

LOS ARTRÓPODOS EN LA HISTORIA Y EN EL ARTE DE LA CIUDAD DE FLORENCIA

Víctor J. Monserrat

Departamento de Zoología y Antropología Física. Facultad de Biología.
Universidad Complutense, 28040 Madrid (España) – artmad@bio.ucm.es

Resumen: Se comenta la importancia que los artrópodos tuvieron en la historia de la ciudad Florencia y, consecuentemente, en la propia historia de la Europa medieval-renacentista. Se hace referencia a los artrópodos relacionados con la peste negra, con su importante comercio y su sistema bancario, y se comentan algunas aportaciones de Florencia a la ciencia y a la entomología en particular. Con todo este acervo entomológico, se anota y se comenta la frecuente presencia de artrópodos en su literatura y en sus manifestaciones artísticas, especialmente en su arquitectura, mosaicos, pavimentos, escultura y pintura, particularmente desde el Renacimiento, aunque remontándose a su fundación, en la época romana, y llegando hasta nuestros días.

Palabras clave: Etno-entomología, arte entomológico, Italia, Florencia.

Arthropods in the history and art of the city of Florence

Abstract: The paper reviews the importance that arthropods had in the history of the city of Florence and, consequently, in the history of Europe during the Middle ages and the Renaissance. Reference is made to the arthropods connected with Black Pest, with its important trade and bank system, and to some contributions of Florence to science and in particular to entomology. Against the background of this entomological heritage, an overview is given of the frequent presence of arthropods in Florentine literature and art, especially in its architecture, mosaics, pavements, sculpture and painting, particularly since the Renaissance, although its entomological manifestations can be found from the foundation of the city, in the Roman period, and reaches the present time.

Key words: Ethno-entomology, entomological art, Italy, Florence.

Introducción

A pesar de ser una de las ciudades más bellas del mundo, y sin duda una de las más importantes (por no decir la más importante) en la génesis del Renacimiento Europeo (término acuñado por Jules Michelet en 1860 a partir de la *rinascita* de Giorgio Vasari de 1550) y el consecuente desarrollo y configuración de lo que hoy día llamamos en Occidente “Mundo Civilizado”, y por el inmenso acervo cultural y artístico (el “*descubrimiento del Mundo y del Hombre*” de ella diría Michelet) que sus hacedores han legado a la humanidad, merece toda nuestra admiración la Ciudad de Florencia.

Naturalmente se trata de una ciudad muy bien documentada en campos como la Historia o la Literatura, y desde luego la Arquitectura, Escultura y Pintura, de los que Florencia fue modelo y paradigma, especialmente durante el fin de la Edad Media y su tránsito hacia el Renacimiento (siglos XI- XIV) y especialmente llenó el mundo de belleza durante la Dinastía de los Medici (en particular entre los siglos XV – XVII) y, como es habitual en la mayoría de los estudios históricos y/o artísticos, hay poca/ninguna información sobre la presencia e importancia que los artrópodos tuvieron en el desarrollo, historia y configuración de lo que fue la República de Florencia y, consecuentemente, en sus manifestaciones culturales y/o artísticas.

Como ya hemos hecho en otras ciudades italianas (Monserrat, 2009 a), en este artículo tratamos de mitigar esta laguna aportando numerosos elementos entomológicos (en sentido Linneano) que forman parte de la propia historia de Florencia (y obviamente de Occidente) y, dentro de sus manifestaciones artísticas, haremos especial hincapié en su universal Literatura, así como en las llamadas Bellas Artes, sea su Arquitectura (por la abundancia de elementos artropodianos hallados en ella y por su “imposibilidad” de trasportarlos a

otros emplazamientos, países o museos), como en su Pintura, Escultura, Orfebrería y otras Artes Decorativas (que sí es el caso) de las que Florencia fue cantera inagotable y en las que también haremos numerosas referencias en relación al tema que nos ocupa.

A modo de introducción, y con anterioridad a que el lector pueda asombrarse (o al menos extrañarse) con la profusión de elementos entomológicos existentes en la ciudad de Florencia y en la obra de sus artistas más reconocidos - algo que por cierto ha pasado mayoritariamente desapercibido tanto en la bibliografía artística general como en la meramente turística-, creemos conveniente centrar el tema que nos interesa aportando un breve preámbulo sobre el origen e historia de la Ciudad de Florencia, haciendo hincapié posteriormente en algunos de sus acontecimientos históricos, comerciales, culturales y especialmente artísticos más relevantes relacionados con los artrópodos y, obviamente, con el propio desarrollo de la Entomología durante los periodos en los que Florencia ejerció una mayor influencia sobre el desarrollo cultural, artístico e intelectual del resto de Europa.

Un poco de historia

La ciudad de Florencia se encuentra situada en el centro de una cuenca fluvial, rodeada por las colinas arcillosas de Cercina, de Fiesole, de Setignano y de Arcetri, Poggio Imperiale y Bellosguardo, y la llanura sobre la que se asienta la ciudad está atravesada por el río Arno y por otros cursos de agua menores como el Mugnone, el Terzolle y el Greve.

Aunque hay registros de asentamientos en épocas prehistóricas, la zona estuvo inicialmente ocupada por los Etruscos de Fiésole, que fueron los primeros pobladores del Valle

del Arno, y que dieron su impronta a la Toscana, y en un recodo del Arno celebraban su mercado. Tras las batallas de Pistoia y Sila, pasó a manos romanas que en el 59 a. C. fundaron, con acierto en su denominación, lo que llamaron *Florentia* (a causa de las flores de su valle, aunque hay quien opina que su nombre deriva de *fluencia* = donde confluyen varios ríos), siendo un asentamiento para soldados veteranos de Sila y Triunviros establecido por Julio César, más tarde elevada a la categoría de colonia romana con capitolio dedicado a Júpiter, y cuyo trazado de calles rectas y perpendiculares aún conserva (los *urbis* del Foro son hoy la *Piazza della Repubblica* donde se cruzaban la *cardo* y la *decumanus*), dispuso de acueducto, anfiteatro con aforo de quince mil espectadores, teatros, y de aquella época aún conserva trazas del templo dedicado a la *Tríada Capitolina* (Júpiter, Juno y Minerva), los *Baños Capitolinos*, los *Baños de Capaccio*, el puente, llamado después *vecchio*, el sistema para las aguas residuales, el pavimento de las calles y el espacio del *Templo de Isis*, hoy *Piazza San Firenze*, amén del supuesto *Templo de Marte*, hoy *Baptisterio*.

La ciudad se desarrolló gracias a su posición estratégica en la organización territorial y vial en la región, como centro principal del norte de Etruria (el emperador Diocleciano la hizo capital de la *Provincia de Tuscia* en el siglo III) y creció gracias a su comercio, al ser nudo de las rutas importantes de las comunicaciones (situada en la *Via Cassia*, la ruta principal entre Roma y el norte), incluso con comerciantes orientales, que introdujeron el culto de *Isis* primero y en el siglo II el Cristianismo. Las primeras indicaciones de la religión cristiana están limitadas a los cultos del diácono Lorenzo y de Santa Felicitas; la primera iglesia florentina fue la de *San Lorenzo* (393).

A pesar de sus murallas, cuyas trazas aún conserva, las invasiones bárbaras acabarían por saquear y destruir este asentamiento romano, y aunque los llamados bárbaros arrasaron Florencia, aún pudieron defenderse de las hordas del godo Radagasio (405). Por su posición estratégica, la ciudad fue motivo de disputa entre Godos y Bizantinos. Los periodos Bizantino, Lombardo y Carolingio se sucedieron. Entre 541 - 544 se construye una nueva muralla utilizando estructuras de varios edificios romanos (el *Campidoglio*, el depósito para el agua de los baños o el teatro). Al final del siglo VI, cuando los lombardos conquistaron el norte y centro de Italia, Florencia cayó bajo su dominio y el declive se aceleró al trasladarse a Lucca la capital del Ducado de Toscana (llegó a contar con menos de 1.000 habitantes).

En el período Carolingio (tras ser conquistada por Carlomagno en el 774) se instaura un sistema feudal, y Florencia se convirtió en un condado más del Santo Imperio Romano, y entró a formar parte del Ducado de Toscana, con Lucca como capital, y se inicia una cierta recuperación (en el año 854 Florencia y Fiesole se unieron en un solo condado, se funda una escuela eclesiástica pública y se construye un puente sobre el río Arno y una nueva y tercera muralla, por el miedo de las invasiones húngaras, normandas o sarracenas). Como en el resto de Europa, desde el s. X-XI a partir del crecimiento del comercio, las ciudades crecen y atraen del campo una población que escapa de la servidumbre y el vasallaje feudal y nacen los titiriteros, bandidos, aventureros, los feriantes, los artesanos y los comerciantes, que irán ganando su puesto en estas nuevas sociedades.

La población florentina, más que un burgo más generado por comerciantes que aseguraban su libre mercado e inde-

pendencia, fue gestada por terratenientes cuyas costumbres de aristocracia rural conservaron. Florencia volvió a crecer y el comercio volvió a prosperar como ciudad de mercado y nudo de comunicaciones. El Margrave Hugo eligió Florencia como residencia en lugar de Lucca (c. 1000) y la ciudad hereda sus democráticas costumbres municipales, germen de las Ciudades Libres como Toledo, Aviñón, Lucca, Milán, Génova y zonas como Occitania o Provenza, y el papel de estas ciudades, y con ellas Florencia, fue crucial dentro del feudalismo al iniciar a su vez la separación del poder feudal laico del eclesiástico, iniciándose las luchas por la independencia entre el Papa y el poder laico (su principal artífice fue San Giovanni Gualberto, hijo de un caballero florentino, que fundó la Orden de Vallombrosa), aportándose, poco a poco, comerciantes y artesanos a su cada vez más compleja sociedad. Esto fue el inicio de lo que luego fraguará como la Edad de Oro de la ciudad y del arte florentino.

Aunque los nobles no se quedaron atrás, la Iglesia (tan poderosa como el feudalismo laico al enriquecerse con celibatos, diezmos, legados expiatorios y donaciones-penitencias *in extremis*) empezó en 1013 la reconstrucción de la *Catedral de Santa Reparata*, el *Baptisterio* y la *Iglesia de San Lorenzo*, entre otras obras. Siguieron la construcción de una nueva muralla (1078), la *Basilica de San Miniato del Monte*, y el exterior del *Baptisterio* fue remodelado en estilo románico entre 1059 y 1128 merced al auspicio del florentino papa Nicolás II. En 1172 la ciudad fue provista de una cuarta muralla que amplió la anterior (además de más de treinta y cinco torres de vigilancia que en 1180 fueron documentadas, a las que se unían las cada vez más altas torres construidas por las ya envidiosas, prepotentes y rivales familias florentinas que sumaban más de cien, y una de ellas, por cierto, se llamó *Torre de la Pulga*), y la ciudad fue dividida en los cuartos o barrios, que tomaron sus nombres de las cuatro puertas principales: la *Porta San Piero* al este, la llamada *Porta del ves-covo* al norte, la *Porta San Pancrazio* al oeste y la *Porta Santa Maria* al sur.

Como reacción al poder imperial y al de los grandes feudatarios, van surgiendo en Europa las organizaciones comunales. Ciudades portuarias como Génova, Pisa o Venecia ya lo habían hecho, y en 1115 Florencia se había constituido en *Comune* independiente de otros feudos y se decanta por el Papado (Época de las Comunas con 1138 como año de la primera mención de una comuna oficialmente constituida *Commune mercatorum*) con representantes religiosos y seglares y tres grupos sociales dominantes: los nobles, los comerciantes (que irán sustituyendo a los primeros en poder) y los soldados a caballo. A partir de allí irá adquiriendo una forma de ser y una estética particular y característica progresivamente enriquecida por su comercio, el crédito bancario y su buen gobierno. La *Commune mercatorum*, con clase social aun indiferenciada, va ganando poder y prestigio, y ya administran patrimonios religiosos y civiles (de obispos, hospitales, etc.). Este incremento de poder y su reparto hace que permaneciendo como remanente el *Arte di Calimala* (obreros textiles y banqueros) que mantendrá su prestigio y prerrogativas, se desglosen otros gremios (*Arti*), el de los cambistas en 1202, el de los fabricantes de géneros en 1212 y el de los mercaderes de seda en 1218, de los que hablaremos, y otras manufacturas artesanales (*fabri* o de los metales, peleteros, tintoreros, zapateros, sastres y un largo etc.), así como no comerciales como la de los notarios y los hombres de leyes. Esta estructura se fortalece, hasta el punto de que cualquier gobernante debía

pertenecer a uno de ellos (p.ej. Dante al Arte de Médicos y Boticarios y Miguel Ángel desde 1503 al *della lana*) y van participando en las decisiones políticas. Paralelamente la Iglesia crece en influencia y presencia conforme las órdenes eclesiásticas iban aposentándose (franciscanos, dominicos, agustinos, siervos, carmelitas, etc.) e iban construyendo nuevos templos góticos (al inicio del siglo XIII la ciudad contaba con 48 iglesias).

Ante este crecimiento económico y poblacional (en 1282 una nueva muralla de 8.500 metros de largo fue erigida, incluyendo un área cinco veces más del área urbana precedente, en la que ya se ejercía la intención del orden y de un adecuado urbanismo: se promulgaron decretos sobre las nuevas calles que debían ser *pulchrae, ampliae et rectae*). En 1342 supera los 100.000 habitantes (doble de Londres y cinco veces Roma) y contaba con doce escuelas de aritmética y lectura para niños y cuatro centros superiores de enseñanza de gramática y lógica, amén de 30 hospitales, 200 talleres de producción de lana, 80 casas de cambio (y 18.000 mendigos, 4.000 de ellos religiosos mendicantes).

Por primera vez se inicia un gesto dentro de las costumbres seculares, generando una democratización sin parangón en Europa (que no dejó de ser una oligarquía plutocrática, mero traspaso de una oligarquía de ricos nobles a otra de ricos comerciantes, pero al menos permitía la libre expresión de ideas, la diversidad y la contrastación de opiniones). Los gremios convocan concursos públicos para la realización de obras, y los mecenas, con sus inmensos capitales, no le van a la zaga, y la competencia/rivalidad que, lógicamente, se va a establecer entre ellos, genera que el pensamiento, la discusión y el análisis sean habituales, refinando los gustos, y con ellos la cultura, la ciencia, la literatura y las artes florecen como una misma semilla.

Surgen la *Iglesia de San Miniato* (1207) y de *Santa María dei Fiore* (1294), actualmente la cuarta en tamaño en la Cristiandad, y el *Ospedale degli Innocenti*, destacan en arquitectura Giotto (1266-1337) y Brunelleschi (1377-1445) que se suman a los frescos de Giotto y los de Masaccio en la *Iglesia del Carmine* en pintura. Dante (1265-1321) abandona el latín adusto por el toscano vulgar, nacido merced al comercio y al derecho mercantil, de forma similar a la propia génesis de la escritura (cuneiforme en Mesopotamia, miles de años atrás), y aunque sin el bagaje de la tradición poética francesa, alemana o inglesa, y de la mano de Cavalcanti, Cino da Pistoia, y especialmente de las suyas, renace, como si de larga tradición estuviera dotada, un nuevo idioma de acuerdo con su categoría intelectual y artística, y una nueva literatura (*dolce stil nuovo*) a la que seguirán Boccaccio y Petrarca, que son más que ejemplos suficientes, y a los que sumarán otros muchos, que nos ayudan a comprender el nivel alcanzado por Florencia y la trascendencia que tuvo para el resto de Occidente esta ciudad en su Edad de Oro que dejaba atrás la época oscura y generaba el tránsito de la Edad Media al Renacimiento, donde el hombre renueva su actitud científica frente al universo y su historia, abre su consciencia laica recuperando un nuevo lenguaje donde lo sagrado torna a humano, con emociones, sentimientos e ideas, y sobre todo, recupera su sitio en un período de innovación conceptual, tecnológica y estilística, período libre pensante y vital para salir del ostracismo medieval y al que Europa, de esta ciudad, es deudora.

Durante el s. XIII la Toscana estuvo marcada por las constantes y cruentas guerras entre Güelfos (protegidos/ctores del Papa) y Gibelinos (protegidos/ores del Emperador Ger-

mano) que alteran, pero no debilita su prosperidad, y tras la victoria de los resentidos Güelfos en 1267 (que habían sido expulsados de Florencia en 1260 y sus bienes fueron destruidos, Semifonte en 1202 o Poggibonsi en 1270) y con la confiscación de los bienes de los Gibelinos (en teoría 2/3 pasarían a la Comuna) se constituye el Gobierno de la Señoría y de los Priori (magistrados elegidos por las Artes Mayores). El feudalismo inicia su declive, pero las clases populares reclaman su parcela de poder, y no cesan las hostilidades internas y las luchas se trasladan a los vencedores, que ahora escindidos en Blancos y Negros, mantienen feroces luchas internas (Dante, de los Blancos, tuvo que salir de la ciudad, y tras un largo destierro - fue en el exilio donde escribió *La Divina Comedia*, *Convivio* y *La Monarquía*- y falleció en Ravenna en 1321), pero con la proclamación de la Ley de 6 de agosto de 1289 sobre el derecho natural a la libertad individual, el feudalismo estaba herido de muerte, y la servidumbre y el derecho sobre las personas desaparece. A pesar de su organización militar y fiscal, nuevos ataques debió sufrir en 1315, 1325 y anexiones al Ducado de Calabria o al de Atenas, así como revueltas democratizadoras (como la de 1378 de los *Ciompi* u obreros no cualificados como los cardadores de lana y otras artes aún menores, como la del *Pueblo de Dios* en vejatoria desventaja) que no les impidió reorganizarse y crear las alianzas entre los ciudadanos que gozaban de derechos políticos, banqueros, mercaderes y empresarios con las Artes Mayores y Menores para sofocar esta “imperdonable” rebelión social de la plebe.

A pesar de guerras (y pestes) Florencia florece, y los grandes banqueros florentinos, “bajo la protección de San Mateo”, se organizan, generan los orígenes de la Banca y las transacciones mercantiles y bancarias actuales, casi tal cual hoy conocemos, sustituyendo el viejo funcionamiento de avaros, usureros y judíos (las normas bancarias quedaron bien definidas y mantuvieron su impronta, ya que, como entonces, aún hoy día siguen siendo usureros y avaros, y la misma sensación de “impotencia” sufre hoy día cualquier ciudadano medio que haya pedido un crédito o una hipoteca, conozca o no los honorarios y viáticos de los directivos de las entidades bancarias, muchas de ellas habiendo recibido ayudas gubernamentales de sus impuestos), no en vano, e imitando la antigua Roma, en Florencia era Mercurio el protector de los banqueros y de los ladrones. Estos banqueros se convirtieron en los principales prestamistas de los papas, de los reyes de Francia y de Inglaterra, de los príncipes alemanes y borgoñones, del emperador germánico y de todo tipo de pequeños acreedores, laicos o eclesiásticos, y sus palacios y mansiones florecen dotando de nuevos proyectos e ideas a arquitectos y artistas. Ningún monarca europeo vivía en aquella época en mansiones semejantes a los palacios de los banqueros y comerciantes florentinos.

En Florencia, las transacciones se realizaban sobre 80 mesas en la *Plaza de la Paja*, donde no se permitía la entrada con armas. Naturalmente los más afamados banqueros competían entre sí, y los Medici, los Albizi y los Pazzi, junto a otras poderosas familias como los Acciaiuoli, Alberti, Antinori, Bardi, Capponi, Cerchi, Davanzati, Mozzi, Peruzzi, Portinari, Ricci, Strozzi o Tornabuoni, no solo manejaban las finanzas internacionales, sino que pugnan, conjuran, se desterraban y pagaban para acortar sus destierros. Los préstamos usurarios se pagaban con un altísimo interés del 30 al 60%, a veces hasta 100 - 200 %, a pesar de las continuas prohibiciones de la Iglesia (no admitía que el dinero produjera intereses condenando la usura, hecho que indujo a registrar los inte-

reses en los libros de cuentas como “donación voluntaria”). El *fiorentino d'oro* de la República de Florencia, o florín, se introdujo en 1252, y fue la primera moneda de oro (de 24 quilates) europea en emisiones suficientes para tener un papel comercial y cambiario significativo, no sólo en toda Europa, sino en el norte de África y Oriente Próximo (equivalente al dólar americano actual). El auge económico fue enorme, se estima en 150 millones de euros el capital que, para una ciudad de 150.000 habitantes, estaba sometido en 1288 a impuestos y contribuciones, impensable para otras ciudades o estados. Se estimuló la especulación y los juegos de bolsa con enormes beneficios, germen del Capitalismo. Muchos de los bancos florentinos tenían sucursales a lo largo de Europa, aunque tras 1500, estos últimos se vieron suplantados progresivamente por los banqueros alemanes, españoles y genoveses, nuevos amos del juego bancario europeo de entonces.

Esta riqueza hizo florecer las artes y la ciencia, no demasiado independientes en un principio (los pintores pertenecían al gremio de los *spaziali* o farmacéuticos y citemos a Piero della Francesca, que escribió tratados sobre Matemáticas, al astrónomo Fra Ignazio Danti, que era también pintor, Boccaccio estudió comercio y matemáticas, el apocalíptico Savonarola estudió Arte, y el mismo Copérnico que fue educado como pintor, de forma similar a lo acontecido por los escultores que estaban vinculados a la Arquitectura y la Ingeniería, y Miguel Ángel y Leonardo son conocidos ejemplos), y esta competencia/titividad rebasó la mera imposición anteriormente establecida, y despierta inteligencias y alianzas. Se alía con la Iglesia, reuniendo las Iglesias Griega y Romana en el Concilio de Florencia (1439), programado en Ferrara, lo que aporta elementos sobre la importancia diplomática que ejercía Florencia desde la época de Cosme el Viejo (1389 – 1464). La ciudad se planifica y el impecable urbanismo, genera nuevos espacios y trazados (*Piazza della Signoria* y *Piazza del Duomo* y las calles principales) (Trachtenberg, 1997).

