique Lampsonius parmi les peintres célèbres* («Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg», 1961, 92, p. 197-203). Debemos hacer notar que en estos dos artículos se consagran comentarios a la demostración de la presencia de dragos de Canarias en la pintura atribuida a Lucas Gassel, *Paisaje con la Vocación de San Mateo*, del Museo de Bellas Artes de Bruselas, pero tal identificación nos plantea diversos problemas, por no encontrar en ello

toda la claridad que pretende este autor, y particularmente, lo que damos importancia, ya que a partir de esas afirmaciones Bergman construye una hipótesis sobre el origen de la pintura, que debe ser revisada, ante la inestabilidad de sus argumentos. Lottlisa Behlin, en *Die Pflanze in der Mittelalterlichen Tafelmalererei* (Weimar, 1957, p. 153), al citar el drago que figura en el *Retablo de San Juan en Patmos*, de Burgmair, no toca el problema de su significación; se limita a incluir un comentario para sugerir las posibles maneras de haber podido llegar el pintor al conocimiento de este árbol: mediante ilustraciones de libros o la contemplación de algún ejemplar vivo en los jardines de los Fugger, en Augsburgo Jacques Combe, en *Jérôme Bosch. Polémique, tarot et sang-dragon* («Gazette des Beaux-Arts», t. LXXI, 1968, páginas 189-190), explica algo del empleo de la resina del drago por los alquimistas y apunta una relación del árbol con Adán. Para A. P. de Mirimonde, en *Le symbolisme musical chez Jérôme Bosch* («Gazette des Beaux Arts», t. XXVII, 1971, p. 19-50), al comentar el drago de *La Creación de Eva*, del *Jardín de las Delicias*, este árbol guarda el significado de una presencia demoníaca como un presagio del destino de la primera mujer. Un artículo interesante sobre este asunto ha sido publicado por Isabel Mateo Gómez: *Consideraciones iconográficas sobre el drago, la palmera y el manzano del «Jardín de las Delicias del Bosco»* («Traza y Baza», 3, 1973).

Según nuestro criterio, a la vista de material muy diverso que reunimos para aquella parte de la Tesis, el drago no significa el Mal, como se ha pretendido; por el contrario, viene a representar en algunos ejemplos el Arbol de la Vida, o se trata de poner de manifiesto su papel benéfico al hombre, como veremos en las ilustraciones de la obra de Brandt, que trataremos en este artículo, concretamente en la ilustración que titulamos «La invocación de Virgilio a las divinidades», que nos sirvió ante la evidente similitud con un drago del árbol central de la composición, para acusar la confusión que tuvo el artista grabador, al querer figurar un olivo, que lo hace mediante un drago, lo cual detallaremos en el comentario correspondiente.

El presente trabajo lo dedicaremos al comentario de varias

ilustraciones del Virgilio editado por Sebastián Brandt e impreso por Grüninger, en Estrasburgo, en el comienzo del Renacimiento alemán. Ocho grabados de este libro tienen diversas representaciones de dragos, con un significado concreto, identificado con el olivo, el mejor beneficio concedido a la humanidad, a juicio de los dioses, según nos dice el mito clásico. Comenzaremos por dar algunas noticias sobre la personalidad de Brandt, luego diremos algo sobre las características de las imprentas de Estrasburgo y de los trabajos de Grüninger, para detenernos por último en la descripción de los grabados y ponerlos en relación con el texto virgiliano correspondiente.

El humanista y poeta Sebastián Brandt, cuyo nombre fue latinizado en *Titio*, nació en Estrasburgo, en 1457, de una familia burguesa. Su padre, el dueño del «Gran Albergue del León Dorado», fue concejal de la ciudad. Su madre se llamaba Bárbara Ricker o Picker, y murió en 1506. A los 18 años marchó a Basilea, para estudiar letras y Jurisprudencia. En aquel momento, la Universidad de aquella ciudad se hallaba dividida en dos bandos antagónicos: los nominalistas y los realistas. Brandt se afilió a este último, bajo la influencia de Johannes Heynlin von Stein, jefe del realismo y gran promotor de la cultura humanista. Brandt se entregó con pasión al estudio de los clásicos. Desde 1484 obtuvo la licencia como profesor y enseñó Derecho. En 1489 recibió el grado de doctor en Leyes. Cuando el Emperador Maximiliano cedió Basilea a Suiza, después de la batalla de Dorneck, 1499, Brandt, fiel adepto al Emperador, dejó su cátedra para regresar a Estrasburgo. Allí, por la protección del humanista Geiler von Kaiserberg, recibió el cargo de Síndico, y dos años después, el de Canciller municipal. Su ciudad natal lo hizo participar en delegaciones diplomáticas, enviadas a la corte imperial y a otras principescas, con gran éxito. Maximiliano de Austria recompensó su fidelidad con el nombramiento de Consejero de la Cámara de Justicia y Conde Palatino del Imperio. Murió en Estrasburgo, en 10 de mayo de 1521¹.

