

**ICONOGRAFIA.
PRECISIONES SOBRE EL METODO.
LOS EJEMPLOS DEL «ARBOL DEL PECADOR»
Y DE «LABAN BUSCANDO LOS IDOLOS EN
LA TIENDA DE RAQUEL»**

JESUS MARIA GONZALEZ DE ZARATE

En el presente es patente la confusión reinante entre los términos Iconología e Iconografía. Tervarent precisa que Iconología es la ciencia de las imágenes, es decir, siguiendo a Panofsky, el sentido último y final que nos ofrece la composición artística. Tanto el alemán como el francés explican que la Iconografía se convierte en una ciencia auxiliar de la primera teniendo como objetivo traducir y aclarar imágenes complejas.

Lo cierto es que, como señala Clark, hace cincuenta años los temas de los cuadros no tenían ninguna importancia, lo que interesaba era la forma. Para el estudioso inglés, tal proceder entre los historiadores, tan sólo tenía una calificación: «aberración», pues en la mente de los grandes artistas como Giotto, Bellini, Tiziano, Miguel Angel, Poussin o Rembrandt, «sería totalmente inconcebible que pudiera llegar el día en que se aceptara una doctrina tan absurda»¹.

Vamos a detenernos en considerar la metodología iconográfica, la cual se debe entender como ciencia complementaria a lo que tradicionalmente conocemos como «formalismo», pues su conocimiento nos lleva a matizar aspectos necesarios de la obra de arte como son:

- Identificación del tema o los temas.
- Origen y evolución de la propia forma.

Que el historiador ponga de manifiesto los diferentes motivos visuales con que se han representado las ideas en la historia, que plantee el origen y procedencia de las formas, son aspectos que están muy lejos de entenderse como «fantasías» o «elucubraciones» personales. Los trabajos de Wittkower sobre arquitectura del Renacimiento son clara prueba de lo que estamos señalando². Por otra parte, qué fueron esos hieroglyphica, esos emblemas del Humanismo, sino pura fantasía, y lo cierto es que con su conocimiento por parte del investigador se elabora la propia Historia³.

¹ CLARK K., Prólogo a la obra de HALL J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid (1987).

² WITTKOWER R., *Sobre la arquitectura en la Edad del Humanismo.*, Barcelona (1979).

³ GONZALEZ DE ZARATE J. M., *Los Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid (1987).

Tervarent precisa varios caminos en la investigación iconográfica. Estos nos llevan al análisis de los dos planteamientos formulados más arriba:

— El testimonio del artista o de quienes estuvieron en contacto con él. En este sentido son muchos los ejemplos que podemos presentar, citemos entre otros la obra de Rubens: «Los horrores de la guerra» y la lectura del propio artista en su correspondencia con Justus Sustermans. Al respecto, conocemos los comentarios de Vasari o Filibien sobre muchas composiciones plásticas.

— La comparación con imágenes similares donde el sentido no es dudoso. En este apartado vamos a considerar los dos ejemplos propuestos.

— Textos anteriores a la aparición de la obra de arte, o en su defecto, con menos autoridad, posteriores. También los ejemplos son aquí numerosos. Entre nuestros trabajos señalamos los estudios del Palacio Escoriaza o el friso de la iglesia de Santa María en Viana⁴.

— Concordancia de imágenes similares y de textos. Es decir, la lectura a través de la literatura visual y semántica que conocemos mediante los repertorios de grabados, jeroglíficos y emblemas. Son muchas las ocasiones en que las artes nos presentan diferentes elementos configurando la realización plástica, teniendo cada uno de ellos un precedente claramente semántico. Es en este punto donde esencialmente hemos enfocado nuestra investigación dentro de la Historia del Arte mediante comentarios críticos a Hieroglyphicas y libros de Emblemas.

Vamos a presentar dos ejemplos donde la lectura de la imagen tiene un claro precedente visual que la completa.