El conflicto de reparto de poder entre los partidarios del poder religioso (Güelfos) y del civil (Gibelinos) mantiene enormes y crueles conflictos (1205), temporalmente el poder eclesiástico cede poder al civil, y en el 1294 Bonifacio VIII desiste en su empeño en imponer su autoridad. La crisis del Cristianismo institucional llega a su cenit cuando Clemente V, despojado de autoridad papal, traslada a Aviñón la sede de la Iglesia buscando amparo del Rey de Francia. Roma es una y otra vez saqueada hasta que, bajo la tutela de Alemania, el Papa Gregorio vuelve a instaurar la sede en Roma en el 1377. Superado el cisma, el poder queda repartido, Martín V retoma su autoridad como Papa y la Institución se rehace y se afianza, el comercio y la economía generan grandes beneficios, el Vaticano se reconstruye, Nicolás V funda la *Biblioteca Vaticana*, Sixto IV acopia las riquezas artísticas que serán el germen de los *Museos Vaticanos* y la influencia de Roma en las monarquías medievales no deja de ser una repetición de lo acontecido bajo el Imperio Romano.

La ciudad prospera en un territorio que se extiende de los Apeninos, incluido Pistoia, Arezzo y parte de Lucca, cuenta con 60-80 castillos pertenecientes a la comuna, cada año su *Casa de la Moneda* acuña 350.000 – 400.000 florines de oro, y su renta es de 300.000 florines, cuenta con 25.000 soldados de 15 a 70 años disponibles para una comuna de 90.000 almas, se construyen *Santa Maria Novella* (1330), el último perímetro amurallado (1334), se reconstruyen los puentes de *Santa Trinita* y de la *Carraia* (destruidos en la crecida del 1333), el *Ponte Vecchio* (1345) y el *Orto San*

Michele (1337), y la ciudad se enriquece y se planifica y su impecable urbanismo genera nuevos espacios y trazados hasta que, entre 1343-1346 se produce una quiebra financiera en cadena (los Bardi, Peruzzi, Acciaiuoli, etc.). La crisis de la Iglesia Católica (Aviñón y el Gran Cisma) junto a los efectos catastróficos de la Peste Negra de 1348 agravan aún más las cosas (ver más adelante y Monserrat, 2009 a), y llevaron a una reevaluación de los valores medievales establecidos, dando como resultado el desarrollo de una cultura humanista (estimulada por los trabajos de Petrarca y Boccaccio), que propiciaron una atención a los verdaderos orígenes europeos y una revisión y estudio de la Antigüedad Clásica, de la que surgiría el Renacimiento.

En este clima surge (se empieza a tener constancia) la Familia Medici (así los llamaremos en italiano/ castellano, en singular/ plural), con origen toscano de agricultores primero, boticarios después, oriundos de la zona de Mugello, en el valle del Arno (Giovanni di Bicci 1360 – 1429 suele señalarse como fundador y paradójicamente Giovanni de Medici murió en 1429 amado por los humildes y temido por los grandes burgueses al conseguir que se impusiera *il catasto*, un impuesto proporcional a la renta de cada ciudadano), y es ejemplo de este espectacular traspaso del poder (al acopiar ingresos y transformarse en banqueros) y de cómo funcionaban las cosas. Así con Giovanni, su saga se transforma en agente fiduciario de Giovanni XXIII, por cuya libertad pagó 308.000 ducados en 1418, y esta alianza les convirtió en unos de los hombres más ricos e influyentes del orbe (Concilio de Constanza, y por ejemplo sólo en España disponía de 16 casas de préstamo), y su hijo Cosme de Medici (1389 – 1464) autoriza un préstamo de cien ducados a un docto monje llamado Tommaso Parentucelli, que llegó a ser Papa (Nicolás V) y convirtió a los Medici en banqueros de la Santa Sede (y los segundos de Florencia tras los Strozzi y ya por delante de los Uzzani con un *catasto* de 397 florines anuales por sus posesiones locales y 428 por sus casas de Milán, Pisa, Aviñón, Ginebra, Londres o Brujas). Todo quedó amañado para asegurar la dominación de los Medici, vieja familia que, gracias a su dinero (en 1422 Florencia contaba con 72 bancos que acabaron siendo absorbidos por ellos y reducidos a 33 en 1472), mantuvo su hegemonía e influencia por tres siglos (hasta Ana M^a. Ludovica 1667 - 1743, última de la estirpe, que como veremos afortunadamente donó todos sus tesoros a la ciudad de Florencia).

Instaurados los Medici adaptan su sistema “republicano”, que en realidad era una oligarquía mercantil, donde los cargos públicos se repartían entre una burguesía y la nueva aristocracia de potentados e incondicionales acaudalados ciudadanos y así, en una ciudad de 60-80 mil habitantes, sólo había algo menos de mil ciudadanos que pagaban impuestos, formaban el Gran Consejo, y podían ejercer sus “derechos”. El término “República” que empleamos no deja de ser mero eufemismo, ya que simplemente estaba al servicio de los más atroces valores burgueses y capitalistas (*popolo grasso*). El pueblo, que no los pagaba, prácticamente carecía de ellos, e hizo organizarse primero en las Artes Medias: carniceros, zapateros – sombrereros (*calzolari* o *calzaiuoli*), herreros (*fabbrici*), maestros de la piedra y carpinteros - comerciantes de madera y de la ropa (*rigattiere* o *linaioli*), y desde 1287 en las Artes Menores de la pequeña industria y pequeño comercio: posaderos (*albergatori grossi*), vinateros, comerciantes del vino aceite, sal y quesos, de la maderas al por mayor (*legnaioli grossi*), curtidores y talabarteros, armeros, cerrajeros, soldados – herreros - caldereros, panaderos, que bastante des-

prestigiados socialmente y en número de 21 artes, irán ganando representatividad y peso político con sus priores. Muchos otros sectores estaban completamente excluidos de estas corporaciones como oficios de poca importancia como parte del *popolo flaco*, los pescadores, el proletariado urbano y los agricultores. En cualquier caso, se inicia con todo ello el auge de la burguesía en detrimento de la nobleza que va perdiendo sus privilegios conforme suben sus impuestos, estableciéndose entre los nuevos burgueses una enorme rivalidad y competencia por el poder. En este inicio del fin del feudalismo cobró valor el trabajo frente a la arrogante nobleza en un entomológico ideario: “en la atareada colmena (Florence) cada abeja debe realizar su trabajo y las abejas han de estar antes que los ociosos zánganos (*scioperati*)”.

Las rivalidades y escisiones varias fueron la tónica de una competitividad consustancial a la propia historia de Florencia, y la distinción entre mayor y menor correspondía a la separación entre pequeña y alta burguesía (son conocidas las palabras sobre el pueblo de Lorenzo Medici (1475-1564) llamado El Magnífico “*No hay nada de genio en las gentes menudas que trabajan con sus manos, y que no disponen del tiempo libre necesario para cultivar su inteligencia*”). Debido a la citada rivalidad, a partir de la década de 1460, se va consolidando una manera que sigue el gusto suntuario que vinculan el arte, la sociedad, el poder y la política. Siguiendo la trayectoria iniciada con Alejandro Magno y seguida por los emperadores romanos y los emperadores cristianos, los Medici no se quedaron atrás, y también para ellos el poder no solo hay que conseguirlo y mantenerlo, sino ostentarlo y publicitarlo, y las Ciencias y las Artes prosperaron como marca de la Dinastía Medicea, especialmente a partir de Lorenzo, en cuyo reinado, más príncipe que banquero, arranca el ya verdadero Renacimiento (Renard, 1980; Cortés Arrese, 1985; Chastel, 1991; Rubin & Wright, 1999; Randolph, 2002; Bietoletti *et al.*, 2007; Hibbert, 2008, etc.).

Por debajo, y más operativo, estaba el Consejo de los 80, que elige a los magistrados que forman el Gobierno o Señoría (llamada en ocasiones “la araña negra” por sus redes de control, bien oligárquico o proletario) con los nueve representantes de las *Arti Maggiori*, gremios ya bien organizados, que rotan cada dos meses. Los *Arti* (reminiscencia de las *polis* griegas) más poderosos (germen de las profesiones liberales y el capitalismo mercantil) fueron el de jueces y notarios, el *Arte di Calimala* (vendedores de géneros venidos más allá de los Alpes, pañeros y banqueros), del *Cambio* y de *Por Santa María* (novedades y vendedores y fabricantes de telas preciosas como la seda), de médicos, *speziali* (drogueros, boticarios y especieros a la que perteneció Dante) y de los merceros, de los peleteros y en particular el *Arte della Lana* (fabricantes de tejidos) separados del *Arte di Calimala* en 1212, que generaron las tres grandes corporaciones capitalistas-mercantilistas y que acabaron por absorber a todos los pequeños talleres en exclusivo monopolio y tenían representaciones en los foros europeos. Posteriormente se añadirán otros *Arti* medios y menores, dando más importancia a la misión intelectual (liberal) que a la manual-muscular (¡incluso alimentaria!) considerada como servil. Todo el sistema favorecía a las clases más acomodadas y se castigaba cualquier disidencia o revuelta con una férrea policía (“oficiales extranjeros”), aunque este sistema instaba a la eficiencia y la competitividad ya que, utilizando los recursos y estructuras municipales dentro de un sistema integral, daba esperanza a los menos favorecidos a acceder a la propia estructura política y así mejorar su condición social.

Florencia tuvo continuos enfrentamientos con los ducados vecinos, especialmente con Milán en los siglos XIV y XV, y en 1406 logró finalmente conquistar (con extrema crueldad) la ciudad de Pisa, aguas abajo del Arno, logrando su codiciada salida al mar, aunque su puerto, destrozado por los genoveses, era impracticable, y en 1421 Florencia compra por 100.000 florines la ciudad de Livorno, con buen puerto que incrementó aún más su comercio y su prosperidad, al no depender de otras potencias marítimas para exportar su comercio (a principios del s. XV pasaban por Venecia 16.000 piezas de tela provenientes de Florencia, a partir de entonces era Florencia la dueña de su comercio). Se inició la construcción naval, creándose en 1421 los cónsules del mar, enviando embajadas a Sudán, Constantinopla, etc.

Para una ciudad más preocupada por el presente que por el pasado, más activa que meditativa, y más lista que sabia, Florencia (frente a Bolonia y Pisa, que ya tenían escuelas superiores/universidades) no poseía siquiera un Arte de enseñantes o de libreros. En 1348 sigue el ejemplo de estas ciudades, y poco a poco la enseñanza, en manos de los clérigos fue secularizándose y saliendo de los claustros. En 1402 cuenta con veinte lectores (9 de leyes y uno de astrología) aunque sigue siendo el mercantilismo su verdadera pasión (un dependiente estaba más estimado que un notario). Las cosas fueron cambiando en manos de los enriquecidos magnates, y la oleada de investigación artística, literaria y científica que tuvo lugar en Florencia entre los siglos XIV al XVI, fue colosal, aunque más propiciada por intereses económicos que filantrópicos, en una permanente preocupación por el dinero y un inmenso despliegue de ostentación, riqueza, lujo y ocio. Lorenzo de Medici (El Magnífico) representa el mejor ejemplo, bajo cuyo mandato subordina la Señoría y el Consejo, que con 70 miembros, sólo dependen de él.

Aunque el latín seguía siendo la lengua de la Iglesia y las escuelas, la herencia latina de occidente había sido muy disturbada por la superstición, las leyendas y el olvido (Virgilio era reverenciado como mago, profeta y astrólogo, Aristóteles había sido mutilado y afortunadamente transcrito al árabe, luego al hebreo y por fin al latín, Eneas se recordaba como un piadoso caballero o Remo había fundado Reims) y los textos se desempolvaban, se tradujeron y se copiaron. La caída de Constantinopla en manos turcas (1453) aunó las dos irreconciliables “cristiandades” y occidente atrajo, e hizo suyas muchas de las joyas del oriente clásico, y prodigiosamente, muchas de sus obras y su sabiduría fueron recobradas y admiradas. Florencia se convierte en un bastión luminoso de la Ciencia, del Saber y del Arte, comprando o encargando trabajos a Pollaiuolo, Verrocchio, Sangallo, Maiano de Benedetto, Lippi, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci y Botticelli y trayendo a Florencia algunos de los compositores y cantantes más famosos del momento, como Alexander Agricola, Johannes Ghiselin y Heinrich Isaac, y tras Conjura de la Pascua de 1478, en la que con la aquiescencia de Sixto IV su hermano Giuliano es asesinado en el *Duomo* y aprovechando la consecuente y sangrienta revuelta popular, consiguieron destronar a la competitiva familia Pazzi, aliándose con la hostil Nápoles. El papa excomulgó a Florencia y sus obispos excomulgaron al Papa. La familia copa el poder, su hijo Giovanni es elegido papa con el nombre de León X (1513 – 1521) y su sobrino le sucederá como Clemente VII (1523 - 1534), y la familia dará dos reinas a Francia: Caterina (1519 – 1589) esposa de Enrique II y María (1573 – 1643) de Enrique IV, amén de cardenales, duques, duquesas, esposos de hijos/as legítimos/as/naturales

de papas y emperadores, etc., en una particular simonía y endogámico contubernio “realeza-papado” dignos de reseñar.

Tras su muerte (1492) se produce la invasión del rey francés Carlos VIII, y en 1494 tras la huida vergonzosa de su hijo Piero II (El Desafortunado o El Fatuo), y tras el saqueo de los tesoros familiares y la pérdida de sus colecciones de obras de arte y manuscritos en numerosas lenguas (para siempre perdidos) se instaura la República con Girolamo Savonarola (impetuoso dominico y redentor insidioso de las libertinas y neoplatónicas costumbres florentinas, con tendencia obsesiva en la persecución de la extendida lujuria, sodomía y otros placeres paganos y hedonistas de sus ciudadanos y por supuesto de las desnudeces mitológicas), quien forma el Consejo Mayor de mil personas elegidas cada seis meses, gesto democrático que obtuvo multitud de seguidores (*piagnoni* = llorones), pero que poco dura por el odio generado entre las poderosas familias quienes, con la excusa de haber acusado de corrupto al Papa español Alejandro VI (Rodrigo Lauzal y Borgia fue un hombre inmoral, desmedido, codicioso, disoluto y perverso, sobrino de Calixto III, que fue elevado al papado entre 1492 y 1503) y con el apoyo del papa y sus torturadores le excomulgan, torturan y consiguen una confesión falsa y la liberada muchedumbre acaba por ahorcarlo y quemarlo junto a sus seguidores Maruffi y Buonvicini el 23 de mayo de 1498 en la *Plaza de la Señoría*, sobre cuyo suelo una placa hoy lo recuerda. Tras ello no llega la calma, solo rivales pugnas entre familias y grupos hostiles sin ningún liderazgo y el caos, las intrigas y las conjuras se apoderaron de la ciudad.

En este caldo de cultivo destaca otra personalidad, también florentina, también inusual, Nicolás Maquiavelo (Niccolò di Bernardo dei Machiavelli) (1469 - 1527), cuyos consejos para la regeneración moral y ética de Florencia de sus *Historias Florentinas* han sido con frecuencia vistos como la legitimación de la conveniencia política y del abuso de autoridad. Tras algunos años de cierta tranquilidad en colaboración y con apoyo de Machiavelli (que también sería encarcelado y torturado en 1513), llegan guerras contra los franceses, alianzas con/contra Venecia, y Liga Santa con los españoles contra los franceses. La ciudad, tras 18 años, se encontró en 1512 otra vez bajo el régimen de los Medici con Giuliano (1479-1516), hijo menor de Lorenzo al frente, gracias a la ayuda del ejército español, al papa, aliado con el rey de Aragón y a la elevación al trono papal, primero de su hermano, hermano de Lorenzo, Giovanni de Medici en 1512 (León X) y luego de su primo bastardo e hijo de Juliano, Giulio (Clemente VII) en 1523, hecho que reforzó aún más la estirpe de los Medici. León X llama a Giovanni a Roma como confaloniero de los ejércitos papales dejando libre su vacante que ocupa su sobrino Lorenzo (1492-1519) (hijo de Piero el Desafortunado). Tras la indignación ante el nuevo y atroz saqueo de Roma (1527) y esta imposición, la gente de Florencia se rebeló desterrado a los Medici por segunda vez y reinstaura la República el 16 de mayo de 1527, que restableció el Gran Consejo, y se da un incierto periodo a caballo entre la demagogia y el neo-fundamentalismo religioso, donde todo aquel sospechoso de connivencia era acusado de atentar contra la “libertad” de un pueblo que seguía sin estar representado en las instituciones.

Con el apoyo del Emperador Carlos y del Papa son de nuevo reinstaurados los Medici tras sofocar las últimas aspiraciones republicanas (1529), y el 12 de agosto de 1530, tras once meses de resistencia, Florencia, asediada por las privaciones y la peste, cedió ante la violencia del ejército español y

papal que restauraron a los Medici, y el déspota y cruel Alejandro de Medici (hijo de Clemente VII) fue casado con Margarita (hija natural de Carlos V) y, con pretensión de modificar la república en futuro principado por parte del emperador, fue declarado "jefe del gobierno y del estado" y Duque la República Florentina, contando apenas veinte años. Con su regreso, los Medici volvieron a recuperar el gobierno de la ciudad de forma permanente en 1531, abolieron el Gran Consejo y comenzó una política extranjera de alianzas con las familias reinantes más importantes de Europa, no solo casándose con la citada hija natural del emperador Carlos V, sino dando su hermanastra Caterina como esposa al segundo hijo de Francisco I. Tras el asesinato de Alejandro (1510-1537) por su primo Lorenzino (nieto de Lorenzo el Magnífico),

► **Lám. 1:** Elementos entomológicos en pavimentos, frescos, mosaicos, fachadas, terracotas, tapices y vidrieras en la ciudad de Florencia. **1 - 4:** Elementos zodiacales y mitológicos en el pavimento del *Baptisterio de Santa Maria del Fiore* (s. XI). **5:** Taddeo di Bartolo, *Falsos testimonios* (1396), con escorpiones sobre el cuerpo del desdichado condenado, *Colegiata de Santa Maria Assunta* (1148), San Gimignano. **6 - 9:** Mosaicos en la cúpula y paredes del *Baptisterio de Santa Maria del Fiore* (1225), **6:** Cúpula con santos, ángeles y animales exóticos, **7:** Pantocrator, **8:** Detalle relacionado con la condena de las almas pecadoras (demonios con alas oceladas y queliceros dentados que salen de sus orejas), **9:** San Ambrosio. **10:** Spinello Arentino, *Milagro de San Benito*, detalle de demonio con alas oceladas, *Sacristía de San Miniato al Monte*, de Bietoletti *et al.*, 2007. **11 - 13:** Motivos entomológicos en la decoración externa del *Palazzo di Bianca Capello sulle casegià dei Corbinelli* (s. XVI). **14:** Luca della Robbia, *Mes de octubre* (c. 1450-1456), tintas sobre terracota (60, 3 cm), *Victoria & Albert Museum* (Londres). **15:** Motivos entomológicos del techo, *Palazzo Vecchio*. **16:** Detalle de insectos y otros animale en el tapiz *Animales entrando en el Arca de Noé* (s. XVII), *Uffizi*, de Belves & Mathey, 1968. **17:** Giorgio Vasari, vidriera de la *Toietta di Venus* del *Escritorio di Callioppe* (1555 - 1558), *Palazzo Vecchio*. 1 - 9, 11-13, 15, 17: fotografías del autor (agosto, 1978; abril, 2004; octubre, 2009).

► **Plate 1:** Entomological elements in pavements, frescoes, mosaics, terracotta, tapestries and stained glass in the city of Florence. **1 - 4:** Zodiacal and mythological elements in the pavement of the *Baptistry of Santa Maria del Fiore* (11th century). **5:** Taddeo di Bartolo, *False Testimonies* (1396), with scorpions on the body of the unfortunate condemned, *Collegiata Santa Maria Assunta* (1148), San Gimignano. **6 - 9:** Mosaics on the walls and dome of the *Baptistry of Santa Maria del Fiore* (1225), **6:** Dome decorated with saints, angels and exotic animals, **7:** Pantocrator, **8:** Detail of the judgment of sinner souls (demons with ocellated wings and chelicerae coming out from their ears), **9:** Saint Ambrosius. **10:** Spinello Arentino, *Saint Benoit's Miracle*, detail of a demon with ocellated wings, *Sacristy of San Miniato al Monte*, by Bietoletti *et al.*, 2007. **11 - 13:** Entomological elements in the outside decoration of the *Palazzo di Bianca Capello sulle casegià dei Corbellini* (16th century). **14:** Luca della Robbia, *October* (ca. 1450-1456), dyed terracotta (60, 3 cm), *Victoria & Albert Museum* (London). **15:** Entomological elements from the roof of the *Palazzo Vecchio*. **16:** Detail of insects and other animals on the tapestry *Animals entering Noah's Ark* (17th century), *Uffizi*, by Belves & Mathey, 1968. **17:** Giorgio Vasari, stained glass from the *Toaletta di Venus* from the *Escritorio di Callioppe* (1555-1558), *Palazzo Vecchio*. 1 - 9, 11 - 13, 15, 17: photographs by the author (August 1978, April 2004 and October 2009).



Cosme I ocupó el poder, y tras no conseguir casarse con Margarita (viuda de Alejandro) casó en 1539 con Leonor de Toledo (hija del Virrey de Nápoles), quien inyecta buenas dotes y recursos a la familia y se mantiene la alianza con Carlos V y Clemente VII, y Cosimo I se configura como primer duque de la ciudad. Tras numerosos éxitos comerciales y militares (asedio y conquista en 1555 de Siena -pugnas que ya habían sido magistralmente reflejadas en *Las Batallas de San Romano* por Uccello en 1432- ciudad en la que quedaron menos de seis mil habitantes en una ciudad de cuarenta mil), en 1569 el papa Pío V le concedió el título de gran duque de Toscana. Aficionado a la botánica creó los *Jardines de Bóboli* y *Semplici* y en Pisa el primer *Jardín Botánico*, instituyó la *Accademia Fiorentina* en 1541 y abrió al público la *Biblioteca Laurenziana* en 1548, y antes de retirarse consiguió del papa que

nombrara cardenal a su hijo Ferdinando (con catorce años), asegurando la influencia de la estirpe de la familia que mantuvo el poder comercial y artístico mediceo durante dos siglos (Grandes Duques de Toscana), gestando el Manierismo con autores como Fiorentino, Poppi, Naldini, Allori, Pontorno y Bronzino en pintura, Cellini Rustici, Bandinelli, Danti o Giambognola en escultura y Vasari, Bountalenti o Ammannati en arquitectura y escultura.