Brandt desarrolló una actividad interesante como difusor de

¹ Hellmut Rosenfeld, *Brandt, Sebastián*, en X y colaboradores, *Neue deutsche Biographie*, Berlín (1955), vol 2, pp 534-536

la cultura latina. Publicó la obra de Virgilio, de Petrarca, de varios juristas romanos y de algunos Padres de la Iglesia. Escribió obras jurídicas, numerosas poesías latinas, traducidas a veces por él mismo al alemán. Estas poesías, editadas en hojas volantes y decoradas con grabados en madera, tratan de cuestiones religiosas, políticas, alabanzas a célebres figuras históricas, a amigos del poeta o narraciones de sucesos milagrosos. Su mayor popularidad le vino de los escritos satírico-didáctico contra los vicios de la sociedad de su tiempo.

Su pensamiento está enraizado en el joven espíritu de la Universidad de Basilea, en las enseñanzas de Heynlin, que había construido una síntesis de humanismo y escolástica y había logrado introducir una dirección realista en la Facultad de Artes, de lo que surgió un humanismo moralizante contra las debilidades de la Iglesia. En los acontecimientos religiosos que conoció Alemania en esta época, Brant se declaró enemigo decidido de Lutero.

Su obra jurídica está encaminada a la divulgación del Derecho Romano: *Expositiones omnium titulorum juris civilis et canonici*, de 1490; *Layenspiegel* (Augsburgo, 1509) y *Klagspiegel* (Estrasburgo, 1516) Tiene poesías dedicadas a los santos, a la Virgen (*Carmina in laudem beatae Mariae*, hacia 1494). Son más importantes sus escritos políticos. Invita al Emperador Maximiliano al establecimiento de una política de mayor autoritarismo en el Imperio, a una reforma de la Iglesia y a una lucha contra la expansión francesa y turca (*Varia Carmina*, Basilea, 1498).

Su obra más famosa es *La Nave de los Locos* (1.^a ed Basilea, 1494), traducida a varias lenguas y con enorme influencia literaria. Se trata de un poema satírico, que enlaza en cierto modo a la crítica de costumbres de la Edad Media. Dentro de una serie de proverbios, citas clásicas y de la Biblia, su enseñanza principal es que los vicios provienen de la ignorancia. Su éxito se debe, de una parte, al lenguaje popular y optimista que corresponde a la mentalidad burguesa de la época; de otra, a las numerosas ilustraciones en grabados de madera. El autor describe constantemente y golpea bajo los colores de una amplia alegoría. Imagina que una multitud de locos se embarcan para llegarse a

Narragonien (País de los locos). En uno de los capítulos expone su pensamiento de la supremacía absoluta del poder imperial y de la purificación de la Iglesia ².

La antigua opinión de que Brandt proyectó él mismo los grabados de las ilustraciones de sus escritos se sigue teniendo en consideración, especialmente por la correspondencia entre imágenes y texto en el mayor número de casos ³. Por otra parte, cada vez toma mayor fuerza la hipótesis de una intervención de Durero en tales ilustraciones. En los grabados de los libros de Brandt se encuentra un estilo, ya que mientras unos son de un dibujo anguloso, otros presentan perfiles redondeados, más dentro de la línea de Durero ⁴. A algunos autores se les hace difícil ver en Brandt un auténtico grabador, pero por lo menos aceptan que debió inspirar y controlar directamente los trabajos de los artistas encargados de ilustrar sus escritos ⁵. Este deseo de Brandt,

² *Ibidem*

³ A Muller, *Brandt als Illustrator*, en «Jahrbuch der Elsass-Lothringischen wissenschaftlichen Gesellschaft zu Strassburg», VI, 1933, pp 15-26

⁴ Sobre relaciones de Durero con Brandt

— Julius Janitsch, *Ein Bildnis Sebastian Brandt von Albrecht Durer im konglichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, en «Jahrbuch der Konglich Preussischen Kunstsammlungen», XXVII, 1906, pp 75-78

— H Koegler, *Die Baseler Gebetbuchholzschnitte von Illustrator der Narrenschiffes und «Ritters von Thurn»*, en «Gutenberg-Jahrbuch», I, 1926, p 117

— F. Winkler, *Durer und die Illustrationem zur Narrenschiff Die Baseler und Strassburger Arbeiten des Kunstlers und der altdeutsche Holzschnitt (Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, 36)*, Berlín, 1951

⁵ Arthur M Hind, *An introduction to a History of woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century*, vol I, New York (1963), pp 331-334.

Son interesantes las siguientes publicaciones sobre Sebastián Brandt

— E Weller, *Zu Sebastian Brandt*, en «Serapeum», XIX, 1858, pp 15-16, XXIII, 1862, pp 257-264

— K Simrock, *Zu Sebastian Brandt*, en «Alemania», 1, 1871, pp 307-320

— Karl Schmidt, *Einige deutsche Gedichte von Sebastian Brandt*, en «Alsatia», 1873-1874 (1875), pp 43-82

— J. Janssen, *Sebastian Brandt*, en «Wetzer und Welte's Kirchenlexikon», 2, 1883, pp. 1200-1201

— Konr. Varrentrapp, *Sebastian Brandt Beschreibung von Deutschland und ihre Veröffentlichung durch Caspar Hedio*, en «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 18, 1896, pp 288-308

de dedicar un papel importante a los grabados, para una mejor enseñanza, con un gusto especial por el libro popular ilustrado, nos revela un cierto espíritu conservador ligado a su humanismo renovador ⁶.