El pintor de origen alemán Ignacio de Ries, pintó hacia 1653 el tema titulado «El Arbol de la Vida». En la escena aparecen los pecados capitales sobre la copa de un árbol que ocupa el centro de la composición. En la parte inferior y a los lados vemos a Cristo a punto de tocar la campana anunciadora del Juicio Final que pende del árbol, frente a esta escena es el diablo quien tira fuertemente de una cuerda para derribar el árbol y atraer hacia sí a los pecadores. La muerte tala con su guadaña el árbol que parece llegar a derrumbarse de un momento a otro⁵.

El comentario a la composición ya fue realizado por mi maestro Santiago Sebastián, por lo que no entramos en otras puntualizaciones⁶. Santiago Sebastián ya señala, siguiendo a Ewald Vetter, que el tema apareció con anterioridad en uno de los grabados de Jerónimo Wierix⁷. A nuestro

⁴ GONZALEZ DE ZARATE J. M., «El programa neoplatónico en el palacio de Fernán López de Escoriaza. Un humanista español en la corte de Enrique VIII». En *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.*, (en prensa). «Aproximaciones a la lectura iconográfica del programa mitológico en la portada de Santa María de Viana». En *Príncipe de Viana* (1988), pág. 179 y ss.

⁵ Un lienzo del mismo tema y también del siglo XVII se conserva en el convento de Nuestra Señora de la Laura en Valladolid. MARTIN GONZALEZ J. J. y DE LA PLAZA SANTIAGO F. J., *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*. T. XIV., P. II, Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid.

⁶ SEBASTIAN S., *Contrarreforma y Barroco.*, Madrid (1981), pág. 123 y 124.

⁷ ALVIN L., *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois freres Jon, Jérôme et Antoine Wierix*. Bruselas (1866). MAUQUOY M., *Les estampes des Wierix*. Bruselas (1978). Sobre la incidencia de sus grabados: GUTIERREZ DE CEBALLOS A., Prólogo a *Imágenes de la Historia Evangélica* de NADAL J.

juicio, no solamente el grabado de Wierix coincide con el tema, se ha de considerar como la fuente de la composición.

Wierix compuso una serie de grabados bajo el título «Memorare Novíssima Tua», es decir, sobre el recuerdo del «propio fin». Es el denominado «La hora de la muerte del pecador» el que vamos a considerar. Vemos cómo un demonio, con apariencia de sátiro, trata de abatir un árbol que la muerte trata de cortar con el hacha. Al pie del árbol, el pecador, implora a Cristo, quien está a punto de tocar la campana que pende de una de las ramas a la vez que mira hacia María, a quien parece escuchar como intercesora en favor del pecador. Bajo el grabado aparece una inscripción latina que viene a significar; «Estoy frondoso pero sin fruto: Si ahora me llega la muerte, me tragará el abismo. Que la Virgen retrase la mano del juez que ya está extendida».

La composición de Wierix, en lo esencial, es el fundamento del tema que analizamos. Aquí, el diablo aparece bajo la forma clásica de un sátiro, no existen los pecados capitales sobre la copa del árbol que se resumen en la imagen de un pecador implorante bajo la tradicional forma de la piedad. Cristo anuncia el final de la vida y es el diablo quien, al disponer de la soga, atraerá hacia sí el árbol, al hombre pecador. Si bien en el tema de Wierix, al presentarse a María como Corredentora, se manifiesta una pequeña esperanza en la salvación, no ocurre lo mismo en la pintura de Ríes, donde el pecador, acabará sin remisión en el fuego eterno. En este sentido podemos considerar que el título del lienzo se ajusta más al señalado en el grabado de Wierix que al formulado en la pintura de Ríes, pues es el «Arbol del pecador» el que se presenta en lugar del «Arbol de la vida», ya que al final no queda ninguna esperanza ante la llegada de la muerte espiritual.

El tema del árbol como referencia al hombre aparece en tratadistas cristianos antiguos como Jerónimo. El hombre como el árbol, produce malos y buenos frutos (Hom. in Cant.) (Hom. IV in cant.). Sin duda, San Jerónimo sigue el evangelio de Mateo donde se compara al hombre con el árbol y se dice : «Así todo árbol bueno lleva buenos frutos; y el mal árbol lleva malos frutos» (Mat. VII, 17). San Fulgencio señala que somos árboles plantados en el campo del divino agricultor Jesucristo y si bien todos no pueden producir los mismos frutos, ninguno debe permanecer estéril y ocupar inútilmente la tierra.