En una Europa agotada por guerras terrestres y navales, internas y externas (España, Inglaterra, Francia y Países Bajos), Florencia supo mantenerse neutral y gozar de un periodo tranquilo (no exento de conspiraciones, adulterios, venganzas y asesinatos). Francesco I (1541-1587) (casado con Juana de Austria) y Ferdinando I (1587-1609) continuaron la política de su padre (Cosme I), manteniendo un equilibrio difícil entre

Francia y España. Florencia era todavía una gran ciudad y mantuvo cierto mecenazgo (Goldberg, 1988), pero su territorio era pequeño y no podía competir ciertamente con los grandes y potentes estados centralizados, y la situación económica había cambiado drásticamente, pues el comercio y la fabricación estaban en declive y las actividades bancarias fueron sustituidas por la banca inglesa, holandesa y española.

Florencia mantuvo un cierto “prestigio” por un tiempo a nivel europeo, pero al final también esto declinó (Cosme II desvinculó definitivamente a los Medici con la actividad bancaria). Francesco I, hombre refinado y sensible, fue más un hombre de ciencia de su época que un hombre de estado (*souignieux un peu de l’archemie et des ars mechaniques* que diría de él el príncipe Francisco Michel Montaigne), y es conocida su personalidad saturnina e introvertida y su interés por la alquimia y la farmacia le evadía de sus responsabilidades de gobierno como Gran Duque, creando en sus propios gabinetes (*Studiolo, Fonderia y Galleria*) en el *Palazzo Vecchio* y del *Casino di San Marco*, investigando sobre nuevos materiales y fascinado por los minerales (el término *Galleria* vino de sus colecciones mostradas en los *Uffizi*), experimentando con insectos venenosos y miles de escorpiones para buscar remedios (parece que le llevaron a la muerte de él y su segunda esposa por querer curarse de unas fiebres con sus nocivos “remedios” muriendo ambos en 1587 con once horas de diferencia) o sobre el movimiento continuo, y Ferdinando I injustamente acusado de estas muertes, gran diplomático y creador de la *Officio delle Pietre Dure*, del que hablaremos, fomentó el desarrollo de la *Universidad de Pisa* cuando Galileo acababa de licenciarse y le otorgó la Cátedra de Matemáticas (que lo traería a Florencia Cosme II), y fue sucedido por el enfermizo Cosme II (1609-1621) que murió dejando el gobierno en las manos de las santurronas Maria Magdalena de Austria su esposa y su madre Cristina de Lorena. En 1628, cuando este derrochador período de regencia se acabó, Ferdinando II subió a un trono casi sin patrimonio y reinó hasta el 1670. Aunque él era reputado entre los más hábiles y competentes de la dinastía de los Medici (siguió fomentando las ciencias y las artes, hasta el punto de ser felicitado por la *Royal Society*), no pudo hacer nada contra el declive inexorable de Florencia y de la Toscana de los magníficos duques. Ni pudieron sus sucesores, Cosme III (1670-1723) en su pésimo gobierno y el último de la dinastía de Medici, Gian Gastone, que murió sin herederos en 1737.

El linaje de esta poderosa familia, tan amante de las Artes y las Ciencias y de refinado gusto estético y desbordante culto a la belleza, y que se mantuvo aproximadamente durante tres siglos hasta Ana Ludovica (1667-1743), hermana de Gian Gastone, acumulando una de las principales colecciones artísticas conocidas (Morassi, 1963; Acidini Luchinat, 1998; Winspeare, 2001), coleccionismo que ya había iniciado el erudito Piero il Gosto (1416-1469), y aunque ya Florencia no era más que una sombra de lo que fue, seguía ofreciendo artistas de la talla de San Giovanni, de la Bella o Furini. Con la extinción de la línea Medici tras tres siglos (con breves interrupciones) y la ascensión de Francis Stephen, Duque de Lorena y marido de María Teresa de Austria, la Toscana pasó a la corona austríaca de los Habsburgo-Lorena, dando nuevos elementos neoclásicos a la ciudad (y drenando la Maremma, zona pantanosa y foco de malaria desde tiempos romanos), y *El pacto de Familia* (Viena, 1737) dispuso la permanencia de su colección familiar que se hallaban en sus sobrios palacios y alegres residencias y villas a la ciudad de Florencia (Ducado

de Toscana), donde hoy día la admiramos repartida en la *Galleria degli Uffizi, Palacio Pitti, Museo del Barguello, Museo degli Argenti, Museo de San Marco, Museo del Duomo, Museo Arqueológico, la Sacristía Nuova, Taller de Piedras Duras, Capillas Mediceas* y la *Biblioteca Medicea de San Lorenzo*. En un periodo donde los arruinados príncipes italianos vendían sus colecciones a potentados europeos (p.ej. la pinacoteca estense de Módena acabó en Dresde), nunca agradecerá suficientemente esta ciudad el gesto de su gran *Electora Palatina*, cuya colección, que hubiera acabado dispersa entre Viena y Praga, de forma “inalienable e inamovible” quedó vinculada para siempre a esta ciudad.

El gran duque Fernando III (1790-1826) fue destronado por los franceses en 1799, recuperando su puesto en 1814. Tras el expolio napoleónico, un nuevo, fecundo y breve periodo neoclásico atrajo a Florencia artistas como Nicolas Didier Boguet (1755-1839), Bénigne Gagneraux (1756-1795), François-Xavier Fabre (1766-1837) o Louis Gauffier (1762-1801) y otros toscanos como Luigi Sabatelli (1772-1850) o Pietro Benvenuti (1769-1844) en pintura y Antonio Canova (1757-1822), Lorenzo Bartolini (1777-1850) o Pietro Tenerani (1789-1869) o Stefano Ricci (1765-1837) en escultura, dando nuevos elementos a la *Academia de Bellas Artes*, que fue renovada en 1784. La enorme brecha social se mantuvo, pero las cosas ya habían cambiado (también en el arte que ya pivotaba hacia tiempo alrededor de Roma), y su sucesor, Leopoldo II (1826-1859) fue expulsado en 1849. Regresó con el apoyo de las tropas austríacas, pero fue depuesto finalmente en 1859 durante el proceso de unificación de Italia.

Un último suspiro artístico mantuvo la antorcha florentina viva (de los *macchiaioli* y artistas del café *Michelangelo* y del *plein air* de mediados del s. XIX). Los Lorena fueron definitivamente expulsados en 1859, en 1861 Toscana se incorpora al reino de Italia, y entre 1865 y 1871 sustituyó a Turín como capital de Italia, bajo el reinado de Víctor Manuel II, que pasó a Roma cuando la ocupación francesa lo permitió, dejando a Florencia en quiebra. Una desastrosa remodelación urbanística (proyectada como “engrandecimiento” para la capitalidad italiana de Florencia) y su “saneamiento” con fines sociales e higiénicos comenzado en 1890 (que no dejó de ser un negocio para las clases dirigentes) destruyó parte de su pintoresco tejido edilicio, creó nuevos y anodinos barrios y espacios (demolición de las murallas, de torres medievales y del centro de ciudad alrededor del *ghetto* y del viejo mercado para la *Piazza Vittorio Emanuele II/ Plaza de la Republica, Plaza Beccaria* y de *San Gallo*), y a causa del nuevo “urbanismo” dejó bajo sus “modernos” cimientos parte de los mil años de historia de esta vitrina del arte que conocemos como Florencia.

Tras triplicar su población en el siglo XX, durante la Segunda Guerra Mundial, la ciudad sufrió la ocupación alemana durante un año (1943-1944), siendo declarada ciudad abierta y, aunque se suele decir que los monumentos de la ciudad no sufrieron demasiados daños, en 1944 bombas alemanas destruyeron edificios, palacios e iglesias y todos sus puentes (a excepción del *Ponte Vecchio* y en sus alrededores las casas nuevas muestran donde cayeron las bombas), y muchos elementos de algunos palacios como la *Galería de los Uffizi* sufrieron graves daños. La terrible inundación 1966 causó penosas e irreparables pérdidas a numerosos tesoros artísticos de Florencia (que con razón se sintió muy abandonada por las instituciones gubernamentales) aunque la mayoría fueron restaurados y, como es habitual en Italia, la masiva

invasión turística (*Il Diluvio Universale* que llaman) y el vasallaje que impone el tráfico, no han restado interés en la visita a una ciudad que fue Ciudad-Estado y que tanto nos ha aportado para el desarrollo de la Civilización Occidental, sea relanzar los valores clásicos y recuperar los patrones de sus proporciones y su estética, sea devolver al hombre al lugar que le correspondía, sea haber sembrado los cimientos de la Ciencia, o sea habernos dejado obras que nos identifican y enorgullecen como especie capaz de haber creado tanta belleza.

Florenia y los artrópodos

Tras esta introducción histórica que nos ha centrado en el origen, desarrollo, apogeo y decadencia de la Ciudad de Florenia, y antes de pasar a comentar muchos de los artrópodos que aún existen en su patrimonio artístico o que han salido de la mano de sus artistas más conocidos, vamos a referir algunos elementos florentinos específicamente relacionados con los artrópodos y/o la Entomología, haciendo hincapié en la importancia (frecuentemente silenciada/ignorada) que los artrópodos tuvieron en el curso de su historia y de la propia Historia. Hablaremos de la peste que diezmo varias veces tanto la ciudad, como el conjunto de Europa, y utilizaremos dos ejemplos de su bella literatura que nos sirvan de muestra, tanto como elementos documentales sobre estas epidemias, como sobre la incidencia que tenían los artrópodos en la vida cotidiana de los florentinos de aquel tiempo. Hablaremos también de la seda, que durante siglos vinculó a Oriente con Occidente, y cuyo apreciado tejido enriqueció a tantas familias florentinas, de la literatura científica y la icografía entomológica, cuyas ediciones contribuyeron a difundir el saber entomológico medieval y renacentista durante el Barroco y hasta la Ilustración, así como sobre la presencia de los artrópodos en la obra de sus principales artistas, sea en arquitectura, escultura o pintura, así como de otros elementos decorativos y cotidianos relacionados con los artrópodos que podemos aún hoy día hallar en Florenia.

1.- La peste y los artrópodos en la vida diaria del medioevo y renacimiento en la ciudad de Florenia

En nuestro anterior contribución sobre la ciudad de Venecia (Montserrat, 2009 a) ya dábamos sobrada cuenta del origen, causas y consecuencias de la Peste Negra que, desde la Edad Media y hasta bien entrado el siglo XX, y que bien por las Cruzadas o bien por el comercio, trajo a Europa uno de sus más espantosos azotes, diezmando varias veces su población. Hablábamos de la olvidada trascendencia que un diminuto insecto como la pulga (*Insecta*, *Siphonaptera*, *Pulex irritans*), vector de la bacteria *Yersinia pestis* que causa esta enfermedad, tuvo para el desarrollo de Occidente, para el cambio en el anterior orden medieval establecido que desde el progresivo e irreversible declive de la autoridad papal de Roma, incapaz de poner fin a tanto sufrimiento, puso fin a las instituciones feudales a favor de las instituciones gubernamentales / estatales y, en definitiva, provocó la imposición del poder real (humano) sobre el religioso (espiritual), así como de la “influencia” de este “inmundo y olvidado bichejo” en la génesis de las universidades y el cambio de mentalidad y de régimen que nos alejó para siempre de la oscura y ostracista Edad Media y nos abrió las puertas del Renacimiento y del renacer.

Para no ser reiterativos en la exposición de este apartado, valgan aquellos datos aportados sobre las generalidades y trascendencia de la Peste Negra (Montserrat, 2009 a) y, circunscribámonos a la ciudad de Florenia. Tras unos breves apuntes sobre esta enfermedad, enfoquemos la cuestión en base a su Literatura coetánea, poniendo dos ejemplos que nos ilustren sobre la importancia de los artrópodos (y la peste) en la Florenia de aquella época y que, sin ellos conocerlo, tuvieron las pulgas en la pandemia de la peste en esta ciudad.

En el año 1346 habían llegado noticias a Europa de una terrible enfermedad que, a través de Asia Central, se había extendido por el norte de la India, Persia, Siria, Egipto y Asia Menor, y se hablaba de regiones enteras que habían quedado despobladas. Probablemente extendida por los ejércitos mongoles, la Peste llegó a Europa por la ruta de la seda de Crimea, donde la colonia genovesa de Kaffa (actual Teodosia) fue asediada por los mongoles y probablemente huyendo de estos ataques, llevaron después la peste a Messina, Génova y Venecia, alrededor de 1347/1348 (algunos de sus barcos no llevaban a nadie vivo cuando alcanzaban las costas).

Desde el Mar Negro y a través de barcos genoveses y especialmente venecianos, la peste aparece más severamente en Italia en octubre de 1347, y al año siguiente ya había penetrado en Francia, España, Inglaterra (en verano de 1348) y Bretaña, Alemania, Escandinavia, y finalmente el noroeste de Rusia y el Norte de África. En unos años se habrá extendido por toda Europa.

Italia, con una población de diez u once millones de personas, fue la que padeció más duramente sus efectos, y en particular en Florenia fue doblemente calamitosa, ya que, según hemos indicado, como consecuencia del inicio de la Guerra de los Cien Años, las principales casas bancarias florentinas (los Bardi y los Peruzzi) habían ido a la bancarrota entre 1343-1346 cuando Eduardo III de Inglaterra no pudo devolver los préstamos que le habían concedido para la primera campaña (1343-1344), hecho que agravó la gran inundación de 1333 (están registradas desde tiempos de Tiberio y más recientemente en 1178, 1269, 1333, 1557, 1966, etc.), y que junto a varios años de malas cosechas en esas décadas y la terrible granizada de 1346 desencadenó hambre y carestía y produjo revueltas de campesinos y trabajadores. En este clima, la peste en Florenia fue especialmente severa entre 1346 a 1352 (en 1348 la peste había llegado a Marsella y en Florenia redujo ese año su población de tres a cuatro quintos a un tercio de la población, de unos 90.000/120.000 a unos 30.000/25.000 ciudadanos - según las fuentes- dejando cientos de cadáveres apilados en las calles y la ciudad y las fábricas vacías, alterando gravemente los sistemas productivos y comerciales) y sin duda llegó a través de sus contactos con Génova y especialmente con Venecia, donde también su población casi sucumbió por la peste durante el verano de 1348 (dos tercios de sus habitantes con una media de 600 fallecimientos diarios).

La peste (*grande moria*) casi había dejado a Florenia sin habitantes y la devastación creada en ciudades vecinas como Siena (murieron 80.000 de los 90.000 sieneses y cuatro de los nueve miembros de la priorato oligárquico gobernante), Pisa (donde morían quinientas personas al día) o Milán (su arzobispo Giovanni Visconti ordenó que las tres primeras casas a cada lado de las que apareciera la peste fueran tapiadas con sus ocupantes dentro) no auguraba ninguna esperanza. La situación política se hizo en ocasiones muy inestable y en el breve lapso de la República “popular” (1527-1530) y

tras haberse llevado la peste a treinta mil florentinos, el Gran Consejo proclamó “bastante a la desesperada” a Cristo como “Rey de Florencia” (9 de febrero de 1528) donándole un carácter sagrado por la que será llamada “el quinto elemento” por el Papa Bonifacio VIII o la “Nueva Belén” por el Cardenal Pedro Damiani.

Nuevas epidemias sacudirán el orbe intermitentemente entre 1347 y 1722, llevándose de entre los vivos a otros 30.000 florentinos (un cuarto de su población) entre 1527-1528, al 60 % de los habitantes de Génova entre 1656-1657, al 50 % de Milán en 1630, o al 30 % de los marseleses en 1720. Sin embargo Florencia, a pesar de la desolación generada por esta enfermedad (especialmente severas las epidemias de 1363 y 1374) supo organizarse bien, y así, reinando Ferdinando II (se produjo una violenta epidemia de peste que asoló la ciudad entre 1630 y 1633) supo generar una competente asistencia sanitaria y económica a la población duramente afectada, creando la Oficina de Higiene e implicando al clero de monasterios y conventos (con la correspondiente molestia del papa), eso sí, manteniéndose la corte encerrada / aislada en *Forte Belvedere*.

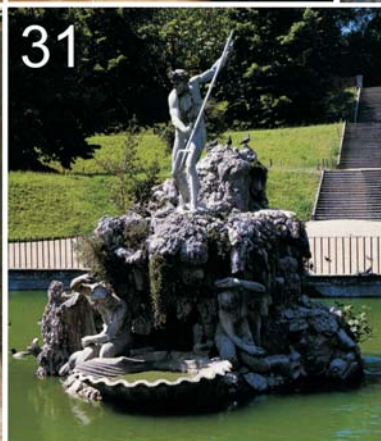
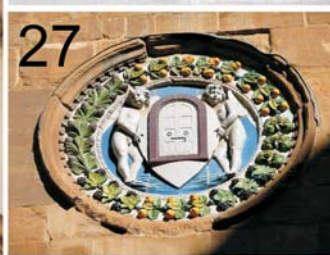
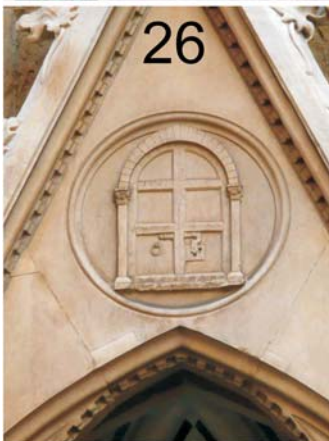
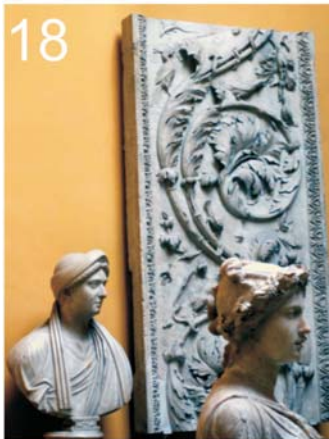
Sabemos que la Peste no distinguía entre nobles y plebeyos, laicos o religiosos (son conocidas las palabras del gran Cosme, que aterrorizado por la peste dejaba su gobierno huyendo mientras proclamaba “*Es necesario salvar la piel*”), ni tampoco respetaba las profesiones (recordemos que de veinticuatro médicos que había en Venecia, veinte fueron víctimas de la epidemia, que los magistrados y los notarios se negaron a hacer el testamento de los agonizantes, y que ni siquiera los sacerdotes acudían a darles la última confesión, hasta el punto que el Papa Clemente VI - al que tenían “a salvo” sentado entre dos grandes fogatas, incluso durante el caluroso verano- se vio obligado a garantizar el perdón de los pecados a los que morían de peste sin haber recibido la extremaunción, y tampoco hacía distinciones entre ignorantes y letrados, ni entre escritores y artistas, algunos florentinos, como Bernardo Daddi, Giovanni Villani, Domenico Ghirlandajo, Andrea del Sarto, Andrea Pisano, Tiziano o Ambrosio y Pietro Lorenzetti fallecieron por la Peste (o que la absoluta falta de datos suyos tras las epidemias lo sugiere), y consecuentemente generó un frenazo en la tradición pictórica florentina y, a su vez, una y excepcional posibilidad a los jóvenes pintores supervivientes aportando nuevas propuestas y estilos, más pesimista que luminoso, más piadoso que libertino, más recogido y religioso que humanista y mundano, incluso cambió la actitud en algunos temas (incremento en la aparición de santos pacientes como Job o de Juicios finales con un Cristo más castigador que amoroso). Citamos de nuevo a las insignificantes pulgas (de las que nadie se había acordado en el mundo de la Pintura) contribuyendo a la creación de nuevas manifestaciones artísticas dentro del *Trecento*.

También sabemos que el hermano de Petrarca, Gerardo, miembro de un monasterio de cartujos, enterró a su prior y a treinta y cuatro compañeros muertos de Peste, que su amada Laura también falleció por esta causa y que el propio Boccaccio perdió por esta causa a su querida amante, hija ilegítima del rey de Nápoles. Ejemplos dentro de la actividad artística de la conmoción que creaba, la peste florentina de 1523 hizo que Rosso marchara a Roma, Pontormo se retiró a la cartuja y del Sarto salió para el convento de *San Pietro* en Mugello y, afectado por la peste, moriría en 1530 emparedado vivo por su propia familia.