En Estrasburgo las publicaciones de libros ilustrados se desarrollaron en un arte más pobre que el de Augsburgo. El primero de los que se editaron en aquella ciudad fue el que salió de las prensas de Heinrich Knobloch, 1476. En los talleres de Estrasburgo, lo mismo que ocurre en los de Basilea, se refleja un estilo y temática tomados de Augsburgo y Ulma, si bien dentro de un original tratamiento. Característica remarcable es el gusto por presentar páginas muy ornamentadas de bandas, orlas completas e iniciales muy decoradas. Como impresores famosos destacaron Johann Prüss, Martin Schott, Thomas Anshelm y Johann (Reinhard) Gruninger ⁷, a veces escrito «Grüninger» ⁸.

Este último no fue de los que ofrecieron las más bellas presentaciones de libros, ya que, por razones de economía, frecuentemente solucionaba el problema de las ilustraciones a base de repetir y combinar varias planchas para componer nuevas escenas, si bien el sistema empleado es interesante por la novedad que significa dentro de la evolución del grabado para ilustrar. El primer tratado con cierta calidad artística que salió de su taller es el *Cursus beatae Mariae Virginis* (hacia 1494). El *Misale*

— Adolf Tiedge, *Sebastian Brandt Freidank - Bearbeitung in ihrem Verhältnis zum Original Inaugural Dissertation* [] bei der Hohen philosophischen Fakultät der der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle Wittenberg von Adolf Tiedge, Halle, 1903

— A. Lau, *Sebastian Brandt*, en «Der Alte Glaube», 11, 1910, pp 818-824

— Virgil Moser, *Das ae bei Sebastian Brandt*, en «Zeitschrift für deutsche Philologie», XLIV, 1912, pp 331-345

— Maria Wolters, *Beziehungen zwischen Holzschnitt und Text bei Sebastian Brandt und Thomas Murner Mit einem Exkurs über die Illustrationen des Walschen Gastes* Strassburg, Baden-Baden, 1917

— Ruth Westermann, *Sebastian Brandt*, en «Wolfgang Stammler, Die deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon», 1, 1930, pp 276-290

⁶ Hellmut Rosenfeld, *op cit*

⁷ Arthur M. Hind, *op cit*, vol I, pp 335-339

⁸ Paul Heitz, *Zierinitialen in Drucken des Johann Gruninger*, Estrasburgo, 1897

Speciale, de 1493, contiene ilustraciones que se han atribuido a Durero. Pero la obra ilustrada verdaderamente importante es el *Terencio* latino, 1496, en que las ilustraciones respetan una armonía respecto a la ordenación de la página, si bien se continúa el procedimiento económico de planchas combinadas. Los otros dos tratados de clásicos que siguieron a éste, *Horacio*, 1498, y *Virgilio*, 1502, son de un estilo muy próximo, incluso por la abundancia de ilustraciones, esta vez con planchas individuales, y por las iniciales decoradas, tanto en el texto como en las notas marginales⁹.

Las obras de Virgilio editadas por Brandt¹⁰ contienen 214 ilustraciones, de las que 11 pertenecen a *Las Bucólicas*; 39, a *Las Geórgicas*; 142, a *La Eneida*, y 22, a diversos poemas.

Los grabados en general se pueden agrupar en dos categorías, según sus dimensiones: un grupo de mayor tamaño, unos 107, de unas medidas más o menos de 120 × 145 mm., y un segundo grupo, de grabados pequeños, de 87 × 145 mm. aproximadamente.

En conjunto, las características principales de estos grabados son las siguientes: Empleo de un paisaje de horizontes muy altos, recorrido de muchas colinas sombreadas por su parte superior para crear el relieve. No se tiene muy en cuenta la disminución de las figuras del fondo respecto a las del primer término. Los personajes principales van acompañados de una filacteria en que consta el nombre, para reconocerlos más fácilmente. Los rostros tienen una expresión curiosa, a veces como una mueca, por tener la boca marcada por una línea negra ensanchada en las comisuras. En los grabados de mayor tamaño puede apreciarse una ejecución mucho más cuidadosa, los vegetales tienen un tratamiento más delicado y las figuras humanas están dibujadas con una mayor gracia de movimientos, rostros más expresivos y cuerpos de mejores proporciones. Sin ser demasiado grande la diferencia de calidad artística entre los dos grupos de grabados, los más pequeños siempre dan una primera impresión de rudeza

⁹ Arthur M Hind, *op cit*, vol I, pp 339-344

¹⁰ Hemos consultado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Universidad Católica de Lovaina Catalogación: Rés/4B5680

Grabados similares se encuentran en las obras de Medicina de Hieronymus Braunschweig, impresas por Gruninger, *Chirurgia*, 1497; *Liber de Arte Distillandi*, 1500; *Liber Pestilentialis*, y en la obra de Boecio, *De Consolatione Philosophiae*, 1500¹¹, aparte del *Horacio*, de esta misma imprenta ya citado.

El texto está organizado con los versos virgilianos y a veces versos de Brandt, en caracteres más grandes, en una columna, ocupando el centro de la página; envolviéndolos, y en dos columnas de caracteres pequeños, las notas marginales. En los comienzos de cada apartado, los versos y las notas lucen iniciales decoradas.

Los autores de los comentarios son Servii, Donati, Landini, Mancinelli y Calderini¹².