Hemos recurrido al comentario literario ya que en muchas ocasiones no solamente sirve para identificar un tema, como luego veremos, sino también para matizar algunos aspectos importantes en la obra de arte, como es la propia denominación, pues el tema se ajusta más al «Arbol del Pecador» que al «Arbol de la vida» como se conoce en la actualidad.

Por otra parte, la denominación «Arbol de la vida», puede llevar a confusión ya que en el Génesis se habla del Arbol de la vida como imagen del conocimiento, por lo que fue puesto por Dios en medio del Paraíso (Gn. II, 9). Por tanto, el Arbol de la vida fue considerado como imagen de Dios, de Jesucristo, en estos términos nos habla San Pablo: «Cristo es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el Arbol de la vida...» (Rom. VI, 5). En consecuencia, la fuente gráfica no solamente nos sirve

para comprender el origen de la forma a estudiar y las variantes interpretativas del artista, también puede ayudarnos a matizar aspectos importantes como lo es la propia denominación de la obra artística.

En la composición de Ries se disponen los pecados capitales en la copa del árbol, aspecto que ya observamos en la iconografía del siglo XV y que se extendió por Europa a través de un libro muy conocido de Boccaccio titulado *De Claris Mulieribus* publicado en 1487 y del que presentamos la ilustración oportuna, donde aparecen en la copa del árbol del Edén, los siete pecados capitales.

El conocimiento de los textos lleva en ocasiones a determinar el tema de una obra de arte, el cual se consolida aún más si presentamos similares realizaciones que se llevaron a cabo con anterioridad y que suponen su precedente o presentan clara identidad con la misma fuente. Este es el caso del lienzo anónimo del siglo XVIII que se encuentra en el Museo de Vitoria⁸, y del que en el catálogo correspondiente tan sólo se le denomina «Escena Bíblica».

En la escena observamos una mujer sentada a las puertas de una tienda en la que se destaca, en altura, un madero. Hacia ella se dirige, en actitud demandante, un anciano. Sin duda la escena es bien conocida; se trata de la historia de Jacob. Al marcharse Raquel, su esposa, de casa de su padre Labán, ésta robó los ídolos del anciano. Labán persiguió a los esposos y, tras alcanzarlos registró todas y cada una de las tiendas del campamento, Raquel escondió las figuras bajo la montura de camello sobre la que se sentó, tal y como se aprecia en el liezo observando la mano derecha de Raquel. La escena corresponde al momento en que Labán registra la tienda y Raquel justifica su actitud: «...Y como hubiese entrado en la tienda de Raquel, ella apresurándose escondió los ídolos debajo del aparejo de un camello, y sentose encima; y, al que escudriñaba toda la tienda y nada hallaba, le dijo: «no se enoje mi señor, porque no me puedo levantar delante de tí; por cuanto estoy ahora con las costumbre de las mujeres». De esta manera quedó burlada la solicitud del que buscaba. (Gn. XXI, 33-35).

La escena tiene un claro precedente bíblico que debe conocer el historiador del arte y comunicar al interesado. Por otra parte, la iconografía amplía el campo de investigación ya que puede ofrecer un repertorio visual semejante que consolide aún con mayor fuerza la atribución literaria del tema y que incluso pueda ofrecer fuentes de la composición.

En el siglo XVII, un gran pintor se ocupó de este mismo asunto, se trata de Murillo en el lienzo titulado: «Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel». Si comparamos ambas obras nos daremos cuenta de cómo la composición de la tienda es muy similar destacando el madero en altura, también la acción de Raquel que, con su mano, cubre el aparejo del camello.