Crónicas de este espanto en Florencia tenemos las del historiador Giovanni Villani, víctima él mismo de la epidemia y que murió a los sesenta y ocho años en medio de una frase inacabada mientras escribía: “... *en el curso de esta peste fallecieron* ...”, y antes habiendo escrito “... *mortalidad de gente, especialmente mujeres y niños, y en general gente pobre*” captando de forma magistral esa situación y el comportamiento generalizado al mencionar que los que habían sobrevivido a la peste, en lugar de ser “*mejores, más humildes, virtuosos y católicos...* *llevan una vida más escandalosa y más desordenada que antes. Pecan por glotonería, sólo*

► **Lám. 2:** Elementos entomológicos en la escultura de la ciudad de Florencia. **18:** Estela romana con motivo vegetal y apícola, *Uffizi*. **19 - 21:** Motivos entomológicos en la *Puerta de los Canonigos*, *Santa Maria del Fiori*. **22:** Escorpio en la rueda del carro de la *Fuente de Neptuno* de *Ammannati* (1575), *Piazza della Signoria*. **23:** Escudo nobiliario con abejas, *Santa Maria del Fiore*. **24:** Centollo de la *Fuente de los Monstruos*, de *Tacca* (1629), *Piazza Santissima Annunziata*. **25:** Reina y su enjambre en el basamento de la estatua ecuestre de Fernando I de Medici, obra de *Giambologna* y *Tacca* (1608), *Piazza Santissima Annunziata*. **26:** Dintel de la estatua de S. Giovanni Evangelista de la *Loggia del grano*, hoy *Iglesia de Orsanmichele* (1343), con el escudo del gremio del *Arte della seta*. **27:** *Lucca della Robbia*, rosetón con el escudo del gremio del *Arte della seta*, *Loggia del grano*, hoy *Iglesia de Orsanmichele* (1343). **28 - 29:** Motivos crustaceos en *Il Porcellino* de *Tacca* (1612), Plaza del *Mercado Nuevo*. **30:** Tres abejas en el escudo del monumento dedicado a Dante, de *Stefano Ricci* (1818-1830), *Piazza di Santa Croce*. **31:** *Stoldo Lorenzi*, *Fuente de Neptuno* (1565 - 1568), *Giardino di Boboli*. **32:** *Psyché y el Amor*, copia de obra clásica (200 - 100 a.C.), *Uffizi*. **33:** *Pietro Tenerani*, *Psyche abandonada* (1816), *Palazzo Pitti*, Galería de *Arte Moderna*, de *Bietoletti et al.*, 2007. 18 - 32: fotografías del autor (agosto, 1978; abril, 2004; octubre, 2009).

► **Plate 2:** Entomological elements on sculptures located in the city of Florence. **18:** Tomb Stone with vegetal and bee-related decoration, *Uffizi*. **19 - 21:** Entomological elements on the *Porta dei Canonici*, *Santa Santa Maria del Fiori*. **22:** Scorpio on the chariot's wheel on the *Fountain of Neptune* by *Ammannati* (1575), *Piazza della Signoria*. **23:** Coat of arms garnished with bees, *Santa Maria del Fiori*. **24:** Spider crab from the *Sea Monsters Fountain* by *Tacca* (1629), *Piazza Santissima Annunziata*. **25:** Queen Bee and swarm on the base of the equestrian sculpture of Ferdinand de Medici, by *Giambologna* and *Tacca* (1608), *Piazza Santissima Annunziata*. **26:** Lintel from the sculpture of St. John the Evangelist from the *Loggia del grano*, currently *Iglesia de Orsanmichele* (1343), with the coat of arms pertaining to the craftsmen of *Arte della seta*. **27:** *Lucca della Robbia*, coat of arms of the *Arte della seta*, from the *Loggia del grano*, currently *Iglesia de Orsanmichele* (1343). **28 - 29:** Shellfish motives found on *Il Porcellino*, by *Tacca* (1612), *New Market Square*. **30:** Three bees on the coat of arms on the monument devoted to Dante, by *Stefano Ricci* (1818-1830), *Piazza di Santa Croce*. **31:** *Stoldo Lorenzi*, *Fountain of Neptune* (1565 - 1568), *Giardino di Boboli*. **32:** *Cupid and Psyche*, after a classic sculpture (200 - 100 a.C.), *Uffizi*. **33:** *Pietro Tenerani*, *Psyche Abandoned* (1816), *Palazzo Pitti*, Modern Art Gallery, by *Bietoletti et al.*, 2007. 18 - 32: photographs by the author (August 1978, April 2004 and October 2009).



buscan los festines, las tabernas y las delicias en la comida, se visten de formas extrañas, inhabituales e incluso deshonestas". Por su parte, Boccaccio, del que ahora hablaremos, nos dice mucho sobre este particular e insiste en la misma opinión, y en su Decamerón anota que muchos ciudadanos "pensaban que la plaga se curaba bebiendo, estando alegres, cantando y divirtiéndose, y satisfaciendo todos sus apetitos, por lo que pasaban el día y la noche de taberna en taberna bebiendo sin moderación y haciendo sólo lo que les agradaba hacer". Similares opiniones recoge el cronista Agnolo di Tura "il Grasso" que nos ha dejado una patética descripción de los efectos causados por la peste en la vecina Pisa "el padre abandonaba al hijo, la mujer al marido y un hermano a otro hermano".... "yo mismo enterré a mis cinco hijos con mis propias manos". Otras crónicas de epidemias posteriores puede recabarse de Rondinelli (1714) o Meiss (1988).

Tras unas décadas de aparente abundancia (al haber mucho menos entre quien repartir y arramplar con lo que de los muertos quedaba) y de un inusitado comportamiento social "nada convencional" basado en la autoindulgencia y el placer desordenado de la vida terrenal, se acabaron las "vacas gordas" y de nuevo llegó la carestía y el pillaje, las amenazas externas y las revueltas hicieron su aparición, y de paso, mencionemos de nuevo a las humildes pulgas como protagonistas indirectas de las consecuentes revueltas sociales que se generaron frente a la debilitadas oligarquías florentinas que acabaron por cambiar el curso de su historia y de la Historia.

El sentimiento de la inminente llegada del fin del mundo y de culpa/ pecado producido por la peste encontró alivio en la indulgencia plenaria ofrecida en el año del Jubileo de 1350 para todos aquellos que emprendiesen la peregrinación a Roma (el Jubileo, que había sido establecido por Bonifacio VIII en 1300, en principio estaba destinado a tener lugar cada cien años, pero constituyó un éxito tan grande que visitaron, según las crónicas, dos millones de peregrinos la Ciudad Santa), ciudad que ya no era ni centro comercial, ni industrial y desde 1304 ni eclesiástico, quedando empobrecida por la marcha de la corte papal a Avignon (que no dejó de favorecer el auge de Florencia) y que por ello comerciantes y ciudadanos rogaron a Clemente VI que acortase el intervalo a cincuenta años. En 1350 los desesperados peregrinos se agolparon en los caminos que llevaban a Roma (cada día entraban o salían de la ciudad una media de cinco mil personas). Este "truco comercial-inmoral" no sólo afectó a Roma, sino que la Iglesia, salió de la peste mucho más enriquecida (y aún más impopular) que antes. A parte de los cientos de propiedades y terrenos sin herederos que acapararon las iglesias locales por media Europa, estuvieron los miles de casos de moribundos amenazados por la muerte repentina y que, con la perspectiva de irse al otro mundo en estado de pecado, testaron a su favor, y el resultado fue un flujo de donaciones a instituciones religiosas en número no conocido hasta entonces (el convento de *St. Germain L'Auxerrois*, por ejemplo, recibió cuarenta y nueve herencias en seis meses, demasiadas comparadas con las setenta y ocho de los ocho años anteriores). En Florencia la *Compagnia de Or San Michele*, de la que hablaremos más adelante en relación con la seda, recibió trescientos cincuenta mil florines en concepto de limosnas para los pobres afectados, que por cierto no acabaron en sus manos sino en las de los dirigentes de la compañía, quienes acusados de usar el dinero para sus propios fines, alegaron "que los pobres y necesitados ya no necesitaban el dinero porque estaban muertos". Enriquecidas por los donativos, las órdenes religio-

sas levantaron más animadversión entre los impotentes ciudadanos de la que ya había contra ellas contribuyendo a crear el clima con el que acabará la Edad Media y sus abusos (aunque de la mano del Hombre y su Historia se sucederán otras pestes y otros abusos y llegarán hasta nuestros días con la Malaria o el VIH).

Sin manos que los cultivaran, los campos abandonados dieron un respiro a la ya casi domesticada naturaleza de este continente, pero para el hombre todo parecía llegar a su fin. En este clima de desolación centremos nuestra atención eligiendo dos figuras de la literatura florentina y universal, Dante (c. 1265 – 1321) y Boccaccio (1313 – 1375), que trataron y refirieron en sus obras (y sufrieron en su existencia) el azote de estas espantosas epidemias (la Peste aparece referida en la literatura italiana ya desde el siglo XII, pero se trata especialmente en el siglo XIV en obras de los autores citados y otros como Cino da Pistoia o Antonio Alcabitus). Elijamos dos de las obras florentinas más universalmente conocidas de estos autores, una en verso y otra en prosa, y veamos qué encontramos sobre todo esto tras su lectura.

No es difícil deducir elementos entomológicos en la vida cotidiana de estas gentes, y no solo presumirlo o suponerlo, sino constatarlo con elementos documentales que nos han llegado hasta nosotros, y ejemplo hemos tomado de su literatura, que si bien no constituye un elemento propiamente histórico y/o de análisis metodológico (al uso en los actuales trabajos de investigación) ya que es, lógicamente, un elemento fabulado, no es menos cierto que vamos a contar en la literatura de cada época los elementos que cada autor tenía a su mano y los que en él y en el tiempo que le tocó vivir, despertaron su interés.

Aunque es algo posterior en el tiempo, comentemos primero el *Decamerón*, pues enlaza y nos vincula perfectamente con el tema que tratamos, y dejemos para después *La Divina Comedia* de Dante, donde también hallaremos bellas referencias artropodias.

Con respecto al *Decamerón* (*Decameron*, en italiano) recordemos que precisamente esta obra posee una íntima relación con la Peste Negra. Es un libro constituido por cien cuentos, algunos de ellos casi novelas cortas, que fue terminado por el petrarquista Giovanni Boccaccio en 1351, y gira alrededor de tres temas: el amor, la inteligencia humana y la fortuna. Las historias se cuentan en base a un grupo de siete jóvenes mujeres y tres hombres que huyen de la epidemia de peste y se refugian en una villa en las afueras de Florencia. Para matar el tiempo, cada miembro del grupo cuenta una historia por cada una de las diez noches que ellos pasan en la villa, lo que da nombre en griego al libro: δέκα *déka* 'diez' y ἡμέρα *hēméra* 'días'. Así pues se relatan las cien historias.

Es lógico que precisamente en la Primera Jornada se hagan hasta 5 referencias de la peste, aunque no debemos contabilizarlas como referencias entomológicas, ya que no conocían ni su origen ni su transmisión, y que dado el desarrollo alegre y amoroso (esperanzador) de los cuentos, es "lógico" que no se vuelva a citar. Bueno, pues salvo los elementos artropodias que se nos hayan podido escapar, en este texto se menciona (y en orden creciente y entre paréntesis la jornada en la que se cita) o aparece o se cita la avispa (2), la sarna (3), la pulga (8) y el gusano (2) en una ocasión, la cigarra en 4 ocasiones (1,5,5,8), la cera en 5 ocasiones (1,1,7,7,8), la seda en 6 (2,4,5,8,10,10), la mosca en 8 ocasiones (2,4,7,8,8,8,8) y el tábano en otras ocho (2,3,5,9,9,9,9), según anotamos en este cuadro.

JORNADA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
mosca	-	1	-	1	-	-	1	5	-	-
seda	-	1	-	1	1	-	-	1	-	2
saltamontes	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
pulga	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-
cigarra	1	-	-	-	2	-	-	1	-	-
tábano	-	1	1	-	1	-	-	-	5	-
araña	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
insecto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
garrapata	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
mantis	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ciempiés/milpiés	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
sarna/sarnoso	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-
cangrejo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
abejorro	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
colmena	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
polilla	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
hormiga	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
enjambre	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
cera	2	-	-	-	-	-	2	1	-	-
mariposa	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
avispa	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
gusano	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-

Hallamos en esta obra de Boccaccio 35 referencias artrópodicas, bien directas o indirectas, y de ellas parece dejar claro que Boccaccio no era muy amigo de las moscas y los tábanos, y este breve análisis demuestra lo pertinaces y molestas que resultaban, también entonces, estos dípteros en la sociedad Florentina. Llama sin embargo la atención la ausencia de otros bellos insectos, como es el caso de las libélulas y especialmente las mariposas (para un libro tan amoroso) desde nuestra actual perspectiva, donde las mariposas nos generan un paisaje bucólico, alegre y feliz como el que intentan recrear estos cuentos. Ponemos en evidencia este hecho en relación a la herencia griega en la asociación de la mariposa con el alma de los difuntos y, probablemente por ello, no se mencionan ni una vez en estos cuentos (que alejan a los jóvenes de la muerte). Por el contrario su lectura demuestra la presencia y la familiaridad en relación a la seda y a la cera, que formaban parte integrada del quehacer cotidiano entre las clases acomodadas de Florencia. Por cierto, se recomienda vivamente su lectura y sin duda la película homónima de Pier Paolo Pasolini.

Pero, al margen de esta fría cuantificación, comentemos algunos pasajes donde se citan estos artrópodos en el contexto literario en el que fueron elegidos y empleados, o mencionemos algunas referencias o pasajes sobre la Peste Negra en los que merece la pena extenderse, ya que representan un auténtico reportaje de lo vivido y sufrido en esta ciudad bajo la perspectiva de su autor, testigo como hemos dicho de esta epidemia (con respecto a Boccaccio, ya hemos referido anteriormente relación a sus sufrimientos por causa de la Peste que le tocó vivir en Florencia).

En el 1º cuento, y en relación con la Peste refiere:

“Digo, pues, que ya habían los años de la fructífera Encarnación del Hijo de Dios llegado al número de mil trescientos cuarenta y ocho cuando a la egregia ciudad de Florencia, nobilísima entre todas las otras ciudades de Italia, llegó la mortífera peste que o por obra de los cuerpos superiores o por nuestras acciones inicuas fue enviada sobre los mortales por la justa ira de Dios para nuestra corrección que había comenzado algunos años antes en las partes orientales privándolas de gran cantidad de vivientes, y, continuándose sin descanso de un lugar en otro, se había extendido miserablemente a Occidente. Y no valiendo contra ella ningún saber

ni providencia humana (como la limpieza de la ciudad de muchas inmundicias ordenada por los encargados de ello y la prohibición de entrar en ella a todos los enfermos y los muchos consejos dados para conservar la salubridad) ni valiendo tampoco las humildes súplicas dirigidas a Dios por las personas devotas no una vez sino muchas ordenadas en procesiones o de otras maneras, casi al principio de la primavera del año antes dicho empezó horriblemente y en asombrosa manera a mostrar sus dolorosos efectos. Y no era como en Oriente, donde a quien salía sangre de la nariz le era manifiesto signo de muerte inevitable, sino que en su comienzo nacían a los varones y a las hembras semejantemente en las ingles o bajo las axilas, ciertas hinchazones que algunas crecían hasta el tamaño de una manzana y otras de un huevo, y algunas más y algunas menos, que eran llamadas bubas por el pueblo. Y de las dos dichas partes del cuerpo, en poco espacio de tiempo empezó la pestífera buba a extenderse a cualquiera de sus partes indiferentemente, e inmediatamente comenzó la calidad de la dicha enfermedad a cambiarse en manchas negras o lívidas que aparecían a muchos en los brazos y por los muslos y en cualquier parte del cuerpo, a unos grandes y raras y a otros menudas y abundantes. Y así como la buba había sido y seguía siendo indicio certísimo de muerte futura, lo mismo eran éstas a quienes les sobrevinían. Y para curar tal enfermedad no parecía que valiese ni aprovecharse consejo de médico o virtud de medicina alguna; así, o porque la naturaleza del mal no lo sufriese o porque la ignorancia de quienes lo medicaban (de los cuales, más allá de los entendidos había proliferado grandísimamente el número tanto de hombres como de mujeres que nunca habían tenido ningún conocimiento de medicina) no supiese por qué era movido y por consiguiente no tomase el debido remedio, no solamente eran pocos los que curaban sino que casi todos antes del tercer día de la aparición de las señales antes dichas, quién antes, quién después, y la mayoría sin alguna fiebre u otro accidente, morían. Y esta pestilencia tuvo mayor fuerza porque de los que estaban enfermos de ella se abalanzaban sobre los sanos con quienes se comunicaban, no de otro modo que como hace el fuego sobre las cosas secas y engrasadas cuando se le avecinan mucho. Y más allá llegó el mal: que no solamente el hablar y el tratar con los enfermos daba a los sanos enfermedad o motivo de muerte común, sino también el tocar los paños o cualquier otra cosa que hubiera sido tocada o usada por aquellos enfermos, que parecía llevar consigo aquella tal enfermedad hasta el que tocaba. Y asombroso es escuchar lo que debo decir, que si por los ojos de muchos y por los míos propios no hubiese sido visto, apenas me atrevería a creerlo, y mucho menos a escribirlo por muy digna de fe que fuera la persona a quien lo hubiese oído. Digo que de tanta virulencia era la calidad de la pestilencia narrada que no solamente pasaba del hombre al hombre, sino lo que es mucho más (e hizo visiblemente otras muchas veces): que las cosas que habían sido del hombre, no solamente lo contaminaban con la enfermedad sino que en brevísimo espacio lo mataban. De lo cual mis ojos, como he dicho hace poco, fueron entre otras cosas testigos un día porque, estando los despojos de un pobre hombre muerto de tal enfermedad arrojados en la vía pública, y tropezando con ellos dos puercos, y como según su costumbre se agarrasen y le tirasen de las mejillas primero con el hocico y luego con los dientes, un momento más tarde, tras algunas contorsiones y como si hubieran tomado veneno, ambos a dos cayeron muertos en tierra sobre los maltratados despojos. De tales cosas, y

de bastantes más semejantes a éstas y mayores, nacieron miedos diversos e imaginaciones en los que quedaban vivos, y casi todos se inclinaban a un remedio muy cruel como era esquivar y huir a los enfermos y a sus cosas; y, haciéndolo, cada uno creía que conseguía la salud para sí mismo. Y había algunos que pensaban que vivir moderadamente y guardarse de todo lo superfluo debía ofrecer gran resistencia al dicho accidente y, reunida su compañía, vivían separados de todos los demás recogidos y encerrados en aquellas casas donde no hubiera ningún enfermo y pudiera vivirse mejor, usando con gran templanza de comidas delicadísimas y de óptimos vinos y huyendo de todo exceso, sin dejarse hablar de ninguno ni querer oír noticia de fuera, ni de muertos ni de enfermos, con el tañer de los instrumentos y con los placeres que podían tener se entretenían. Otros, inclinados a la opinión contraria, afirmaban que la medicina certísima para tanto mal era el beber mucho y el gozar y andar cantando de paseo y divirtiéndose y satisfacer el apetito con todo aquello que se pudiese, y reírse y burlarse de todo lo que sucediese; y tal como lo decían, lo ponían en obra como podían yendo de día y de noche ora a esta taberna ora a la otra, bebiendo inmoderadamente y sin medida y mucho más haciendo en los demás casos solamente las cosas que entendían que les servían de gusto o placer. Todo lo cual podían hacer fácilmente porque todo el mundo, como quien no va a seguir viviendo, había abandonado sus cosas tanto como a sí mismo, por lo que las más de las casas se habían hecho comunes y así las usaba el extraño, si se le ocurría, como las habría usado el propio dueño. Y con todo este comportamiento de fieras, huían de los enfermos cuanto podían. Y en tan gran aflicción y miseria de nuestra ciudad, estaba la reverenda autoridad de las leyes, de las divinas como de las humanas, toda caída y deshecha por sus ministros y ejecutores que, como los otros hombres, estaban enfermos o muertos o se habían quedado tan carentes de servidores que no podían hacer oficio alguno; por lo cual le era lícito a todo el mundo hacer lo que le pluguiese. Muchos otros observaban, entre las dos dichas más arriba, una vía intermedia: ni restringiéndose en las viandas como los primeros ni alargándose en el beber y en los otros libertinajes tanto como los segundos, sino suficientemente, según su apetito, usando de las cosas y sin encerrarse, saliendo a pasear llevando en las manos flores, hierbas odoríferas o diversas clases de especias, que se llevaban a la nariz con frecuencia por estimar que era óptima cosa confortar el cerebro con tales olores contra el aire impregnado todo del hedor de los cuerpos muertos y cargado y hediondo por la enfermedad y las medicinas. Algunos eran de sentimientos más crueles (como si por ventura fuese más seguro) diciendo que ninguna medicina era mejor ni tan buena contra la peste que huir de ella; y movidos por este argumento, no cuidando de nada sino de sí mismos, muchos hombres y mujeres abandonaron la propia ciudad, las propias casas, sus posesiones y sus parientes y sus cosas, y buscaron las ajenas, o al menos el campo, como si la ira de Dios no fuese a seguirles para castigar la iniquidad de los hombres con aquella peste y solamente fuese a oprimir a aquellos que se encontrasen dentro de los muros de su ciudad como avisando de que ninguna persona debía quedar en ella y ser llegada su última hora. Y aunque estos que opinaban de diversas maneras no murieron todos, no por ello todos se salvaban, sino que, enfermándose muchos en cada una de ellas y en distintos lugares (habiendo dado ellos mismos ejemplo cuando estaban sanos a los que sanos quedaban) abandona-