LOS GRABADOS EN QUE APARECEN DRAGOS

1. *Los pastores Damón y Alfesibeo*

Es el grabado correspondiente a los primeros versos de la *Egloga VIII*, folio XXV. Sus medidas son de 87 × 137 mm. y se encuentra colocado en lo alto de la página. Para poder alcanzar el ancho de las dos columnas de texto, el grabado ha sido ampliado por los lados con unas líneas verticales.

Los versos ilustrados por este grabado son los cantos de dos pastores, Damón y Alfesibeo. El primero refiere la tristeza de un zagal no correspondido en sus amores; el segundo narra los sortilegios practicados por una mujer traicionada para atraer nuevamente a su amante, el infiel Dafnis (versos 1-109)¹³.

En un paisaje de colinas, el autor ha colocado los dos pastores en el primer término: Damón, con un gesto declamatorio, sentado junto a un drago; el otro, sobre un tronco de árbol, hace

¹¹ Arthur M Hind, *op cit*, vol I, p 344

¹² Richard Muther, *Die deutsche Bucherillustration der Gothik und Fruhrenaissance (1460-1530)*, Leipzig, 1884, vol II, nota a la p 79

¹³ La numeración que damos de los versos está tomada de *Virgil Eglogues, Georgics, Aeneid (The Loeb classical Library)*, Londres, Cambridge (Massachusetts), 1947.

sonar una trompeta. Este pastor lleva una especie de gorro con turbante anudado a un lado, que lo hemos visto repetirse en muchos grabados de este libro, como una manera de caracterizar al hombre del campo. Delante de ellos, dos grupos de ovejas. En un plano más alejado y al lado derecho está la hechicera del relato de Alfesibeo, vestida de traje de amplia cola y tocada de un bonete, a la moda alsaciana; el amante Dafnis aparece a su lado, llevando el mismo turbante que Alfesibeo. El fondo se completa mediante unas rocas, un pequeño bosque y una ciudad amurallada.

Importancia grande ha recibido aquí el drago, como medio de equilibrar la composición en el lado izquierdo. De todos los árboles que vemos en esta escena es el drago el único representado con detalle, puesto que los que forman el bosquecillo están mucho más alejados, de pequeña escala y fundidos en una masa. La manera de hacer el drago es respetando los elementos principales que caracterizan el árbol, es decir, la manera típica de arrancar las ramas del tronco, con ese abultamiento hacia el centro y los grupos de hojas, como abanicos, de entre los que salen los racimos de frutos redondeados y pequeños. Pero este ejemplo, lo mismo que los restantes de este libro, es de forma esquemática y aspecto aplastado, muchas veces sin intentarse un relieve. De todas formas, el árbol exótico se puede reconocer fácilmente.

La presencia de un drago en esta escena pastoril, como en los otros ejemplos de esta publicación, responde a la confusión que se hace entre un drago y un olivo al interpretar el texto de Virgilio en los grabados, de tal manera que cuando se desea hacer alusión al olivo citado en el texto se representa un drago. Ello aparece más evidente en los próximos grabados que veremos. En las estampas bucólicas de Virgilio, el olivo, el árbol de Minerva, es equivalente a la fecundidad de la tierra, a la felicidad de la vida sencilla del campo. La explicación de que se coloque un drago en este primer grabado está en los versos de Virgilio al decir que Damón, cuando comenzó su canto, estaba apoyado en un tronco de olivo.



Anónimo *Damón y Alfesbeo* (grabado en madera) Esta ilustración, y todas las que siguen, están tomadas del «Virgilio» de Brant Estrasburgo, 1502 (Pág 679)



Argumentū Sebastiani brant.

La invocación de Virgilio a las divindades (Pág 681)

2. *La invocación de Virgilio a las divinidades*

El grabado alegórico del comienzo del *Libro I* de *Las Geórgicas*, folio XXXIII, es uno de los más bellos de todo el tratado. Mide 180 × 145 mm., es decir, ocupando gran parte de la página.

El artista se ha inspirado especialmente en los primeros versos (1 — 56), en que figura la invocación de Virgilio a las divinidades campestres y a Augusto, para escribir el libro. Ha concebido diversas escenas en un panorama único, de horizonte muy elevado, como observado desde una montaña, pero los diversos personajes, vegetales, objetos, etc., están vistos desde su mismo plano. Hay una gran maestría y elegancia en el dibujo, pero el autor no tiene interés en crear aquí un paisaje en profundidad, de tal forma que las figuras de los planos más alejados tienen la misma escala y tantos detalles como las más próximas al espectador.

Los elementos que componen esta alegoría son los siguientes: En el lado izquierdo del primer término, el Emperador Augusto es la figura más destacada. Se halla en pie, junto a un camino; va vestido como un príncipe, con corona imperial adornada de flores, y porta el cetro y la bola del mundo. Su posición, erguido y visto de frente —la única de esta composición—, le da un aspecto mayestático; la manera de colocar los pies es como si fuera a iniciar un paso de danza.

Un poco hacia el centro, Triptolemo, representado como un niño que cabalga sobre un animal fabuloso; en el lado derecho, un arado, junto a una ribera, de aguas rizadas por el oleaje.