Quizá el precedente visual de ambos artistas fuera común. Al respecto quiero presentar un grabado que pertenece a la biblia ilustrada que Juan Hentenii realizara en 1547. Aquí se dispone similar tienda destacando de

⁸ BEGOÑA A., BERIAIN M. J. y MARTINEZ DE SALINAS F., *Museo de Bellas Artes de Alava. Vitoria-Gastéiz, Vitoria (1982)*, pág. 56.

igual manera el madero en altura. Raquel aparece sobre la montura del camello que, ingenuamente, no se cubre y Labán no tiene la actitud teatral de las pinturas presentadas, sino que se encuentra registrando la tienda siendo Jacob quien observa la acción.

Texto e imagen se unifican en la investigación dentro de la Historia del Arte. El Historiador no puede, ni debe, despreciar estas fuentes que, lejos de ser meras hipótesis, consolidan el estudio artístico al entenderlo como producto del conocimiento humano en el discurso de la Historia. «Identificar» con precisión la obra de arte, introducirnos en el «origen y evolución» de la misma, responde a un ¿por qué?. Esta respuesta, vital en la investigación contemporánea amplía sin duda la necesaria, pero insuficiente, lectura formalista.

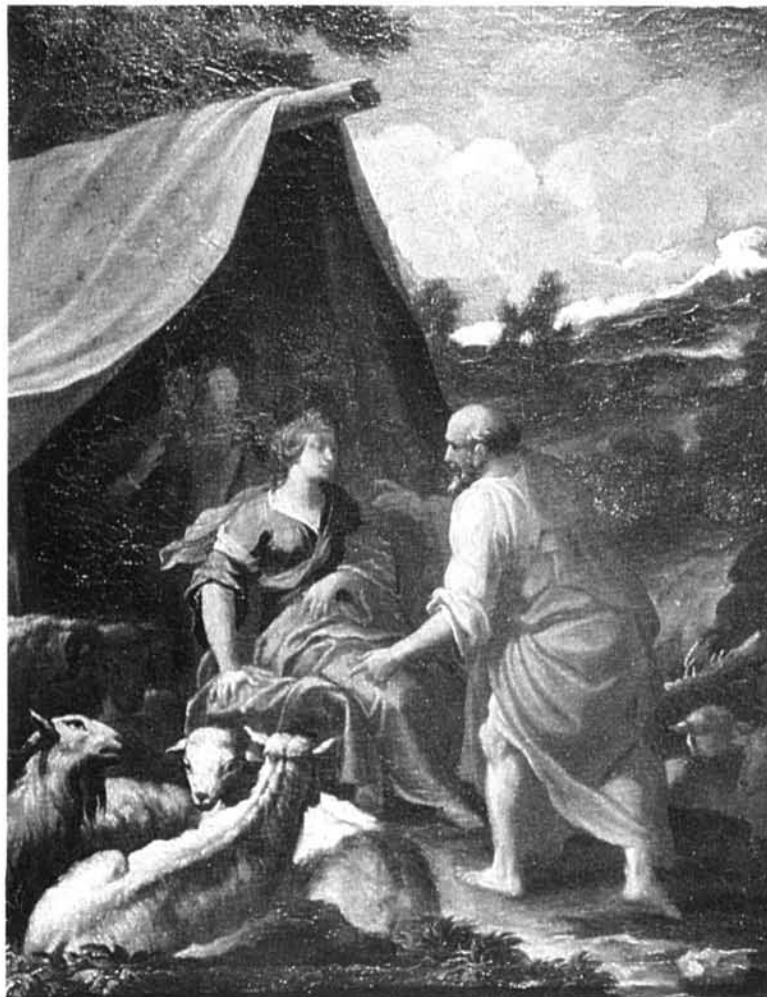


1

1. Catedral de Segovia. El Arbol del Pecador, por Ignacio de Ries.—2. Arbol del Pecador, por Jerónimo Wierix.



2



1



2



3

1. Anónimo, «Labán buscando los ídolos en la tienda de Raquel».—2. «Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel», por Bartolomé Esteban Murillo.—3. Juan Henteni. Ilustración del Génesis, capítulo XXXI. Biblia de 1547.