dos por todos, languidecían ahora. Y no digamos ya que un ciudadano esquivase al otro y que casi ningún vecino tuviese cuidado del otro, y que los parientes raras veces o nunca se visitasen, y de lejos: con tanto espanto había entrado esta tribulación en el pecho de los hombres y de las mujeres, que un hermano abandonaba al otro y el tío al sobrino y la hermana al hermano, y muchas veces la mujer a su marido, y lo que mayor cosa es y casi increíble, los padres y las madres a los hijos, como si no fuesen suyos, evitaban visitar y atender. Por lo que a quienes enfermaban, que eran una multitud inestimable, tanto hombres como mujeres, ningún otro auxilio les quedaba que o la caridad de los amigos, de los que había pocos, o la avaricia de los criados que por gruesos salarios y abusivos contratos servían, aunque con todo ello no se encontrasen muchos y los que se encontraban fuesen hombres y mujeres de toco ingenio, y además no acostumbrados a tal servicio, que casi no servían para otra cosa que para llevar a los enfermos algunas cosas que pidiesen o mirarlos cuando morían; y sirviendo en tal servicio, se perdían ellos muchas veces con lo ganado. Y de este ser abandonados los enfermos por los vecinos, los parientes y los amigos, y de haber escasez de sirvientes se siguió una costumbre no oída antes: que a ninguna mujer por bella o gallarda o noble que fuese, si enfermaba, le importaba tener a su servicio a un hombre, como fuese, joven o no, ni mostrarle sin ninguna vergüenza todas las partes de su cuerpo no de otra manera que hubiese hecho a otra mujer, si se lo pedía la necesidad de su enfermedad; lo que en aquellas que se curaron fue razón de honestidad menor en el tiempo que sucedió. Y además, se siguió de ello la muerte de muchos que, por ventura, si hubieran sido ayudados se habrían salvado; de los que, entre el defecto de los necesarios servicios que los enfermos no podían tener y por la fuerza de la peste, era tanta en la ciudad la multitud de los que de día y de noche morían, que causaba estupor oírlo decir, cuanto más mirarlo. Por lo cual, casi por necesidad, cosas contrarias a las primeras costumbres de los ciudadanos nacieron entre quienes quedaban vivos. Era costumbre, así como ahora vemos hacer, que las mujeres parientes y vecinas se reuniesen en la casa del muerto, y allí, con aquellas que más le tocaban, lloraban; y por otra parte delante de la casa del muerto con sus parientes se reunían sus vecinos y muchos otros ciudadanos, y según la calidad del muerto allí venía el clero, y él en hombros de sus iguales, con funeral pompa de cera y cantos, a la iglesia elegida por él antes de la muerte era llevado. Las cuales cosas, luego que empezó a subir la ferocidad de la peste, o en todo o en su mayor parte cesaron casi y otras nuevas sobrevivieron en su lugar. Por lo que no solamente sin tener muchas mujeres alrededor se morían las gentes sino que eran muchos los que de esta vida pasaban a la otra sin testigos; y poquísimos eran aquellos a quienes los piadosos llantos y las amargas lágrimas de sus parientes fuesen concedidas, sino que en lugar de ellas eran por las más acostumbradas las risas y las agudezas y el festejar en compañía; la cual costumbre las mujeres, en gran parte pospuesta la femenina piedad a su salud, habían aprendido óptimamente. Y eran raros aquellos cuerpos que fuesen por más de diez o doce de sus vecinos acompañados a la iglesia; a los cuales no llevaban sobre los hombros los honrados y amados ciudadanos, sino una especie de sepultureros salidos de la gente baja que se hacían llamar faquines y hacían este servicio a sueldo poniéndose debajo del ataúd y, llevándolo con presurosos pasos, no a aquella iglesia que hubiese antes de la muerte dispuesto, sino a la más cercana

la mayoría de las veces lo llevaban, detrás de cuatro o seis clérigos con pocas luces y a veces sin ninguna; los que, con la ayuda de los dichos faquines, sin cansarse en un oficio demasiado largo o solemne, en cualquier sepultura desocupada encontrada primero lo metían. De la gente baja, y tal vez de la mediana, el espectáculo estaba lleno de mucha mayor miseria, porque éstos, o por la esperanza o la pobreza retenidos la mayoría en sus casas, quedándose en sus barrios, enfermaban a millares por día, y no siendo ni servidos ni ayudados por nadie, sin redención alguna morían todos. Y bastantes acababan en la vía pública, de día o de noche; y muchos, si morían en sus casas, antes con el hedor corrompido de sus cuerpos que de otra manera, hacían sentir a los vecinos que estaban muertos; y entre éstos y los otros que por toda parte morían, una muchedumbre. Era sobre todo observada una costumbre por los vecinos, movidos no menos por el temor de que la corrupción de los muertos no los ofendiese que por el amor que tuvieran a los finados. Ellos, o por sí mismos o con ayuda de algunos acarreadores cuando podían tenerla, sacaban de sus casas los cuerpos de los ya finados y los ponían delante de sus puertas (donde, especialmente por la mañana, hubiera podido ver un sinnúmero de ellos quien se hubiese paseado por allí) y allí hacían venir los ataúdes, y hubo tales a quienes por defecto de ellos pusieron sobre alguna tabla. Tampoco fue un solo ataúd el que se llevó juntas a dos o tres personas; ni sucedió una vez sola sino que se habrían podido contar bastantes de los que la mujer y el marido, los dos o tres hermanos, o el padre y el hijo, o así sucesivamente, contuvieron. Y muchas veces sucedió que, andando dos curas con una cruz a por alguno, se pusieron tres o cuatro ataúdes, llevados por acarreadores, detrás de ella; y donde los curas creían tener un muerto para sepultar, tenían seis u ocho, o tal vez más. Tampoco eran éstos con lágrimas o luces o compañía honrados, sino que la cosa había llegado a tanto que no de otra manera se cuidaba de los hombres que morían que se cuidaría ahora de las cabras; por lo que apareció asaz manifiestamente que aquello que el curso natural de las cosas no había podido con sus pequeños y raros daños mostrar a los sabios que se debía soportar con paciencia, lo hacía la grandeza de los males aún con los simples, desaprensivos y despreocupados. A la gran multitud de muertos mostrada que a todas las iglesias, todos los días y casi todas las horas, era conducida, no bastando la tierra sagrada a las sepulturas (y máxime queriendo dar a cada uno un lugar propio según la antigua costumbre), se hacían por los cementerios de las iglesias, después que todas las partes estaban llenas, fosas grandísimas en las que se ponían a centenares los que llegaban, y en aquellas estibas, como se ponen las mercancías en las naves en capas apretadas, con poca tierra se recubrían hasta que se llegaba a ras de suelo. Y por no ir buscando por la ciudad todos los detalles de nuestras pasadas miserias en ella sucedidas, digo que con un tiempo tan enemigo que corrió ésta, no por ello se ahorró algo al campo circundante; en el cual, dejando los burgos, que eran semejantes, en su pequeñez, a la ciudad, por las aldeas esparcidas por él y los campos, los labradores míseros y pobres y sus familias, sin trabajo de médico ni ayuda de servidores, por las calles y por los collados y por las casas, de día o de noche indiferentemente, no como hombres sino como bestias morían. Por lo cual, éstos, disolutas sus costumbres como las de los ciudadanos, no se ocupaban de ninguna de sus cosas o haciendas; y todos, como si esperasen ver venir la muerte en el mismo día, se esforzaban con todo

su ingenio no en ayudar a los futuros frutos de los animales y de la tierra y de sus pasados trabajos, sino en consumir los que tenían a mano. Por lo que los bueyes, los asnos, las ovejas, las cabras, los cerdos, los pollos y hasta los mismos perros fidelísimos al hombre, sucedió que fueron expulsados de las propias casas y por los campos, donde las cosechas estaban abandonadas, sin ser no ya recogidas sino ni siquiera segadas, iban como más les placía; y muchos, como racionales, después que habían pastado bien durante el día, por la noche se volvían saciados a sus casas sin ninguna guía de pastor. ¿Qué más puede decirse, dejando el campo y volviendo a la ciudad, sino que tanta y tal fue la crueldad del cielo, y tal vez en parte la de los hombres, que entre la fuerza de la pestifera enfermedad y por ser muchos enfermos mal servidos o abandonados en su necesidad por el miedo que tenían los sanos, a más de cien mil criaturas humanas, entre marzo y el julio siguiente, se tiene por cierto que dentro de los muros de Florencia les fue arrebatada la vida, que tal vez antes del accidente mortífero no se habría estimado haber dentro tantas? ¡Oh cuántos grandes palacios, cuántas bellas casas, cuántas nobles moradas llenas por dentro de gentes, de señores y de damas, quedaron vacías hasta del menor infante! ¡Oh cuántos memorables linajes, cuántas amplísimas herencias, cuántas famosas riquezas se vieron quedar sin sucesor legítimo! ¡Cuántos valerosos hombres, cuántas hermosas mujeres, cuántos jóvenes gallardos a quienes no otros que Galeno, Hipócrates o Esculapio hubiesen juzgado sanísimos, desayunaron con sus parientes, compañeros y amigos, y llegada la tarde cenaron con sus antepasados en el otro mundo!

Impresionante, ¿no?

A partir de aquí la Peste queda atrás, y aparecen algunas referencias entomológicas francamente bellas o curiosas. Citemos algunas:

En la Jornada 2ª narra: “Ambruogiuolo (joven mercader de Piacenza), el mismo día que fue atado al palo y untado de miel, con grandísima angustia suya por las moscas y por las avispas y por los tábanos, en los que aquel país es muy abundante, fue no solamente muerto sino devorado hasta los huesos; los que, blancos y colgando de sus tendones, por mucho tiempo después, sin ser movidos de allí, de su maldad fueron testimonio a cualquiera que los veía. Y así el burlador fue burlado”.

Y la misma práctica repite en la 4ª jornada: “allí, en un lugar destacado y alto, ató a su hombre salvaje a una columna, fingiendo que esperaba la caza, al cual las moscas y los tábanos, porque estaba untado de miel, daban grandísima molestia”.

También en la 7ª Jornada (cuento 7º) refiere: “Un escolar ama a una señora viuda, la cual, enamorada de otro, una noche de invierno le hace sentarse sobre la nieve esperándola, a la cual él, después, por consejo suyo, todo un día de mediados de julio hace estar desnuda sobre una torre expuesta a las moscas y a los tábanos y al sol” que reiteran lo anteriormente anotado sobre los tábanos y en la 8ª Jornada nos dice: “Ciertamente confieso yo que con más fuerza sacuden ellos las pellizas; pero los de más edad, como experimentados saben mejor dónde están las pulgas”. Elementos que inciden sobre la presencia de estos insectos en la vida cotidiana de los florentinos.

La segunda obra elegida como reseña entomológica de su época es *La Divina Comedia* (*Divina Commedia*), obra teológica escrita en verso por Dante Alighieri (no se conoce la

fecha exacta cuando fue escrita, se sugiere entre 1304 y 1307 para el Infierno, entre 1307 y 1313 para el Purgatorio y entre 1313 y 1321 para el Paraíso, y otras fuentes anotan entre antes de 1313 y 1314 para el Purgatorio, entre 1307 y 1313 para el Infierno y entre 1314 y 1321 para el Paraíso).

En la primera parte narra el descenso del autor al Infierno, acompañado por el poeta latino Virgilio, autor de La Eneida, a quien Dante admiraba, y describe el infierno en forma de cono con la punta hacia abajo y con nueve círculos en los que son castigados los condenados según la gravedad de sus pecados. En la segunda parte, Dante y Virgilio atraviesan el Purgatorio (allí se despiden, pues a Virgilio como pagano, no le estaba permitido entrar al Paraíso). El Purgatorio es una montaña de cumbre plana y de laderas escalonadas y en cada escalón se purga un pecado antes de entrar en el Paraíso. Este tiene forma de una rosa inmensa en cada uno de cuyos pétalos se encuentra un alma, y en cuyo centro se encuentra Dios.

Cada una de sus partes está dividida en cantos, a su vez compuestos en tercetos. La composición del poema se ordena según el número tres (número que simboliza la Santísima Trinidad y el equilibrio), con tres personajes principales (Dante, que personifica al hombre, Beatriz, que personifica a la fe y Virgilio, que personifica a la razón), cada estrofa tiene tres versos y cada una de las tres partes cuenta con treinta y tres cantos.

Sintetizamos ahora en un breve cuadro sinóptico la utilización de los artrópodos o sus referencias en los tres grandes apartados de este entomológico viaje dantesco.

	Infierno	Purgatorio	Paraíso
Chinche	-	-	-
Gusano	4	2	-
Peste	2	-	2
Escorpión	1	1	-
Mosca/Moscón	3	-	-
Seda	-	-	1
Saltamontes/Langosta	-	1	-
Pulga	1	-	-
Piojo	-	-	-
Abeja	1	1	1
Avispa	1	1	-
Libélula	-	-	-
Mariposa	-	1	-
Escarabajo	-	-	-
Cigarra	-	-	-
Mosquito	1	-	-
Tábano	1	-	-
Araña	-	1	-
Insecto	-	1	-
Garrapata	-	-	-
Mantis*	-	-	-
Ciempíes	-	-	-
Sarna/Sarnoso	1	-	1
Cangrejo	-	-	-
Abejorro	-	-	-
Colmena	1	-	-
Polilla	-	1	-
Hormiga	1	1	-
Enjambre	1	-	-
Cera	1	4	4
Luciérnaga	1	-	-

*No la cita expresamente, pero sí indirectamente en el Purgatorio, Canto XXIII, 113: *Vemos a aquella que mostró Langia, / a Tetis y la hija de Tiresias, / y a Deidamia con todos sus hermanos*. Recordemos que la única hija de Tiresias (el adivino tebano que cita Estacio en

la Tebaida) es Manto, adivina de Delfos, y de cuyo padre recibió el don de la profecía, y a la que Dante ha colocado junto a su padre en el círculo octavo (Infierno, Canto XX), y su cita aquí ha provocado multitud de comentarios, ya que Tetis y Deidamia son personajes de la *Aquileida*. En cualquier caso, esta potestad adivinatoria de Manto se trasladó a la mantis (en especial *Mantis religiosa* o *Empusa pennata*, Insecta, Dictioptera), insectos muy populares y familiares, que tiene un enorme arraigo en los cuentos, leyendas y supersticiones de toda Europa, y cuyos demoniacos orígenes mesopotámicos nos remontan a los propios orígenes de nuestra historia (sin duda muy anterior a ella). Por ello la vinculación mágica, demoníaca y/o adivinatoria de este insecto no solo se da en Europa, sino otros muchos continentes, especialmente África y Asia, pero también en América, desde guiar y orientar a los niños perdidos en el bosque ("curiosamente" también orientan hacia la Meca a los musulmanes) a su capacidad de predecir y degollar a las gallinas que intenten comérselas (en el sur de Italia se las llama estranguladores de pollos), al margen de su más reciente vinculación con erotismo y la sexualidad femenina y que, bajo la influencia de Nietzsche, Sade, Georges Bataille o Roger Callois, asumieron los surrealistas.

No es por ello extraño que aparezca una mantis entre las numerosas imágenes asignadas a Manto y/o a Tiresias en alguna de las numerosas ediciones ilustradas de La Divina Comedia, y buen ejemplo es la contribución del mallorquín Miquel Barceló en una reciente edición (2003, 2005, 2008), donde utiliza numerosos artrópodos en las acuarelas que la ilustran, y por ejemplo en el Canto V, Círculo II del Infierno, dedicado a los lujuriosos, acompaña un expresivo dibujo de dos moscas en cópula y en el Canto XX, Círculo VIII, Bolsa IV dedicado a los adivinos incluye un espléndido dibujo de un personaje mántido representando a la citada Manto.

Al margen de todo esto y de algunas referencias entomológicas coloquiales que hallamos en este precioso texto (uso en 5 ocasiones términos como arañaperros = jabalí), mitológicas (Aracne, "... *ya medio araña...*") o sobre el mote de algunos personajes (el Mosca, del que más tarde hablaremos), y salvo alguna que se nos haya podido escapar, hallamos en la *Divina Comedia* 44 referencias arthropodianas directas o indirectas, lo cual, *a priori* resulta bastante sorprendente en una obra poética de esta naturaleza.

Sin embargo la temática del infierno (donde pagan por sus pecados las almas impías) y del purgatorio (donde expían las que sólo han sido medio malas y las dos referencias lepidopterológicas se recogen en este temporal estadio de las almas a medio salvarse) hace que esta proporción de citas aumente enormemente según ahora explicaremos, y sea precisamente en los pasajes del infierno y el purgatorio (donde están los seres infernales del mal) donde precisamente se citen prácticamente todas las referencias arthropodianas en esta obra, como herencia medieval de la vinculación de lo arthropodiano con lo maléfico, demoníaco e infernal (melis, 1958) y que ahora comentamos.

Ya hemos analizado en ocasiones el origen de esta entomofobia cristiano/occidental (Monserrat, 2009 a, b), pero no está de más recordar algunos elementos que nos permitan explicar esta frecuencia y la significación e intencionalidad de estos elementos arthropodianos en este bello libro como ejemplo del contexto cultural e histórico occidental (europeo) en el que fue escrito.

La idea de la supremacía del Hombre sobre la Naturaleza y sobre los animales es permanente en los textos judeo-cristianos, y la necesidad de someterlos y transformarlos una constante generalizada, que probablemente derivada de las demasiado taxativas palabras divinas del Génesis 1, 20 – 28 que instan al hombre a someter la tierra y enseñorearse sobre todo ser viviente "*Creced y multiplicaos; llenad la tierra, y sojuzgarla, y señoread en los peces del mar, en las aves de los cielos, y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra*". Divinas palabras que han tenido una enorme influencia y graves consecuencias sobre el Medio Ambiente, debido a la

arrogancia y la prepotencia que, con asignación divina, se ha vestido el hombre occidental en su largo historial, mostrando una despiadada falta de respeto hacia la Naturaleza y los animales, muy diferente a lo que aconteció, por ejemplo, en otras Civilizaciones Occidentales previas, e incluso en el Islam o en las Culturas Orientales donde, consecuentemente, se dispone un mucho mayor respeto a los animales y a la Naturaleza en general.

La necesidad de aportar imágenes (accesibles y comprensibles) al ignorante y pagano vulgo se remonta a Mesopotamia y Egipto, y vía Grecia-Roma también se generó en la expansiva Cristiandad la utilización de elementos didácticos y moralizantes tomados de la Naturaleza que fueran fácilmente entendibles por todos. Con una visión bastante apocalíptica del Medio Ambiente, la mayor parte de los animales, y los artrópodos en particular, no salen muy bien parados en esta historia, quedando mayoritariamente asociados al mal, al demonio y al pecado (a veces con simbologías contradictorias), y por ello suelen estar casi descartados de la iconografía medieval europea, o relegados a estos seres y temas infernales.

Dentro de la citada didáctica medieval cristiana, la dificultad de transmitir y representar ideas abstractas (ira, gula, envidia, pecado, traición, lascivia, etc.) que pudieran servir de mensaje a sus feligreses, hizo necesario que se ahondara en el simbolismo, generándose unas imágenes que pudieran ser fácilmente reconocibles, asimilables y entendibles por el vulgo ignorante. Obviamente se recurrió a lo que más cercano les resultaba, y por supuesto ahí estaba la Naturaleza, sus plantas y sus animales, y claro, como la cuestión era generar “temor de Dios”, no “quedó títere con cabeza” en esta neurótica y enfermiza zoología medieval cargada (como el resto del universo) de culpas, miedos, amenazas y castigos. Muchos de los animales utilizados seguirán lógicamente esta simbología zoológica medieval cristiana que ha sido ampliamente recogida en la bibliografía (Diekstra, 1985; Benton, 1992; Hicks, 1993; Flores, 1996; Houwen, 1997, etc.), y en el caso de los artrópodos, recogíamos en Monserrat (2009 a, b, c).

En general, dentro de la Cristiandad se consideraban animales relacionados con el bien, entre otros al pez, cordero, abeja, jilguero, gallo, águila, perdiz, paloma, pavo real, pelicano, buey, liebre, león, grulla, rinoceronte, unicornio y poco más, dentro del enorme muestrario zoológico, y relacionados con el mal todos los restantes, en particular al lobo, rana, sapo, lagartija, escorpión, escarabajo, avispa, langosta, ciervo, macho cabrío, animales nocturnos, etc., y unos y otros son muy frecuentes en las representaciones del Arte Medieval, pero al margen de esta generalización, cada animal en particular portaba una serie de atributos específicos que fueron importantes por la trascendencia que, por su simbología, van a aparecer en las representaciones artísticas, especialmente desde los bestiarios durante toda la Edad Media y el Renacimiento hasta el Barroco, cuando, con nuevas alegorías, esta simbología inicial alcanza un mayor desarrollo y una nueva concepción escenográfica invade lienzos, plazas e iglesias de toda Europa.

Como hemos indicado, la mayoría del Reino Animal, y casi todos los artrópodos en particular, salieron muy mal parados y fueron marcadamente satanizados, y todo el bestiario entomológico medieval los relaciona con el mal, el demonio, el pecado, la brujería y otras tantas maldades. Dentro de los artrópodos se “salvaron”, en parte, la abeja: relacionada con la castidad, obediencia, buena comunidad, orden, pureza,

coraje, prudencia, sabiduría, Jesús, virginidad, María, resurrección, vida monástica; la colmena: con la maternidad, la esperanza, comunidad monástica, vida ordenada; el grillo: con la vigilancia, dicha, hogar; la hormiga: con el tesón, constancia, prudencia, previsión, cualidades espirituales (que el Pueblo Judío carecía para los Cristianos), agitación de los clérigos al servicio de la Iglesia; indirectamente el icneumon: con los enemigos del diablo, Cristo; la langosta (crustáceo): con Cristo resucitado; la mantis: con oración, orientación; y la mariposa: con la ligereza, inconstancia, alma, resurrección, salvación, pureza, recato, Virgen María, y desde luego muy mala reputación tuvieron los demás, sea la araña, el cangrejo, el ciervo volante, la cigarra, el escorpión, el gusano (larva de mosca), la langosta (saltamontes), la libélula y la mosca, asociados a todo tipo de males, diablos, tormentos, Pasión de Cristo, dolores y con la precariedad de la vida y lo precedero según pormenorizaremos al hablar de ellos en el apartado de la escultura.

Aunque todo esto le suene al lector a historietas del pasado, su herencia en Occidente perdura hasta nuestros días en una artropodofobia demasiado generalizada, y ejemplos (de los cientos que podrían ponerse) van desde los demonios con alas oceladas, como los del Milagro de San Benito de Spinello Aretino en *San Miniato al Monte* (Fig. 10) y a veces también con quelas/ queliceros aracnoides, como los que aparecen en los mosaicos del *Baptisterio de San Giovanni* de Florencia (Fig. 7-8), a la memoria cultural que hoy día permanece en cientos de manifestaciones populares o no, como los escorpiiones en las capas de los diablos de San Antón en Matarraña (Teruel) a los bichejos con los que cientos de programas y juegos que nos avisan del peligro de un virus informático con el icono de un artrópodo tipo piojo, escorpión o araña (¿son los malos, no?).

Pues con estos antecedentes, quizás pueda comprenderse mejor el porqué, el dónde y el número de estas referencias artropodianas en la obra de Dante y el “peso” que estos animales tenían en el tiempo que le tocó vivir. Pero, al margen de estos elementos, y como hemos indicado en la obra de Boccaccio, dejemos los fríos números y adentrémonos algo en el contexto literario o creativo en el que fueron utilizados. Para ello anotemos algunos pasajes de esta obra para deleite del lector:

Sobre las abejas cita:

cual bandada de abejas que en las flores / tan pronto liban y tan pronto vuelven / donde extraen el sabor de su trabajo (Pa, Canto XXXI,9).

que en vosotros están, como en la abeja / el arte de hacer miel; y este deseo / no merece desprecio ni alabanza (Pu, Canto XVIII, 60).