En un plano posterior vemos a Neptuno, vestido de una túnica hasta los pies, en el momento de hacer salir mediante su tridente un caballo desde el interior de la tierra. Inmediatamente detrás, la escena se completa con Minerva, adornada de larga cabellera y cubierta de armadura de guerrero de la época y escudo decorado con la serpiente que le sirve de atributo. Está representada en acción de blandir su lanza, con la que ha golpeado el suelo para hacer surgir el olivo¹⁴, árbol que nuevamente lo

¹⁴ Las aclaraciones a asuntos mitológicos que citaremos a lo largo de este comentario están tomadas de Virgile, *Les Bucoliques Les Géorgiques* (trad., cronología, introd. y notas por Maurice RAT) (París, 1967)

volvemos a ver suplantado por un drago, el cual, junto a la diosa, ocupa el centro de todo el grabado. Es altamente interesante para nuestro estudio esta figuración, ya que nos muestra sin ningún lugar a duda la asimilación del drago al árbol consagrado a Minerva, ambos con las características de gran utilidad para el hombre, por las numerosas aplicaciones de los productos obtenidos de ellos, especialmente por sus propiedades curativas.

En el lado izquierdo, en plano secundario, se ha colocado un gran sillón provisto de baldaquino y pupitre, todo muy decorado en un estilo gótico. Virgilio, como un joven de amplia cabellera, coronado de hojas de yedra y vestido de toga, ocupa tan espléndido trono; ha interrumpido la lectura o escritura de un libro que tiene sobre el pupitre, para dirigir la vista a lo alto, gesto acompañado por el movimiento declamatorio de la mano izquierda.

En el lado opuesto, sobre una colina y delante de un pequeño bosque, aparece Silvano, como un *salvaje*, con barba, coronado de ramas, desnudo y llevando entre los brazos el árbol que ha arrancado.

En otro plano más alejado, sobre una montaña (Ménale, monte de La Arcadia), puede verse Pan, con sus característicos cuernos y patas de cabra. Sobre un árbol, en este mismo lugar, otra divinidad de los pastores con las mismas características.

Por último, en el cielo, a la derecha, el Sol y la Luna; a la izquierda, dos signos del zodiaco, Escorpión y Virgo, en medio de los cuales figura una corona imperial sobre un trono.

La manera de destacar el artista, de forma tan notable, la figura de Augusto es algo que se encuentra bastante de acuerdo con las doctrinas cesaristas de Sebastián Brandt. Se justifica la presencia del Emperador en esta composición, al colocarlo Virgilio junto a las otras divinidades para implorar su protección. En el elogio que le dedica se pregunta si irá a ocupar un puesto en el consejo de los dioses o si se transformará en una divinidad marina o bien en un astro nuevo que brillará en el espacio que se abre entre Erigone y los Cheles que la persiguen. Son éstos los dos signos del zodiaco sexto y octavo respectivamente. Erigone, hija de Icaro y hermana de Penélope, al saber la muerte

de su padre, muerto a manos de los pastores ebrios, se quitó la vida desesperada y fue transformada en una constelación llamada Astrea o Virgo Cheles o las Pinzas del Escorpión vienen junto a Erigone para perseguirla. En el grabado, la alusión a la transformación de Augusto en un nuevo astro se encuentra en la corona sobre el trono, que flota en el cielo entre los dos signos zodiacales.

Triptolemo es el hijo del Rey de Eleusis, que aprendió de la diosa Demeter la manera de cultivar la tierra para luego enseñar este arte a los habitantes de El Atica. Virgilio, en la invocación que le dirige, le recuerda que él mostró a los hombres el uso del arado curvo.

Al dedicar su oración a Neptuno y Minerva alude Virgilio al episodio mitológico de la discordia de las dos divinidades por asumir el honor de dar nombre a la ciudad de Atenas en el momento de su fundación. La asamblea de los dioses decidió otorgar tal privilegio al que ofreciera a los hombres el presente más útil. Neptuno, con su tridente, hizo salir del suelo un caballo, en tanto que Minerva, con el golpe de su lanza, creó el olivo, con lo que obtuvo la victoria.

En la invocación también se hace referencia a Silvano, dios de los campos, protector de las propiedades rurales, a veces confundido con Pan o Fauno, que suele representarse llevando flores de lis, ramas o un ciprés, como dice Virgilio, y puede verse en el grado

La representación del Sol y de la Luna coincide con la explicación de los versos 424-437 y 438-465, dedicados a los signos que facilitan a los agricultores sus trabajos.

3. *Baco, protector de los árboles y de la viña*

Es el título que hemos dado al grabado que aparece al comienzo del *Libro Segundo* de *Las Geórgicas*, folio LXI. Mide 145×180 milímetros y se halla en la parte alta de la página.

En este *Libro*, Virgilio hace referencia a diversos árboles, silvestres o plantados por el hombre, sus diversos modos de reproducción, climas favorables a cada especie, etc. A todo ello co-

mienza con una invocación a Baco, protector de los árboles frutales y de las viñas: « ahora, ¡oh, Baco!, te cantaré a ti, y contigo los silvestres arbolados y los tardíos renuevos del olivo» (versos 2 y 3).