Sobre la avispa se lee:

Luego creí que la tierra se abriera / entre ambas ruedas, y salió un dragón / que por cima del carro hincó la cola; / y cual retira el aguijón la avispa, / así volviendo la cola maligna, / arrancó el fondo, y se marchó contento (Pu, Canto XXXII, 132).

Muy sugerentes estas referencias a la metamorfosis:

Mi contento no deja que me veas / porque brillando alrededor me oculta / como animal en su seda encerrado (Pa, Canto VIII, 54).

¿no comprendéis que somos los gusanos / de quien saldrá la mariposa angélica / que a la justicia sin reparos vuela? (Pu, Canto X, 126).

¿de qué se ensorberbecen vuestras almas, / si cual insectos sois defectuosos, / gusanos que no llegan a formarse? (Pu, Canto X, 129).

De las hormigas, y como no podía ser menos, refiere: *así por medio de su hilera oscura / una a la otra se hocican las hormigas, / por saber de su suerte o su camino* (Pu, Canto XXVI, 36).

Sin duda Dante conocía la referencia que vinculaba las hormigas con la peste, y que cuenta Ovidio en su *Metamorfosis* (VII, 523-657): Juno, celosa de la hija de Eaco, rey de Egina, mandó una peste que asoló toda la isla, por lo que el rey, único superviviente, rogó a Zeus que la repoblara convirtiendo en hombre a las hormigas, a lo que el Dios accedió.

Refiere la entomofagia de San Juan en el desierto, que citaremos más adelante, con:

Miel y langostas fueron las viandas / que en el yermo nutrieron al Bautista / por lo cual es tan grande y tan glorioso / como en el Evangelio se demuestra (Pu, Canto XXII, 153).

También preciosa es esta referencia zodiacal:

Dilación no admitía la subida; / puesto que el sol había ya dejado / la noche al Escorpión, el día al Toro (Pu, Canto XXV, 3).

Sobre la cera nos parece bella esta referencia:

Así la luz que a lo alto te conduce / encuentre en tu servicio tanta cera, / cuanta hasta el sumo esmalte necesitas (Pu, Canto VIII, 114).

O estas: *mas no todo sello / es bueno aunque la cera sea buena* (Pu, XVIII, 39).

Y yo: Como la cera de los sellos, / donde no cambia la figura impresa, / por vos ya mi cerebro está sellado (Pu, Canto XXXIII, 81).

Muy ilustrativo este pasaje sobre la sarna:

como éstos se mordían con las uñas / a ellos mismos a causa de la saña / del gran picor, que no tiene remedio; / y arrancaban la sarna con las uñas, / como escamas de meros el cuchillo, / o de otro pez que las tenga más grandes (In, Canto XXIX, 84).

Y tantas otras podrían anotarse:

cuando a las moscas siguen los mosquitos, / luciérnagas contempla allá en el valle (In, Canto XXVI, 30).

como los perros hacen en verano, / con el hocico, con el pie, mordidos / de pulgas o de moscas o de tábanos (In, Canto XVII, 51).

iban desnudos y azuzados siempre / de moscones y avispa que allí había (In, Canto III, 66).

Vemos en estos versos el testimonio cotidiano de los artrópodos en el lenguaje y en la vida de estos hombres, y espero haber contribuido con esta “lección práctica de Entomología Aplicada” a hondar sobre la real significación de los artrópodos en dos hombres florentinos que nos dejaron, con su obra, un retrato vivo de la incidencia de los artrópodos de su tiempo.

Para finalizar este apartado, y sin llegar a representar el problema que la Peste originó en la Ciudad de Florencia, no debemos acabar esta parte sin mencionar otros tipos de plagas entomológicas relacionadas con esta laboriosa y alegre ciudad (ya los primeros historiadores florentinos, Giovanni, Mateo y Filippo Villani anotan para esta ciudad, entre 1300 y 1362, una renta de 300.000 florines de los que 58.300 provenían de la renta de vino al por menor) y ya es historia que obviamente tratamos una “relajada” por no decir licenciosa ciudad (como lo era la vecina Venecia) y que, como hemos mencionado,

eran costumbres que enfermaban y acabaron siendo uno de los principales objetivos del moralizante Savonarola y del casto y oscuro Cosimo I, bajo cuyo mandato se aprobaron leyes contra la sodomía y el bestialismo en una ciudad donde la infidelidad y la promiscuidad estaban generalizadas (y ejemplo tenían en el inmoral papa Alejandro VI, quien fue extremadamente lujurioso, con uno y otro sexo, y no desdenaba relaciones con su propia familia), pero al margen de este “bendito papa”, la homo-bisexualidad a la “griega” y el amor a los muchachos estaban a la orden del día, fueron buenos ejemplos Miguel Ángel, Leonardo, Donatello, Verrocchio o Pontormo (para otros muchos artistas artistas que “*eligieron el celibato y renunciaron al matrimonio y a una vida familiar propia en interés de perseguir sus metas profesionales con el menor número de distracciones posibles, y en su lugar, como mucho, acoger un hijo adoptivo- como Brunelleschi con Cavalcanti- o, en caso necesario, cuidar de algún pariente más joven...*” consúltese Wackernagel, 1977).

No es difícil imaginar que la pediculosis y en particular la pitiriasis debían estar generalizadas, y consecuentemente la población de *Phthirus pubis* (Insecta, Anoplura: Pediculidae) entre sus ciudadanos/as debió ser extremadamente elevada y directamente proporcional a la de su promiscuidad/ libertinaje, y no hay más que leer algo de su historia para que quede reflejada sus apasionadas y ardorosas (idealizadas o relajadas) costumbres amorosas y de los cientos de ejemplos que podríamos citar, pongamos uno gubernamental, como muestran las canciones licenciosas que el insaciable Lorenzo el Magnífico cantaba en Carnavales, uno literario como los que hallamos en Dante, Boccaccio y Petrarca, y uno artístico en Fra Filippo Lipi, pintor de inocentes y celestiales *Madonnas* que, tras muchas aventuras amorosas, al final se fugó con una monja (amén de multitud de elementos históricos sobre numerosas conspiraciones, muertes y venganzas por afrentas amorosas “consumadas” en los lechos y no luego en las iglesias. Sobre este particular, y ya que nos interesan los artrópodos, mencionemos a Mosca, personaje citado anteriormente cuando hablábamos de la *Divina comedia* y que Dante cita (Canto XXVII, círculo 8º y Paraíso, XVI, 136 y ss.) aludiendo a los sucesos florentinos que contribuyeron a la guerra ente güelfos y gibelinos: Mosca dei Lamberti (+1243) aconsejó a la familia de los Amidei que mataran a Buondelmonte Buondelmonti (1215) para vengar la ofensa que éste les había hecho al no desposar a una muchacha de la familia, así como de todo tipo de vicios y corrupciones (“*Vuestra vida la dedicáis por entero al lecho, ... , a las horgías y al libertinaje. Vuestra vida es una vida de puercos*” decía Savonarola de los Medici) y en 1519 de sífilis murió Lorenzo II de Medici, Duque de Urbino y padre de Catalina de Medici, y en 1713 Ferdinando hijo y heredero de Cosme III de Medici, tras cuatro años de agonía dejando sin sucesión esta estirpe. No digamos qué pediculosis y la pitiriasis habría entre los que no dejaron sus nombres en la Historia. Esto, sumado a las escasas condiciones higiénicas de la mayoría de las casas (ver Perrens, 1946) y dentro de las más afortunadas sus complejos ropajes y más adelante sus elaboradas pelucas, eran terreno abonado para que también las garrapatas, las pulgas y los piojos campearan por sus fueros en esta alegre y envidiada sociedad, y el sugerente tema de la joven mujer semidesnuda buscándose una pulga entre sus ropajes resultará muy insinuante y fue recurrente en la pintura holandesa, flamenca, francesa o italiana entre los siglos XVI–XVIII, y veremos algún ejemplo que conserva la *Galería de los Oficios*.

2.- La ruta de la seda acababa en Venecia, pero no del todo

Florenia debió su prosperidad sobre todo al original sistema cambiario y al comercio (Parks, 2005; McLean, 2007), especialmente en relación a su potente industria en la manufactura de la lana (y en menor medida de la seda), y no es raro que, también en Florenia, se creara el Tribunal de la Mercancía, que controlaba el comercio de estos preciados tejidos. Al final del s. XIII había en la ciudad 300 talleres (cuyo hacer llevaría magistralmente al lienzo el manierista Mirabello Cavalori en su obra *Fábrica de lanas 1570-72 del Palazzo Vecchio*). Su producción alcanzó 100.000 piezas de tela al año, daba ocupación a un tercio de la población activa de Florenia, y el gremio de la lana (*Arte della lana*), el más rico de todos los *Arti*, cuya sede en el actual *Palacio del Arte* en la calle que aún conserva su nombre, empleaba a más de 30.000 trabajadores directos (sin contar los indirectos) y poseía en 1338 más de 200 tiendas, fabricando de 70.000 a 80.000 piezas de tela por valor de 1.200.000 florines, un tercio de las ganancias industriales florentinas (Perrens, 1946; Renard, 1980).

De menor importancia, pero también uno de los tres *Arti* más poderoso (junto aquel y al de *Calimala*) ha de citarse el *Arte della Seta*, dentro del *Arte di Por Santa Maria* (junto a los *ritagliatori* o revendedores y *orefici, farsettai y pennioli*: orfebres, bordadores, fabricantes de justillos y mercaderes de plumas, que según las pestes o la prosperidad se independizaban o asociaban) y que fue especialmente próspero desde finales del s. XV a mediados del XVI, y especialmente importante en las relaciones internacionales florentinas. Gestado por lucaneses expulsados de su patria, estuvo muy vinculado a la familia de los Velluti, creadores por cierto del terciopelo.

Introducido desde el norte de África por los árabes en el sur de Europa (España y Sicilia) y con cierta tradición bizantina, el gusano de la seda acabó llegando a Toscana, y en 1423 hicieron su aparición en Florenia, y poco después cada campesino estaba obligado a tener moreras de forma que pronto acabó el vasallaje con la China productora. El *Arte della Seta*, bajo protección de la Virgen, generó sus propios estatutos (lamentablemente destruidos por el fuego en 1563 y drásticamente reducidos en 1580 en plena decadencia florentina). Este *Arte* constaba de cuatro *conventi* o barrios, cuatro cónsules y dieciséis consejeros asistidos por tesorero, notario, síndicos, mensajeros y representantes extranjeros (*uffiziali forestieri*), con diez florines de comisión de acceso por entrar a pertenecer en él, sometidos todos, de arriba abajo, a férreas normas, y en 1463 sus telares crecieron en preciosísimo merced a la importación de técnicos, especialmente venecianos como Luighi Bianco.

Para que nos hagamos una idea de su poder y función de su mecenazgo (sin olvidar sus apañados donativos que recibieron y citamos en el anterior apartado sobre la peste), mencionemos, como ejemplo, que este gremio fue encargado de fundar, dotar y sostener el hospital de *Santa Maria della Scala*, bajo las órdenes iniciales de Andrea di Ciope (Oragna), y comisionó en 1337 a los arquitectos Neri di Fioravante, Benci di Cione y Francesco Talenti para la construcción de la *Nueva Loggia (Loggia del grano, hoy Iglesia de Orsanmichele* de 1343) en sustitución de la existente anteriormente (1287) y que había sido destruida por un incendio en 1340 y en cuyo milagroso lugar se hallaba el *Oratorio de San Michele in Orto*. En este edificio, cerca de su sede y a modo de tabernáculo en plata, mármol y mosaicos, fue terminado en 1359,

estratégicamente ubicado en el urbanismo de la ciudad (a medio camino entre los edificios del poder religioso y civil) y tenían su sede las confederaciones de trabajo, industria y comercio y también tenía como fin el abastecer de grano a la ciudad en caso de necesidad, asedio o sitio (más tarde los vendedores de grano serían expulsados del recinto) y en las terracotas y ventanas de este soberbio ejemplo del gótico florentino aparece su emblema (su escudo de armas sería una puerta cerrajada) y encargaron a Baccio de Monteluppo el bronce (1515) de su patrón San Juan Evangelista, cuyo marco también lo porta (Fig. 60, 64). Se sabe que el Gremio de la Seda obtuvo permiso para decorar trece de las catorce pilas-tras exteriores con patrones protectores del Partido Güelfo y de las doce Artes Mayores. Un bando de la Signoria de 1404 obligaba a cada gremio a colocar una estatua de su santo patrón en los nichos exteriores de este edificio (los zapateros San Felipe, los herreros San Eloy, los carniceros San Pedro, los tejedores de lino San Marcos, los armeros San Jorge, Calimala San Juan Bautista, el Cambio San Mateo, la Lana San Esteban, los peleteros Santiago, etc.) en bronce las de los gremios principales (banca, lana), y en mármol las restantes, así como en medallones (*tondo*) sus emblemas (Fig. 66), con lo que se generaba el primer museo al aire libre y los encargos artísticos florecieron. Por primera vez se le daba al hombre (mortal) la iniciativa y la voluntad sobre su realidad terrenal, algo similar a la *romana libertas*, que fue foco de la elevada moral florentina y el germen del Renacimiento (en pleno Renacimiento se sustituyó el San Juan Evangelista en mármol de los tejedores de la seda por una en bronce de Baccio di Montelupo en 1515) hecho que demuestra su pujanza. Su escudo aún se conserva en la casa gremial del Arte de la seda (*Via del Capaccio*, tras el *Mercato Nuovo*) con un círculo de ángeles, obra probable de Andrea della Robbia, y cuyo tondo en mármol (obra de Giovanni Rustici) de su sala de magistrados, está en el Museo de Berlín.

También este poderoso gremio comisionó los frescos de *Santa Croce* y *Santa Maria Novella*, promovió en 1419 la construcción del *Hospedale degli Inocenti* tras la compra del solar y que encargó a Filippo Brunelleschi (se trata del primer edificio renacentista) que inició en 1421 y acabó en 1444, con un desembolso de 30.000 florines al que siguieron las decoraciones de sus estancias, también bajo la supervisión de este *Arte* con encargos Baldovinetti, Giovanni di Francesco (1457-1459) o Ghirlandaio (1488). No en vano, y aunque hoy nos resulte curioso, el precio a los tejidos de seda era tal que el gremio de la seda estaba más vinculado al de los orfebres y plateros que al de los otros textiles, y ambos gremios asociados realizaron mejoras y encargos en el *Convento de San Marcos* bajo su protección (desde 1427).

A diferencia del *Arte della lana*, que estaba destinada a todos (cubrirse y protegerse del frío), el de la seda estaba destinado a las minorías más pudientes (ornato y ostentación), y también poseían opuestos puntos de obtención de materias primas y exportar sus productos (occidente/oriente, oriente/occidente). Una morirá ante la competencia inglesa, y la otra, ya en el s. XVII, por la francesa, que ya había exportado las técnicas (vía papado de Aviñón) y posteriormente se extendería su fabricación por el valle del Ródano, especialmente Valence y Lyon, y más tarde Tours, que acabaron con el esplendor de las sedas florentinas entrado ya el s. XVII.

Recordemos que la seda era importada de oriente como un producto reservado a los más poderosos, y que adoptó diversos nombres según su procedencia y tipo. Satén chino,

Rafetán persa, Mauré árabe, Baldaquino de Bagdad y Damasco, *Spaniscum* de España (desde Córdoba los árabes habían desarrollado sus fábricas (*tiraz*) a otros centros de Almería, Baeza, Granada, Guadix, Baza, Málaga, Murcia, Játiva, Valencia, Toledo o Lérida), y copiaron sus sedas adamsadas y brochadas que acabaron siendo especialidad florentina. La industria de la seda importada hacia el 552 a Europa en épocas de Justiniano estaba monopolizada y su secreto guardado en Constantinopla desde donde se extendió por el imperio, siendo Tebas un importante centro de producción de mantos, casullas o dalmáticas, de uso exclusivo para príncipes de la Iglesia y de la Realeza y en Florencia se importaban estas telas (*holosericum* = todo de seda).

Importada la técnica de Oriente por Roger de Sicilia en 1148, primero Lucca, luego Venecia y Nápoles inician la fabricación, y Florencia lo hizo después, siendo de 1200 la primera referencia citada en Florencia de un mercader de sedas napolitano, instalado cerca de *Porta Santa Maria*, que daría nombre a su Arte, que de meros bazares acabó siendo una floreciente industria y que tras enfrentamientos y rivalidades en 1288, acabaría como *Arte della seta*. Los artesanos traídos de Lucca en 1315 dieron un gran auge a esta industria y la bonanza económica hizo prosperar sus talleres (en 1492 ya había en Florencia 83 fábricas de seda), y la opulencia y la ostentación hicieron el resto, y la seda generó mucho de lo que hoy admiramos en esta bella y sedosa ciudad.

Como es sabido, la seda se extrae a partir de los capullos que produce la oruga de la mariposa *Bombyx mori* (Insecta, Lepidoptera: Bombycidae), insecto hoy completamente doméstico que ya no se halla en estado silvestre, y cuya oruga se alimenta de la morera (*Morus alba*), aunque otras especies de los géneros *Antherea* y *Philosamia*, cuyas orugas se alimentan de otros árboles como *Terminalia tomentosa* o *Shorea robusta*, han sido utilizadas para obtener sedas de inferior calidad, y corresponde a los chinos su descubrimiento. Aunque es posible que originariamente este insecto proviniera de zonas altas de Asia Central, se tienen referencias del uso del gusano de seda y de la seda por los chinos hacia el 4700 a. C., alcanzando ya una enorme importancia entre los años 4000 – 3000 a. C. y del cultivo intensivo de la morera desde el 1200 a. C. Se tiene la primera referencia escrita en el libro *Can-jing* (c. 2650 a. C.) donde se refiere a la Reina Huang-Di como la iniciadora de esta práctica, aunque es casi seguro que el cultivo de este insecto se remonte con anterioridad, incluso a tiempos prehistóricos, siendo las clases más pudientes chinas las que la utilizaban, y a los chinos los que ostentaron durante siglos el completo monopolio en su cultivo a verdadero nivel industrial y comercialización (piénsese que se necesitan de 200 a 500 capullos para obtener menos de medio kilo de seda y cada capullo viene a estar formado por unos 3.657 m de hilo de seda). Poco a poco se introdujo en otras zonas como en Corea, y desde allí la producción de seda se introdujo clandestinamente en Japón a principios del siglo III y algo más tarde en India y Persia que fueron poco a poco haciendo desaparecer este monopolio.

Las primeras referencias de seda fuera de las fronteras chinas y sus zonas limítrofes se remontan a restos hallados en una momia en una tumba de Tebas perteneciente a la XXI Dinastía (hacia 1000 a. C.), y en Europa corresponden al enterramiento del *Túmulo de Hohmichele* en Baden-Württemberg del inicio de la Edad de Hierro (hacia el siglo VI a. C.), lo que demuestra su temprana expansión. Hacia el siglo V a. C. el tipo de obtención de tan delicada fibra textil

fue conocido y se extendió por el Mediterráneo Oriental (Mesopotamia, Egipto, Fenicia, Islas Cícladas, Creta, Grecia Micénica y entre los Etruscos) donde usaron otras especies de mariposas: *Saturnia pyri* o *Pachypasa otus* (Insecta, Lepidoptera: Saturnidae, Lasiocampidae) que proporcionaban seda de muy inferior calidad. Más recientemente y en el 81 a. C., Pompeyo llevó a Roma unos paños de seda desde Persia a su vuelta de la Campaña de Asia y presentó este curioso tejido en el Imperio. En el año 550 d. C. fueron presentados al Emperador de Bizancio los primeros huevos de esta especie conocidos en Occidente traídos por monjes de forma clandestina. Tras la caída del Imperio, se extendió, también de forma clandestina, a otros lugares, y la mariposa de la seda fue introducida en España con los árabes primero y después en Sicilia en 1130, resto de Italia y sur de Francia hacia el siglo XV.

Todos estos elementos entomológicos llegaron a ser muy cotizados para las farmacias de los monasterios que los demandaban como tributos y prebendas y fomentarán un ávido comercio que ha influido enormemente en la apertura de rutas comerciales y casi el único contacto e interrelación entre diversos pueblos y culturas muy distantes. La Ruta de la Seda representó el principal medio de contacto entre Oriente y Occidente durante muchos siglos (se añadirá más adelante la Ruta de las Especies entre Holanda y el S.E. asiático), y estas rutas comerciales partían desde China por tierra al Turkeistán y desde allí hacia Persia, Siria, Arabia y el Mediterráneo o bien por mar desde China por Asia Central al Caspio y Mar Negro por un lado o a India y desde allí a Alejandría por otro. En Florencia se organizaban las rutas en busca de seda cruda y algodón que se reunían en Erzerum, donde partían una a Trebisonda (Mar Negro) y otra a Aizo o Alejandreta, y vía Tana (Azoff) arribaban a Catay, Cambalú, en el mismo corazón de China, en un viaje en caballo, camello, carruaje o barco (que costaba 300 – 400 florines + peajes) con ida y vuelta de más de dos años, en los que las ganancias eran cuantiosas, la heroicidad también. De nuevo un “insignificante” insecto influyendo y enriqueciendo el devenir del Hombre y el contacto y florecimiento de sus pueblos.

Tras el saqueo (1148) de Tebas, donde Bizancio tenía el centro de su mediterránea industria de la seda, fueron transportadas a Palermo las artesanas judías que se encargaban de su manufacturación, y a medio camino entre centro artesanal y harén, se creó en esa ciudad la Fábrica de Sedas. En cualquier caso, tanto este, como casi todos los puntos de arribo de la Ruta de la Seda eran controlados por Venecia y sus comerciantes, y tras el saqueo de Constantinopla en 1204 por los venecianos durante la Cuarta Cruzada y su posterior hegemonía comercial en la zona, acabarían por ser receptores exclusivos de este entomológico tejido en Europa.

Ya vimos que Venecia y su esplendor fueron deudores de este lejano insecto (Monserrat, 2009 a), y también a través del comercio de este tejido muchos comerciantes florentinos amasaron inmensas fortunas que contribuyeron a generar parte del patrimonio artístico que hoy podemos admirar en esta ciudad, en el que esta humilde mariposa tuvo “mucho que ver”. Las industrias de la lana y de la seda florentinas fueron prósperas (doblaban las de Venecia y Génova juntas) y disponían de 270 tiendas-taller para la lana y 80 para la seda y vendían sus tejidos no sólo en toda Italia, sino en Aviñón, Amberes o Londres, siendo dueños de 33 grandes bancos, 23 almacenes, 84 talleres de marquetaría, 54 de marmolistas, 30 de batidores de oro y hacedores de figurillas de cera, 24 tien-

das de orfebrería, 66 boticarios, 70 carniceros, 8 polleros, etc., que demuestran su poderío. Este esplendor acabará con el desprecio renacentista de lo manufacturado sobre lo intelectual, con la citada competencia inglesa y francesa, y con los cambios de rutas comerciales hacia el Nuevo Continente, cuyo descubrimiento y paradójicamente Florencia contribuyó, con los consejos a Cristóbal Colón del astrónomo y florentino Toscanelli y también florentino era Amerigo Vesputio quien le dio nombre.

Otros gremios (mercaderes, jueces y notarios, curtidores, carniceros, carpinteros, arquitectos y escultores, armeros, cambistas, herradores, lineros, peleteros, médicos y boticarios, etc.) hicieron lo propio compitiendo entre ellos y contribuyendo, no solo a la pujanza y riqueza, sino al arte, ornato y belleza de esta ciudad, y ejemplo son las *Puertas del Paraíso* encargadas en 1325 al florentino Lorenzo Ghiberti (1378-1455) por el *Arte de Calimala* y tantos otros edificios promovidos por particulares.

Para acabar este capítulo relacionado con la seda y lo textil citemos un último apunte entomológico relacionado con el proceso de tinción de los tejidos florentinos. En las operaciones relacionadas con la tintura, los talleres florentinos habían adquirido una maestría legendaria y cuyo secreto se ha perdido, pero que acababan exportando paños de lana ya procesados a los países de origen (cuando Flandes, Inglaterra o Francia aprendieron a teñir sus propias lanas llegaría el citado auge florentino de la seda). Este arte de tinción estaba basado en un mineral, el alumbre, que permite fijar el color sobre la tela. Florencia lo utilizaba por medio de los genoveses, que poseían la exclusiva de su venta en Europa y lo importaban de Focea (Asia Menor), pero tras la caída de la zona en manos turcas a principios del siglo XV, se buscaron nuevos yacimientos. En 1461 se hallaron unos en Tolfa, cerca de Roma, y los Medici consiguieron durante un tiempo adueñarse de esta explotación, pero la concesión de este privilegio a la familia rival de los Pazzi, en 1476, fue tomada como una agresión por parte de Lorenzo el Magnífico, contribuyendo a enconar aún más las tensiones entre ambas sagas y que acabó con la Conjura de los Pazzi en 1478, con el asesinato de Julián y casi de Lorenzo y tras una feroz purga, fueron confiscados los bienes de esta rival familia y los Medici ganaron prestigio y poder.

Al margen de esto, los tintes utilizados eran frecuentemente de origen vegetal (añil: *Indigofera tinctoria*, granza: *Rubia tinctorum*, gualda: *Reseda luteola*, pastel: *Isatis tinctoria*, y un largo etc.), algunos de lejana procedencia, pero otros tintes eran de origen animal, como moluscos (*Murex*) y también cochinillas (Insecta, Homoptera: Coccoidea, *Coccus ilicis*) que fueron descubiertos por los fenicios (Púrpura de Tiro) para teñir sus fibras textiles de un violeta intenso los primeros y de un rojo escarlata y su gama los segundos (*kermes* = carmín/carmesí deriva del sánscrito *krmidsch*, nombre que se daba al insecto *Kerria lacca*, nombre que pasó al persa *kirmiz* para *Porphyrophora hameli* y de allí al árabe *kermes* para *Kermes vermileo*). De otros insectos como las agallas producidas sobre especies de *Quercus* por *Cynips tinctoria* (Insecta, Hymenoptera: Cinipidae) se obtenían taninos para oscurecer las piezas (y marcar a los delincuentes).

De los fenicios, estas tinciones las heredaron griegos y romanos, y dieron símbolo a la realeza en todo el orbe conocido extendiéndose en sus togas como color nobiliario hasta alcanzar las tintorerías medievales de Florencia. Como otras artes, estuvo extremadamente regulada (número de cubas,

dosis de ingredientes, prohibición de trabajar de noche alumbrado por velas bajo secuestro de los deficientes trabajos, expulsión del gremio, multas y hasta cortarles las manos si no las pagaban), donde por su dificultad en obtener tintes permanentes de este color lo hacían costoso y por ello, caros y signo de ostentación (imitando a los senadores romanos, de seda carmesí se vestían los *condottiere*). Son conocidas las palabras del gran Cosme, que con gran sentimiento de la mentalidad de la época decía: “*Con ocho varas de tela escarlata, se hace un hombre honrado*”. Dentro de la infinita jerarquización de los niveles laborales de cada gremio, el de los tintoreros se subdividía en categorías (de glasto/azul, de azafrán/amarillo, de agalla /negro, de índigo, de líquen, de palo de Brasil, etc.). El de la grana /rojo escarlata ocupaba el segundo puesto en esta jerarquía de tintoreros, y solo se teñían con los derivados de este insecto lanas caras y lujosas procedentes de Inglaterra.

Hasta el descubrimiento de América y de las técnicas de tinción de los Indios Zapatecos con cochinillas americanas (*Dactylopius* spp.) por parte de los españoles, y el posterior monopolio en su comercio, sea por españoles (los Simón Ruiz de Medina del Campo) u holandeses/alemanes (los Fuggaer de Hamburgo), los talleres florentinos fueron maestros hegemónicos en el uso de estos elementos entomológicos en la tinción de sus apreciados tejidos, contribuyendo al enriquecimiento de su ciudad, sus comerciantes y sus edificios, y como hemos citado a la lucha y el reparto de su poder político, y con ello, de nuevo humildes insectos, influyendo en el curso de la Historia, y de la historia de la ciudad de Florencia.

La influencia del mundo oriental (principalmente a través de las Cruzadas primero y del comercio después) es bien conocida en la Europa de esta época. Respecto a los textiles, mucha influencia oriental había llegado a través de la citada seda china y también con tapices, alfombras y telas de colorido y diseño oriental (otomano, persa, egipcio, etc.) que el comercio llevó hasta Occidente, y éste quedó fascinado por su calidad y por el uso de elementos florísticos y animalísticos de vivos colores que dieron un nuevo impulso colorista a los grisáceos objetos medievales europeos, desde los bordados que efectuaban las damas de la nobleza hasta los textiles, los tapices o las alfombras que se manufacturaban o en los que se importaban y usaban como modelo, y en ellos hallaremos elementos artropodianos.

Aunque estos soportes han perdurado en muy contadas ocasiones, sí han dejado constancia en pinturas donde fueron representados, ya que como objeto suntuario de altísimo coste en el mercado, eran proclives a ser representado al pie de Jesús, la Virgen y santos o de reyes y mandatarios que con ellas exponen su estatus social. Autores como Moretto da Brescia, Domenico di Bartolo, Hans Holbein, Jan van Eyck, Lorenzo Lotto, Hans Memling, Paris Bordone, Gentile Bellini las incluyeron en algunas de sus frescos o tablas y los inventarios de los Medici (*tapedi* o *tappeti*) muestran la avidez en poseerlas. A veces hay referencias artropodianas en estos tejidos, y tal es el caso de una de las tablas del *Retablo del Altar Mayor de San Marcos* en Florencia, pintadas por Fra Angélico (c. 1395 – 1455) entre 1438 – 1443. De entre ellas, en la llamada *Virgen con el Niño*, ángeles y santos, la escena se desarrolla en un recinto sobre cuyo suelo hay una alfombra con motivos geométricos representando animales, y alguno es particularmente artropodiano. La morfología articulada de los artrópodos es muy aplicable a estos diseños, donde además de aves o mamíferos, frecuentemente aparecen figuras asignables

a arañas y cangrejos, de forma similar a la que aparecerá en otros tejidos de otras culturas especialmente amerindias. También en algunas piezas textiles y tapices aparecen insectos como elementos decorativos o escenas que representan pasajes donde se citan. Conocido es el caso del *Tapiz de Lady Calverly* (1727) del *National Trust de Wallington* en Northumberland, donde aparecen enjambres y colmenas correspondientes a poemas y pasajes de Virgilio. En relación con Florencia también podemos citar algún ejemplo, y así, aunque en las Sagradas Escrituras no se citan expresamente, se da por hecho que también Noé “salvó al menos una pareja de los más de seis millones de especies de artrópodos que se estima existen” y algo así sintieron los autores del tapiz sobre la *Entrada de los animales en el arca de Noé* de los *Uffizi* de Florencia que muestra un inusual interés por los “bichos” en este bíblico pasaje (Fig. 16).

3.- Influencia iconográfica de las rutas comerciales y de los viajeros y aventureros en la ciudad de Florencia. Nuevos relatos, nuevos animales.

Conforme la navegación militar y especialmente la comercial ampliaban su radio de acción, desconocida información sobre nuevos países, costumbres y relatos llegaban a los puertos europeos (incluida flora y fauna), y los nuevos datos (más o menos fabulados o exagerados) anotados por los enviados en misiones diplomáticas, viajeros y aventureros aportaban nuevos conocimientos sobre estos lejanos países. La flora y la fauna de tierras lejanas, sólo eran muy parcialmente conocidas a través de la Antigüedad Clásica o de las contribuciones islámicas durante la Edad Media.

Estos relatos fascinaban a los ávidos receptores de tal información, siendo para los florentinos los puertos de Pisa, Génova y de Venecia los focos de esta nueva información, y especialmente a través del veneciano Marco Polo (1254 – 1324), quien en 1271 había viajado durante 24 años hasta el Asia remota (Persia, Oxiana, Gobi, Birmania, Ceilán, Malaca, Indochina y la China del Gran Khan mongol Koubilái) aportando nueva información (de veracidad puesta en duda, en muchas ocasiones y no en vano su carácter exagerado le valió en mote de *Milión*, pues siempre hablaba en millones) y cuyos relatos aparecieron en su *Libro de las Maravillas, Viajes o Descripción del Mundo*, que se publicó en Venecia por Giovanni Battista Sessa (1496) y que pronto se tradujo a otros idiomas y que fue uno de los libros más leídos en la época, probablemente el libro de viajes que más haya influido y con él, nuevos elementos zoológicos se irán incorporando a la iconografía artística italiana primero, europea después, y a veces a su simbología de carácter moralizante o doctrinal y, sobre todo, con elementos provenientes de lugares de los que no se volvería a tener información en Europa hasta el siglo XIX.

En lo que a nosotros respecta, a los animales y también algunos insectos (al margen de las citadas abejas, el grillo, las hormigas, etc., de los que hemos hablado), van a acabar asociados con alegorías y frases moralizantes. Estos relatos aportaron nuevos iconos animales desconocidos en el Occidente de esas fechas: cebú, elefantes asiáticos, oso blanco, tigres, cibelinas, rinocerontes, etc., que se sumaban a la zoología fantástica medieval que Europa había desarrollado enormemente durante el Medioevo y de la que la ciudad de Florencia no había sido ajena (en los calabozos de la ciudad solía haber leones cuyo comportamiento se utilizaba en augurios) y ejem-

plos son el friso tallado y dorado en 1691 por Pier Maria Baldi de la *Sala Luca Giordano* del *Palazzo Medici Riccardi* que ofrece un elefante pintado hacia 1571 por Giuseppe Arcimboldo (1527 – 1593), donde también aparecen paneles moralizantes con el uso de las abejas (Fig. 63) o el que aparece en *Sifax recibiendo a Escipión* de Alessandro Allori del *Salón de León X* de la *Villa Medicea de Poggio a Caiano* (1571-582).

A través del comercio y de la búsqueda de nuevas rutas comerciales, y especialmente gracias a los descubrimientos de las Coronas de España y Portugal, poco a poco va conociéndose la flora y fauna africana, asiática y americana. El aporte de nueva información etnográfica o biológica sobre otras faunas y floras a partir del incremento de los viajes y expediciones puso en contacto a Occidente con costumbres, floras y faunas absolutamente desconocida por ellos hasta entonces. En muchos casos el relato de nuevos viajes alcanzaron mucha popularidad, las obras de Hans Staden publicadas en Alemania en 1557 y Jean de Léry en Francia en 1578 o las aportaciones gráficas de Theodore de Bry en Anvers en 1592 (Paises Bajos) incrementó esta curiosidad y afición general por los relatos de viajes, frecuentemente manipulados o influidos por la herencia de los clásicos (Nearco de Creta, general de Alejandro aseguraba en el S. IV a. C. haber visto las pieles de la mítica hormiga-león entre el Indo y el Tigris) y los modos europeos (Fray Jordano mencionó el unicornio de la India y Juan de Hese “lo vió con sus propios ojos” en Tierra Santa y Marco Polo vio cinocéfalos en la Isla de Andamán, Odorico en la de Nicobar, Fray Jordano en las islas entre África e India, Ibn Battuta en Birmania y hasta Fray Benedicto Polonio en Rusia ¡!).

Ya vimos en el caso de la ciudad de Venecia, especialmente vinculada con el mundo Greco-Bizantino, la influencia orientalizante (exótico) en su acervo zoológico (Monserat, 2009 a), y a través de esta ciudad y del comercio esta influencia también llega a Toscana y a Florencia, donde la imagen de animales exóticos como pavos reales, elefantes, rinocerontes o camellos era relativamente familiar en sus ciudades desde muy temprano (al margen de todo tipo de animales fantásticos medievales que hunden sus raíces en Mesopotamia y Persia como los leones alados, perros bicéfalos, harpías, esfinges, basiliscos, cíclopes, centauros, grifos, tritones, langostas, parcas, hidras, sirenas, hipogrifos, lémures, aquerontes, taras, pájaro-serpiente, rémoras, silfos, lamias, quimeras, escilas, gárgolas, gorgonias, mantícoras, serpiente de mar y un largo etc., algunos con elementos artropodios, principalmente cola de escorpión) y que eran bien conocidos en la Florencia medieval, y no hay más que asomarse a su *Baptisterio* (Fig. 1 – 2) o pasear por los *Uffizi* y ver, por ejemplo, la *Virgen de las harpías* de Andrea del Sarto (con marcado acento de las langostas del capítulo noveno del *Apocalipsis de San Juan* y la *Leyenda Mayor* de San Buenaventura), y también en esta ciudad habían adquirido, poco a poco, la simbología moralista-religiosa (el pavo real con la Resurrección de Cristo, el pelícano con la Crucifixión de Jesús, el elefante con Cristo soportando el peso de los pecadores, el rinoceronte con virtud de la paciencia (Fig. 64), el unicornio con la castidad y la Virgen María, etc.).

Sabemos que muchos de estos elementos existían en muchos edificios que se han transformado o perdido, y aún quedan en algunos pavimentos, y por ejemplo en Florencia los grifos o arpías no solo aparecen en los suelos (Fig. 1-2), sino en la decoración exterior y en la pintura mural, y ejem-

plos son los que aparecen en el frontón de *San Miniato al Monte* (s. XII), el *Monumento ecuestre a Sir John Hawkwood* de Uccello (1436) en *Santa María de las Flores* o en el mismísimo mantel de la *Última Cena* de Domenico Ghirlandajo en el florentino *Cenáculo de Ognissanti*, o flanqueando esta escena en los frescos de Andrea del Castagno (1423-1457) del *Refectorio de Santa Apolonia* o en la *Virgen de las harpías* (1517) de Andrea del Sarto, lo cual demuestra lo familiar que resultaban estos elementos y lo asumido de su significación. Elementos de estas características aparecen en Florencia por doquier, sean generados con teselas en mosaicos, tallados en piedra, fundidos en bronce o pintados.

En cualquier caso, al observar estos elementos fabulosos medievales, hemos de olvidar nuestro actual concepto racionalista-taxonómico y, en nuestro caso, de lo que hoy día entendemos por insecto, lagartija, escorpión o escarabajo, y dejar paso y abandonarnos a la mentalidad que regía el Medioevo Europeo, cuando eran casi la misma cosa y no siempre equiparables a nuestra concepción actual, de hecho insectos y reptiles suelen ir juntos en la misma categoría en los estudios de iconografía medieval y Klingender (1971) y Ruskin (2000: 54, 63) nos dan fe de ello, con lo que hallaríamos artrópodos donde "aparentemente" solo vemos *bichejos* reptilianos.

Un último apunte entomológico ha de anotarse para cerrar este apartado medieval. Nos referimos a los Libros iluminados, Salterios y Libros de Horas, primordio de la lectura íntima y, de alguna forma, de la literatura entomológica, a la que dedicamos el próximo apartado.

En Florencia la producción de libros sobre pergamino estaba en manos de los monjes desde siempre, y asumió las novedades que fueron imponiéndose en la Edad Media europea. Desde el siglo VIII la pluma sustituyó a la caña y el pincel que usaban los antiguos, los rollos fueron sustituidos por hojas que se cosían y guardaban entre dos planchas de madera o metal, y los libros de pequeño formato eran casi inexistentes. En los conventos, estos enormes libros estaban instalados en pupitres giratorios y estaban encadenados para impedir su traslado (Petrarca fue herido en una pierna por la caída de uno de estos libros). El pergamino era raro y en el s. X apareció el papel de seda y de algodón venidos de oriente. Desde 1209 existió en Florencia un cuerpo de pergamineros, papeleros y encuadernadores (asociados a *medici, spaziali y merciai*) y se potenció la fabricación de enormes libros para la contabilidad y el comercio, y como curiosidad y reminiscencia de la antigüedad, se vendían con una tablilla de cera, a modo de agenda portátil (se conserva una con anotaciones de un viaje a Flandes de Felipe el Hermoso).

La tradición entomológica italiana y en particular la florentina (y de las regiones periféricas a la Toscana) ya se vislumbra desde muy temprano, y ejemplo nos ha quedado en el arte de producir Libros iluminados, joyas literarias que tanta repercusión tuvieron durante la Edad Media y que fueron de los pocos elementos artísticos que dieron cierta libertad a sus hacedores respecto a las férreas normas iconográficas impuestas. Sus talleres más célebres se hallaban en Pavia y Milán y más tarde en Perugia, Pisa, Bolonia y Florencia, de donde se han conservado ejemplares del s. XII, y ya en algunas de sus obras destacan con asombrosa fidelidad numerosos elementos entomológicos, y merece citarse el realizado entre 1100 a 1200 en Bebevento, Italia, donde aparecen nueve colmenas con abejas, y posterior, y también relacionado con las abejas, citemos la miniatura *Voyage de Gênes* de Jean Marot, que muestra a Luis XII (1462-1515), quien había

tomado como emblema el ciervo volante de Carlos V (1338 – 1380) con atuendo decorado con abejas y panales.

También de la Escuela Italiana, y en esta misma línea y como reseñas florentinas, podemos citar el llamado *Libro de horas de Visconti* de Balbello de Pavia (1412- 1430) y en particular en *La Creación del cielo y de la tierra*, que se conserva en la Biblioteca Nacional (Florencia). De algunos de estos bellos libros conocemos su autoría, y ejemplo es *La Anunciación*, Folio 20 (con mariposas y a la derecha de la Virgen, una araña, quizás *Lycosa tarentula*, cazando una chinche, probablemente *Pyrrhocoris apterus*) que encontramos en el *Libro de Horas* atribuido a Zebo da Firenze, también al Maestro de las Iniciales de Bruselas (c. 1405 - 1410). De esta misma supuesta autoría se ha atribuido el *Ms 29433*, del British Museum y que, por cierto, ofrece la primera fidedigna representación de esta chinche *Pyrrhocoris apterus*, que aparecerá con cierta frecuencia en otros textos y lienzos posteriores, como el *Libro de Horas de Carlos el noble*, Rey de Navarra (c. 1405) o en *La Piedad* del Canónigo Luis de Bartolomé Bermejo (1490) sita en la Catedral de Barcelona, y que parecen sugerir una cierta relación de este insecto con la simbología del infierno. Podríamos seguir poniendo muchos más ejemplos de esta incipiente "literatura entomológica", pero conviene abandonar ya el Medioevo y avanzar y abrimos paso al Renacimiento Florentino.

4.- Florencia como foco del saber científico y entomológico

A pesar de haber pasado casi mil años de oscuridad, ostracismo y supersticiones, en Europa las cosas estaban cambiando. En el campo científico, y zoológico en particular, todo el acervo del ideario zoológico y del imponente bestiario medieval heredado mantendría su impronta en el incipiente nuevo saber renacentista, pero una nueva forma de ver las cosas iba poco a poco calando, y también iba necesariamente a afectar al conjunto que supuso la revolución ideológica renacentista.