El artista ha querido hacer una alegoría de todo el contenido de esta parte del texto para componer el grabado inicial. Para ello ideó el mito báquico dentro de una abundante vegetación. En la parte más baja, es decir, en el primer término, aparece Sileno, el genio de las fuentes y los ríos, padre de los sátiros y nutridor de Baco; va coronado de pámpanos, lleva una jarra en la mano y cabalga sobre un asno con movimientos violentos.

Detrás hay una representación de Virgilio, sentado en un trono y pupitre muy similar al anterior, pero el personaje va cubierto con un bonete. En el centro de la composición, un sátiro toca la gaita; a su lado, un personaje de aspecto principesco acompaña su música con un tambor. La posición y vestimenta de éste es muy próxima a la que vemos en el Augusto del grabado anterior. Por detrás de unas plantas de viña, en el lado izquierdo aparece la carroza de Baco, arrastrada por cuatro bestias. En el dios, de cabellos largos coronados de yedra, el artista ha reproducido casi literalmente la cabeza de Virgilio del grabado precedente.

Esta vez, en atención al texto, el grabador ha dedicado tanta atención a la representación de los árboles como a los personajes. En el lado izquierdo vemos un manzano y una palmera, por encima de los que asoman la parte alta de dos dragos, con cierta rudeza de ejecución. En el centro de la escena, varios árboles de una difícil identificación, pero dibujados cuidadosamente.

Si nos detenemos en el grupo en que están los dos dragos observaremos que no arrancan del suelo, sino que salen del centro de la copa del manzano. Esta curiosidad puede tener su explicación en el pasaje de Virgilio de este mismo *Libro*, en que describe cómo se puede injertar un árbol.

« . No existe más que una manera de hacer injertos, en hendidura o en escudo. Porque en el sitio donde las yemas salen de en medio de la corteza y en rompiendo la envoltura ligera se hace en el mismo nudo un corte estrecho, y se in-



Baco, protector de los árboles y la viña (Pág 683)



Elección del terreno de cultivo (Pág 685)

troduce una yema tomada a un árbol distinto, que prende y crece en el líber húmedo. O bien, por el contrario, se inciden troncos sin nudos y, con cuñas, se practica en plena madera una abertura profunda, después se introducen los vástagos que le deben fecundar; en poco tiempo un gran árbol de ramas fértiles se eleva hacia el cielo y se admira de ver su nuevo follaje y de sus frutos ajenos»¹⁵.

4. Elección del terreno de cultivo

Viene a ilustrar los versos 177-257 del *Libro Segundo* de *Las Geórgicas*. Sus medidas son de 87 × 135, colocado un poco más arriba del centro de la página. Para alcanzar lo que ocupan las dos columnas de texto, el grabado ha recibido una ampliación mediante dos bandas verticales a ambos lados, decoradas con hojas estilizadas sobre fondo negro. Se encuentra en la página LXX vto.

El tema está constituido por una escena en la que vemos dos personajes. El más próximo es un agricultor, con la misma indumentaria que le caracteriza en otras ilustraciones; porta una carreta, tirada por dos caballos; varios pájaros huyen del lugar; algunos han caído al suelo, junto a un nido destruido. Detrás, un personaje con traje de cortesano de la época y espada a la cintura, se halla junto a un altar de forma redonda, en que se hace un sacrificio a los dioses; hace sonar una trompa.

En el plano más alejado se ve un cultivo de viñas, junto a una roca, de la que sale un manantial. En el lado derecho hay un bosque de cinco dragos, cuyos troncos se recortan sobre las aguas de un lago, en que nadan dos cisnes. Un pequeño rebaño asoma en la parte más alejada.

La explicación a todas estas figuraciones la encontramos en los versos de Virgilio, en que habla de las influencias del terreno sobre los cultivos. Dice primeramente que las tierras difíciles y las colinas pobres en arcilla y abundantes en guijarros son las más apropiadas para los olivos. Ello en el grabado se expresa mediante el grupo de dragos, que quieren ser olivos, sobre una

¹⁵ La explicación de la manera de hacer injertos en los árboles se halla contenida en los versos 47 a 82 del *Libro Segundo* de *Las Geórgicas*.

colina, donde unos círculos dispersos por el suelo vienen a representar los gujarros. Pero siguiendo el texto las tierras grasas y cubiertas de yerbas, por el contrario, son las mejores para cultivar viñas vigorosas, que darían un vino parecido al néctar empleado en los sacrificios, cuando al pie de los altares el gran Tirreniano hace sonar el marfil. De esta forma se refiere Virgilio a las trompetas de marfil que se hacían sonar en el momento del sacrificio, a fin de impedir que la pronunciación de palabras funestas pudiera interrumpir el buen efecto del sacrificio.¹⁶ Todo ello lo vemos representado en las viñas junto a las rocas, en la mesa con los restos del animal sacrificado y en el personaje que hace sonar una trompa.

5. *Los cultivos de la viña*

Es el título con que designamos el grabado que ilustra los versos 269-287 del *Libro Segundo*, folio LXXIII vto. Se encuentra en la parte baja de la página. Sus medidas son de 87 × 135 milímetros. Luce dos bandas verticales, decoradas con palmetas en fondo oscuro.

Siempre en un paisaje recorrido por una ondulación de pequeñas colinas se representan dos escenas, un pastor con su rebaño, junto a un árbol, en el lado izquierdo; en el centro, dos cigüeñas, una de las cuales sujeta con el pico una culebra; en el lado derecho está un agricultor, que amarra las cepas a unas estacas. Un poco más atrás, un drago, representado de forma un tanto ruda; de su base sale un gajo de vid y un pequeño arbusto. De allí mismo, por la parte posterior, se elevan unas llamas y una curiosa voluta de humo, como un tejido inflado por el viento. En la lejanía hay algunas rocas.

Pasamos a buscar la fuente iconográfica en los versos virgilianos. Al hacerse una serie de recomendaciones sobre la mejor manera de cultivar la viña, la simetría que debe guardarse al colocar las plantas en el terreno, su profundidad, que no se dejen extender por el suelo las ramas de viña ni se plante el ave-

¹⁶ Versos 180-213



Los cultivos de la viña (Pág 686)



La poda de los árboles y de la viña y el cultivo del olivo (Pág 687)

llano en medio de ella, ni se arrojen ramas secas al pie de los árboles, ni se metan olivos silvestres junto a sus troncos, pues con frecuencia imprudentes pastores dejan caer fuego, que se puede propagar en un gran incendio destructor del viñedo, que no se podrá hacer revivir y solamente sobrevivirán los olivos salvajes con sus hojas amargas.

La explicación de las cigüeñas y del ganado que vemos en el primer término aparece en los versos que afirman: «La mejor estación para plantar los viñedos es cuando con la primavera rosada vuelven las blancas aves, que aborrecen las largas culebras. Sí, la primavera es beneficiosa a los bosques y a las selvas. . y los ganados recuerdan los estímulos de Venus en determinados días.»

6. *La poda de los árboles y de la viña y el cultivo del olivo*

Es el tema del grabado que ilustra el contenido de los versos 397-425 del *Libro Segundo* de *Las Geórgicas*, folio LXXVII vto. Mide 87 × 135 mm. y está introducido en las columnas del texto, provisto de dos bandas verticales, idénticas a las del grabado anterior.

La escena está dedicada a narrar el trabajo de la poda. En el centro, un campesino, provisto de una curiosa hacha, está trepado a un árbol, para cortar las ramas; al lado, otro, con un largo aparejo, corta las ramas más altas de un segundo árbol; dos están en una viña, cortando los sarmientos; en el lado derecho, junto a una ribera, un personaje poda un arbusto; en una hoguera arden las ramas y los sarmientos inútiles. El fondo está recorrido por unas colinas desprovistas de vegetación, solamente destaca un grupo de cuatro dragos, en el lado izquierdo, representados de manera muy esquemática, pero siempre provistos de sus características masas de frutos.

Virgilio habla de lo diligente que debe ser el agricultor en cavar el suelo, en podar las viñas y proporcionarles apoyo, para que puedan afrontar los vientos, quemar los sarmientos, cortar en el bosque las ramas espinosas del acebo y en las orillas la caña fluvial. Los olivos, por el contrario, no necesitan cultivo: «La mis-

ma tierra, una vez abierta con la conva azada, les da bastante jugo, y con la reja copiosos frutos. Con esto se cría la pingüe oliva, grata a la paz».

7. *La cría de las abejas*

En el *Libro Cuarto* de *Las Geórgicas*, Virgilio trata de las atenciones que deben dedicarse a las abejas. Al comienzo de esta parte, al folio CIIII vot., se ha colocado una ilustración inspirada en sus diversos consejos, en la mitad inferior de la página. Sus medidas son de 120 × 145 mm.

Se encuentra precedida de un dístico latino de Sebastián Brandt:

«Quartus apum foetus educit: mella ministrat:
Quoque modo reparat monstrat arator apes. Aliud.
Quartus floriliges foetus & hymetia mella.
Quoque modo reparat: monstrat: arator apes.»

La escena se desarrolla en un espacio rodeado de una valla de estacas trenzadas de ramas. Un drago, muy destacado, con espléndidos racimos de frutos, domina el centro de la composición.

En el lado derecho, dentro de un rústico mueble de madera, hay cuatro colmenas, de forma redondeada. Detrás está Virgilio —coronado de yedras y con una indumentaria parecida a la que luce en el grabado primero de *Las Geórgicas*—, en actitud de señalar algo con la mano a Mecenas. Este va cubierto de bonete, lleva amplia vestimenta y se apoya en un bastón.

En el lado derecho, delante de un bosquecillo de palmeras y otros árboles, de una roca nace una fuente, que forma un riachuelo, en cuyo lecho hay varias piedras; en su orilla crece una planta llena de flores. Allí mismo un campesino hace sonar un címbalo. Más atrás, todavía dentro de la empalizada, otro campesino, con una especie de látigo, ahuyenta las aves y el ganado que se acerca al lugar, que aparecen por el lado derecho (dos pájaros y una cabra, una oveja y una vaca). Las abejas están



El cuidado de las abejas (Pág 688)



Venus intercede ante Júpiter por Eneas (Pág 690)

representadas volando en tres grupos más numerosos: el que está junto al bosque; otro, que va a la fuente, y el tercero, delante de las colmenas. El fondo del paisaje está formado por colinas y algunos árboles lejanos.

Virgilio comienza el *Libro Cuarto* con los siguientes versos: «Ahora voy a proseguir cantando el celestial don de la aérea miel. Atiende también, ¡oh Mecenas!, a esta parte de mi obra, en que diré asombrosos espectáculos de cosas pequeñas, magnánimos caudillos, y referiré por su orden las costumbres, los afanes de todo un linaje de seres, sus especies, sus batallas » Más adelante dice que es necesario buscar a las abejas un lugar donde los vientos no lleguen, para que no se vean impedidas de llegar a su morada, ni donde los ganados puedan destruir las flores y las yerbas nacientes y lejos también del acceso de los lagartos y de las aves, que matan las abejas. Dice que es conveniente que haya fuentes, de charcos verdes de musgo y un pequeño riachuelo por entre el césped, de aguas calmas, donde se colocarán piedras y ramas, para que se puedan posar las abejas. Debe haber allí una palmera o un gran olivo salvaje, para dar protección a las colmenas en los días calurosos del verano. Estas deben estar construidas de cortezas de árboles o de juncos entretejidos. Otra explicación que conviene al grabado es cuando al decirnos que si se ve un enjambre que vuela como una nube, en busca de un lugar en que establecerse, deben colocarse en el suelo yerbas olorosas y hacer sonar los címbalos, todo lo cual hará que las abejas penetren en la nueva colmena preparada. Virgilio denomina estos instrumentos los «címbalos de la Madre», refiriéndose a Cibele, la Tierra Madre, cuyo culto fue introducido en Roma durante la segunda guerra púnica y que se festejaba al son de címbalos. Afirma por otra parte que Júpiter dotó a las abejas de instintos maravillosos, en recompensa por haberlo alimentado en su infancia. Cuando Júpiter recién nacido fue llevado a la isla de Creta, para salvarlo de ser devorado por Saturno, al ser puesto bajo la custodia de los Curates, éstos, para que Saturno no descubriera el escondrijo por el llanto del niño, tocaban címbalos, a cuyo sonido llegaban las abejas, que proporcionaban la miel a Júpiter.

8. *Venus intercede ante Júpiter por Eneas*

El último grabado en que se hallan representados los árboles exóticos ilustra el *Libro Primero* de *La Eneida*, folio CXXXIII. Sus medidas son de 118 × 143 mm. Ocupa la parte inferior de la página y está limitada lateralmente por dos simples franjas negras sin decoración alguna. El tema corresponde al pasaje en que Virgilio presenta a Venus implorando ante Júpiter la protección de Eneas.

Los dos dioses aparecen desnudos, Júpiter sentado en un trono con baldaquino de adornos góticos, lleva una corona real y un cetro. Venus, en pie, luce una gran cabellera, tocada de un gorro, del que descende un velo que le cruza por el pecho, para envolverlo luego graciosamente en el brazo derecho. La posición de los pies, como marcando un paso de danza, aparece varias veces en los grabados de esta publicación, y es el mismo que vimos en la representación de Augusto. La estilización y maneras de la diosa nos recuerdan las figuraciones mitológicas de Lucas Cranach el Viejo. La misma manera de colocar los pies coincide con lo que en *Venus y el Amor ladrón de miel* (1531, Francfort —sur— le Main, colección privada). Un tocado muy similar puede verse en el *Retrato de Anna Cuspimani*, del mismo pintor (1502-1503, Winterthur, Colección Oskar Reinhart) Sin tratar de abordar qué relación pudiera existir entre el gran pintor alemán y las ilustraciones de este libro, solamente queremos hacer notar que la *Venus* que pintó Cranach en el año 1509 no es la primera que aparece en el arte del Norte de Europa, como se ha pretendido¹⁷, ya que contamos con este ejemplo del grabado, anterior a aquella fecha.

Para terminar con la descripción de este grabado, la escena de Venus y Júpiter se desarrolla en un campo de colinas, en que varios elementos nos vienen a recordar el jardín en que moran los dioses: dos palmeras, cuyas hojas dispuestas de forma caprichosa, unas en dirección ascendente y otras cayendo, organizadas dentro de una serie de curvas entrecruzadas que nos sugie-

¹⁷ H. Kuenzel, *Lucas Cranach L'Ancien* (trad. del alemán por Jacques Chavy) (París, 1967), p. 28

ren la estética ornamental del tardo gótico. En medio de la composición, tres dragos juntos, uno de pequeño tamaño. El artista ha procurado en este caso sombrear los troncos y las ramas para crear un relieve. Al lado de los dragos hay una fuente, en forma de pilón, de donde cae el agua a una alberca exagonal, para salir al exterior en forma de riachuelo serpenteante. Al fondo de la composición, en el lado izquierdo, tres personajes sentados a la mesa (uno de ellos es Eneas, con corona) comen carne y beben. Les sirve de fondo el mar y un barco. En el lado opuesto, por detrás de unas rocas, una ciudad con sus murallas y torres

Como conclusiones finales podemos decir que las representaciones de dragos que aparecen en el *Virgilio*, de Sebastián Brandt, del año 1502, son de todos los ejemplos, los figurados de manera más estilizada, pero tienen el gran interés de darnos a conocer la confusión que sufrió el artista grabador al representar olivos mediante dragos. En segundo lugar la identificación de estos dos árboles dentro del mismo significado. Y en tercer lugar las consecuencias que ello pudo tener dentro de la iconografía del drago.