Todo ello, unido a periodos de menos belicosidad y mayor estabilidad, iba a incentivar aún más el cambio de las cosas, especialmente el interés por el medio natural. Tras la caída de Constantinopla (1453) muchos científicos emigraron a Italia, y Venecia y Florencia se convirtieron en un importante centro cultural. Empezaron a editarse nuevas versiones de antiguos textos traducidos del griego original (aunque muchos ya habían sido traducidos al árabe) y lógicamente con la inclusión de sus láminas, donde el mundo animal (y entomológico) estará bien representado. En principio se sigue fidedignamente la herencia aristotélica, como es el caso de la edición veneciana (1476 – 1498) de la obra de Aristóteles o *Naturalis Historiae Libri Tricesimiseptimi et Ultimi Finis* de Plinius Secundus, Caius, el Viejo (23 - 79 d. C.), publicado en Venecia por Christophoro Landino (1472) bajo el florentino mecenazgo de Lorenzo de Medicis, que abre las puertas del Renacimiento, y por R. de Novimagio en 1483 o *De materia medica* de Dioscórides (c. 40 - c. 90 d. C.) por A. Soceri en 1518 y por Piero Andrea Mattioli en 1565, con numerosas referencias arropodianas, y se generaron numerosas ediciones arrastrando las "clásicas" mal-interpretaciones, errores y equivocaciones. Con la expansión de la imprenta se generó una literatura zoológico/entomológica cada vez más habitual entre las clases acomodadas y se fomentó la afición entomológica entre ellas, y en las imprentas de Florencia llegarán a ver la luz obras de la categoría de *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti* de Francesco Redi, publicado en esta ciudad por

Francesco Onofri en 1674. Iniciada esta tendencia, partir de allí se llegará a multitud de nuevas ediciones durante el Barroco y la Ilustración, y a la actual Entomología Científica. Para autores relacionados con Florencia y zonas próximas que trataron la entomología en particular puede recomendarse Conci (1975), Conci & Poggi (1996) o Aldini (2007).

Esta costumbre y afición entomológica fue haciéndose cada vez más “popular”, aunque en principio estuvo circunscrita a las clases acomodadas, que incluso tomaron de los Artrópodos referencias, como aparecen en el *Árbol genealógico de los Medici* (1699) del *Museo degli Argenti* de Florencia. De esta saga florentina Lorenzo de Medicis amplió el círculo humanista fundado por Cosimo, y atrajo filósofos de Constantinopla como Gemisto Pletone (1438) comandando la *Accademia Platonica*, y muchos otros llegaron tras la caída de esta ciudad en manos turcas (1453). Filósofos y pensadores como Ficino, Mirandolla, Landino se unían en sus discusiones con artistas como Miguel Ángel, Battista o Pulci, creando una atmósfera que propiciaba el avance intelectual (Cortés Arrese, 1985; Chastel, 1991). Se estimularon las escuelas para el aprendizaje del griego y la traducción de textos como *La Iliada* a hexámetros latinos (1470), y nuevos debates se abrieron entre el Cristianismo y la pagana Grecia (Giannotti, 1997). Ya hablamos de Cosme I y su afición a la Botánica y de Francesco I al que citábamos más un hombre de ciencia que un hombre de estado, y de su conocido interés por la alquimia y la farmacia, creando su propio “laboratorio” en el *Palazzo Vecchio* y en el *Casino de San Marco*, experimentando con insectos venenosos y escorpiones para buscar remedios (que parece que le causaron su muerte y a la de su segunda esposa). Son ambos mandatarios ejemplos evidentes de este despertar de la ciencia y de las nuevas “vocaciones” renacentistas y la afición por la Naturaleza, especialmente de los últimos Medici, donde fue manifiesta (Fernando II, Leopoldo, Cossimo III etc.), y viajeros ingleses del s. XVIII como Addisson y Evelyn quedaron fascinados por los zoológicos gran-ducales florentinos.

El aire que nacía en Florencia llegaba a Roma (ya veremos que principalmente por razón de linaje) y se extendía por todo el norte de Italia llamando a las puertas de Europa, y éstas no tardaron, unas antes y otras después, en abrirse para ventilar paisajes, espacios, palacios y cerebros. De manos florentinas llegará el triunfo del resurgido pensamiento sobre la implacable hoguera, de la observación y el análisis sobre la ira y la obcecación y, en definitiva, la opinión sobre la imposición, y gracias al Renacimiento se logrará reubicar al Hombre y a su más bellos quehaceres en un lugar mucho más digno dentro de la Historia de la Humanidad.

Lamentablemente, este precioso periodo no podía durar mucho, y el saqueo de Roma por parte de Carlos V (1527), el Concilio de Trento (1554), la Reforma protestante (1560) y la Contrarreforma jesuítica (1562) volvieron a poner las cosas “en su sitio” y el mecenazgo mediceo concluyó. Luego, y desde el s. XVII, el dinero, que había sido mecenas del arte y del talento, pasó a comprar el talento y a ser mercader del arte, y la nueva y renacida alianza poder de los estados-Iglesia crearán sus nuevos dogmatismos y harán el resto, y de la luz humana se pasa a las guerras de religión, los genocidios coloniales y el racionalismo cartesiano. Se alcanza la “modernidad”, pero una vez más se abandona al hombre a su suerte y a su mediocre existencia. Aún así, como veremos, Florencia siguió siendo aquella Florencia por algunos años más.

Florencia consiguió poseer una de las bibliotecas más importantes de Italia (hoy la *Biblioteca Nazionale Centrale*, que alberga aproximadamente 4 millones de libros, facsímiles y miles de manuscritos, mapas y cartas), pero otras bibliotecas importantes son la *Biblioteca Laurenciana*, que contiene una inestimable colección de libros y manuscritos reunidos por Cosme, Pedro y Lorenzo de Medici, la *Biblioteca Marciana*, en el *Convento de San Marco* y la *Biblioteca Moreniana*, que fundada en 1444 por Cosme I (de la que derivaría la *Biblioteca Vaticana* establecida por Clemente VII que antes fue bibliotecario de la medicea) conserva mucha información sobre la historia de la ciudad. En los archivos estatales se conservan miles de documentos de Florencia y de Toscana.

A pesar de su decadencia posterior, y aún habiendo acabado como una ciudad provinciana más, Florencia aún mostraba cierta vitalidad que se expresó en el campo de la música, de la cultura y en el fenómeno de las Academias, cuyo germen humanista se gestó en Florencia con la fundación de la Academia de las Artes y el Dibujo por Cosme I en 1563. A partir del final del s. XVI y durante el s. XVII, cuando los mecenas compraban sus obras en el extranjero, se crearon numerosas Academias. La *Accademia della Crusca* fue fundada en 1582 para la compilación del diccionario (primera edición en 1612), y de gran importancia para las ciencias fue la actividad del *Accademia* (científica y literaria) *del Cimento*, fundada por Leopoldo de Medici en 1657 y sostenida por su hermano, Ferdinando II, donde trabajó Galileo y la famosa *Accademia*, fundada en 1784. La actual *Università de Florencia*, que se creó en 1923, es sucesora de la institución docente fundada en 1321, siguiendo el ejemplo de otros Colegios, Escuelas y Universidades que desde la Baja Edad Media se habían venido fundando (Praga, Salerno, Montpellier, Bolonia, París, Orange, Perugia, Siena, Pavía, Lucca, Alcalá, Salamanca o Padua). Su *Museo de Ciencias* de Specola, conserva la Cátedra de Galileo Galilei, y el más reciente el *Museo de la Ciencia* su famoso anteojo.

La agrupación de estudiosos y la posibilidad de crear lugares de encuentro y discusión dentro de las normativas oficiales existentes generó la citada creación de las Academias que estimularon la observación y la experimentación, y conllevaron la base del Método Científico. La primera se funda en la universitaria ciudad de Padua (1520) a la que siguen la *Accademia dei Lincei* en Roma (1590/1603) y la citada *Accademia del Cimento* en Florencia como primeras que dieron pie a la experimentación, y a una pléyade de ellas en la posterior Europa de la Ilustración (la *Royal Society* de Londres (1645/1662), la *Académie Royale des Sciences* y el *Jardin du Roy* de París (1666/8), la *Academia Naturae Curiosorum* de Erfurt, los *Collegia* de Hamsterdam y Copenhague, etc.), que junto a las Universidades fueron conformando otra visión del Mundo Natural, cada vez más desligado de su interés moral, médico o etnográfico, con monográficas obras sobre el Mundo Natural de la mano de los nuevos avances en óptica y obras de autores como el anteriormente citado Galileo. Con él, se abre una nueva forma de ver los animales y la primera de ver los animales pequeños, entre ellos muchos artrópodos, y entre otros muchos insectos parásitos que fueron motivo de estudios en el norte de Italia, como *De animalibus insectis libri VII* (1602) de Aldrovandi (1522– 1605) que sería el primer texto exento de Entomología y el que incluye la primera clave dicotómica conocida, *Apiarium ex frontispicios naturales theatri* de Francesco Stelluti (1577– 1646) sobre la abeja publicado por Federico Cesi en Roma (1625), con mar-

cado e intencionado mecenazgo e influencia de Urbano VIII, la *Dissertatio epistolica de bombycyde* (1669) de Marcello Malpighi (1628 -1694) sobre el gusano de la seda, además de muchos otros puntos de Europa (*Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon* (1665) de Robert Hooke (1635-1703), *Arcana Naturae detectae ope Microscopiorum* (1695) de Antony Leewenhoec (1632-1723) o *Historia Insectorum Generalis* (1669) de Jan Swammerdam (1637 – 1685) con un tomo sobre la biología y morfología de las abejas y sus castas, siendo quien asignó sexo femenino al, hasta entonces rey de las abejas, y que, al margen de sus contribuciones morfológicas y anatómicas, debemos el hallazgo de los eritrocitos, técnicas de preservación de especímenes con inyección de cera caliente, etc., y que contribuyeron a erradicar muchos errores arrastrados desde *Aristóteles*, como la generación espontánea que rebatió William Harvey en 1651 con su “*omne vivum ex ovo*” y Francesco Redi (1626 – 1697/8) en su obra *Esperienze intorno alla generazione degli insetti* precisamente publicada en Florencia (1667/8) como hemos indicado, y que corroborará A. Vallisnieri (1661– 1730) y más adelante Lazzaro Spallanzari (1729 – 1799), obras que abrirán el mundo a la Ciencia, a la experimentación y a la observación metodológica, y con esta observación mucho más objetiva de las especies de artrópodos, empiezan a verse desde otra perspectiva más real (hechos que influirán y veremos reflejado en su pintura) y que nos han llevado a la Entomología de hoy día.

Con los Habsburgo, nuevos elementos se añaden a la ciencia florentina, y digno es citar el Gabinete de Física e Historia Natural (1775) o el Observatorio astronómico (1780). Vemos pues como Italia, y también Florencia, merecen nuestro reconocimiento en su aportación a la Ciencia y la Entomología y que, en el caso de Florencia, sin llegar a lo que nos legó la entomológica Universidad de Bolonia, no es en absoluto despreciable.

5.- Los artrópodos en el arte de Florencia

Una vez centrado el tema entomológico en el contexto europeo, y en particular en relación con la Ciudad de Florencia, veamos cómo todo este acervo entomológico se reflejará en sus manifestaciones artísticas, y haremos un pequeño viaje entomológico por su arquitectura, incluyendo sus bajorrelieves, sus pavimentos, sus mosaicos y su decoración con piedras duras, y también por su escultura, su heráldica y su pintura mural y de caballete, aunque a veces es difícil desligar unas de otras actividades, muy íntimamente asociadas, y veremos que desde su origen hasta su decadencia, incluso en la actualidad, son numerosas las referencias entomológicas que esta bella ciudad alberga o produjo.

ARQUITECTURA

Por sus proporciones y corte clásico, y por el cromatismo característico de sus mármoles, la Arquitectura Florentina ha dado impresionantes ejemplos. *San Miniato* (s. XIII) y las posteriores e impresionantes *Santa Maria Novella*, *Santa Croce* y el *Duomo* en lo religioso y el *Palazzo Vecchio* o *della Signoria* (1299 – 1314), *Palazzo del Barguello*, *de los Lanzi*, *de los Medici*, y muchos más, son suficientes ejemplos, siendo Filippo Brunelleschi (1377-1446) su máximo exponente, al que seguirán autores de la talla de Alberti, Michelozzo o de Maiano, y obras posteriores como *el Palazzo degli Uffizi*,

construido a finales del siglo XVI con el fin de albergar las oficinas del gobierno y los tribunales, hoy museo, y el *Palazzo Pitti*, encargado por Luca Pitti a Brunelleschi en la segunda mitad del *Quattrocento* y adquirido por Cosme I en 1549 para albergar a su esposa Leonor de Toledo, que sucesivamente transformado, aloja su inmensa pinacoteca.

El románico, y especialmente el gótico florentino es mucho menos tosco y es aparentemente más elaborado, y su pieza de identidad no es solo la talla de imágenes en arcadas, arquivoltas, fustes o capiteles bellamente labrados en piedra, sino que en Florencia la base es tosca, a veces de ladrillo, pero su fuerte es la decoración exterior a base de láminas de colores de diferentes mármoles (frecuentemente blanco de Carrara, verde de Prato y rojizo del Maremma), preciosamente encastrados que generan efectos estéticos y ópticos de enorme originalidad y belleza. Por otra parte el poder civil hace que los recursos económicos de los seculares acaben por sobrepasar con creces los de las órdenes religiosas y del propio papado (que acaba por ser deudor de los banqueros florentinos) y no hay más que comparar la gravedad, sobriedad y pobreza decorativa del severo interior del *Duomo* (sin contar con añadidos y pastiches posteriores) y la desbordada decoración de las dependencias del *Palazzo Vecchio*.

Por todo ello la Arquitectura Medieval que se ha conservado en Florencia dista mucho de la que hallaremos en Francia, Alemania, Inglaterra o España, y por ello, la inclusión de los típicos elementos religiosos con carácter decorativo y didáctico que es permanente en la Arquitectura Medieval Europea (con escenas del *Antiguo* y especialmente del *Nuevo Testamento* que adornan románicos capiteles, arquivoltas, tímpanos, etc., junto a otros elementos vegetales o geométricos) apenas aparece o queda mucho más diluida en Florencia, y especialmente la profusión de Zodiacos y/o las actividades del hombre a lo largo del año en los que pueden aparecer los símbolos de Cáncer y Escorpio en multitud de arquivoltas y capiteles de iglesias y claustros europeos, particularmente frecuentes en Francia (*Saint Austremoine D'Issoire* o *Saint Lazare* en Autun, *Sainte Madelaine* en Vézelay o *Notre-Dame* de Amiens y de París, por citar algunos) o Italia (capiteles inferiores decimotavo y vigésimo del *Palazzo Ducale* de Venecia, por ejemplo), son menos frecuentes en Florencia, aunque lógicamente los hallamos implícitos en su arquitectura, como en el *gnomon* construido por Toscanelli en 1460 en la cúpula del *Duomo* y especialmente en el *gnomon* de mármol y la esfera armilar de bronce colocadas como adorno en la fachada de *Santa Maria Novella* y que fue encargado por Cosimo I a su astrónomo Ignazio Danti, o el reloj de Lorenzo, que señalaba las horas, días, movimientos del sol y los planetas y las constelaciones.

Como es lógico los zodiacos están también presentes en otras actividades no arquitectónicas (y no solo en la descrita por Dante durante la semana de Pascua de 1300 cuando Dante se encuentra con el glotón Ciaccio en el Infierno de la *Divina Comedia*), sino en otras Artes Visuales, como en la *cupoletta* azul de la *Capella d'Pazzi* en la *Santa Croce*, obra atribuida a Giuliano d'Arrigo “*Pesello*”, que representa los zodiacos del cielo florentino la noche del 4 de julio de 1442 (Fig. 54), o la Sala de los mapas del *Palazzo Vecchio*. Aún así, hablaremos de los zodiacos al hablar de los pavimentos que hallamos en el suelo del *Baptisterio*, y hallaremos otras referencias artropodanas en sus mosaicos, y aunque hoy día los veamos como elementos zodiacales meramente decorativos o astronómicos, ha de recordarse que la sucesión de las constelaciones a lo

largo del año, no solo marcaba el ciclo de las actividades del hombre medieval, sino que recordaba e implicaba la total sumisión del destino de los hombres a la precisa voluntad de Dios, que los había creado. Quizás por eso en la levantisca y racional Florencia no son tan frecuentes (Fig. 3, 4, 14).

Entre los elementos arquitectónicos más singulares que se conservan de la Florencia Medieval destaca el conjunto de la *Piazza del Duomo*, con el *Battisterio* y la Catedral de *Santa Maria del Fiore* entre otras construcciones, y que tras las remodelaciones y demoliciones del s. XIX, aún perduran. Detengámonos en ellas por su belleza y su sorprendente registro entomológico.

Del *Battisterio* (de San Juan) ya se tiene constancia en el siglo V-VI, probablemente a partir de un templo pagano, y lo era de la anterior catedral de *Santa Reparata*, de la cual separaba un pequeño cementerio y que resultaban demasiado pequeños para una ciudad, ya de su calibre. Su forma octogonal (probablemente motivada por la construcción previa erigida por Flavio Estilicón para conmemorar su victoria sobre el bárbaro Radagaiso en el 406) fue hábilmente aludida en referencia al 8º día en el que Cristo resucitó. A partir del siglo XI, conforme la ciudad florecía económicamente y adquirió la capitalidad de Toscana primero y su independencia del Sacro Imperio después, comenzó a remodelarse y recubrirse con mármoles (*lapidibus pretiosis*), muchos procedentes de lejos o de edificios paganos, de forma similar a como se hiciera después con la portada destruida de *Santa Reparata*, de *San Miniato*, *San Salvatore Vescovo*, *San Donato*, etc. Durante los s. XII y XIII se amplía con el ábside y la cúpula y entre los s. XII y XVI fueron añadiéndose las famosas puertas, la más antigua (sur) con paneles de Andrea Pisano acabados en 1336 e imágenes de la vida de su titular. La segunda, de la que hablaremos profusamente (norte), ejecutada por Lorenzo Ghiberti (con apoyo de su padre Bertoluccio) entre 1402 y 1424 con escenas del *Nuevo Testamento* y otros personajes, y por último la llamada *Puerta del Paraíso* (según Vasari así llamada por Miguel Ángel), también realizadas por Ghiberti entre 1425 y 1450 en diez paneles de bronce con escenas del *Antiguo Testamento*, rodeados de guardas con nichos con alegorías del trabajo, las artes, pámpanos y corimbos decorativos y frutas, animales exóticos y flores y óculos con personajes, virtudes, etc. Hallaremos multitud de elementos artropodios en estas puertas, de tanta naturalidad que parecen seguir las propias palabras de su autor: “*he querido imitar la naturaleza al máximo*”. Desde aquí, y como entomólogo, ofrezco, allí en las galaxias donde él se encuentre, mi reconocimiento a este autor que inició su obra como un joven de 23 años y las acabó como anciano de 73. ¿Quién sería hoy capaz de una obra así? Un artista seguro que no, un trepa tampoco, un entomólogo-taxónomo seguro que sí, y aún queda más de uno. Mi reconocimiento también a ellos y a su poco reconocida labor de toda una vida de constancia entomológica.

Al margen del baptisterio, destaca desde luego la Catedral “gótica” de *Santa Maria del Fiore*, iniciada en 1296, consagrada en 1412 y decorada en el exterior con mármol rojo, verde y blanco, que comenzó a ser construida por auspicios de la municipalidad en 1296 por el arquitecto florentino Arnolfo di Cambio, con aportes de Talenti, Dami o Ristori, y concluida con algunas modificaciones respecto al plano original entre 1420 y 1461. Filippo Brunelleschi, a quien debemos la aplicación de las leyes matemáticas a las artes visuales (perspectiva) y que junto con Ghiberti diseñó la gran cúpula (41 m de diámetro) que corona la construcción de este impo-

nente templo, que más parece una obra en honor a los hombres ilustres de la ciudad con figuras ecuestres obras de Paolo Uccello y Andrea del Castagno, entre otros y claro, con elementos religiosos de la mano de Gaddo Gaddi, Donatello, Ghiberti, Vasari o Zuccari que mezclan el carácter humanista con el honor a Dios. La fachada, aunque se realizó a finales del siglo XIX según proyecto Emilio de Fabris (1887), sigue el estilo arquitectónico original medieval (insólitamente demolida en 1587 tras la carestía de 1586). Junto a ella se encuentra el campanario del siglo XIV, que comenzó a construir Giotto en 1334 y que a su muerte (1337) continuó entre 1340-1343 Andrea Pisano y terminó Francesco Talenti entre 1351 y 1357. El *campanile* o campanario, de 85 m de alto es uno de los más hermosos de Italia, decorado con exquisitos bajorrelieves, uno de los cuales, atribuido a Giotto, muestra al mítico Dédalo, constructor del laberinto de Creta que, para huir de la isla, fabricó alas para él y su joven hijo Ícaro con plumas, hilos y cera. También en esta iglesia hallamos numerosos elementos artropodios y aparentemente “profanos”, pero con una enorme intencionalidad, y su presencia se repetirá según el estilo de los siglos posteriores sobre multitud de soportes, desde la pintura mural a la heráldica. En uno y en otro edificio hallaremos multitud de elementos entomológicos, por ello nos detendremos más adelante en ellos, en su origen, desarrollo y características cuando hablemos de la escultura.

Sobre la Arquitectura florentina, y aunque nunca se ha tenido en cuenta, conviene citar un elemento entomológico, y nos referimos a que sus hacedores no olvidaron la atroz presencia estival de los mosquitos y, a diferencia de otras ciudades como Siena, Venecia, Bolonia o Roma, su arquitectura (civil) tiende a ser más severa, con edificios más encerrados que expuestos, y armados de persianas y postigos, con ventas sin doble vano, que ha sido citada como “más al gusto del recato íntimo florentino” (y que, de paso, así evitaban los mosquitos).

Para acabar con este bloque temático relacionado con la Arquitectura, hablemos de los grotescos. A lo largo del Renacimiento, se van incorporando nuevos elementos decorativos en fachadas, principalmente dinteles, pilastras y/o columnas planas, donde la imaginación del artista encuentra nuevas vías de expresión, y los insectos, con bastante menos significación moralista o simbólica y algo más de realismo, les acompañan (Zamperini, 2007). Son especialmente frecuentes entre los *gruteschi* que iban apreciándose en toda Europa conforme veían la luz nuevas excavaciones y hallazgos con la arquitectura romana y sus decoraciones (el término proviene de las grutas de las *Termas de Tito* en Roma con ornamentaciones fantásticas y donde las tomó como modelo el *Domus Aurea* romano -literalmente del latín 'Casa de Oro'-, grandioso palacio construido por el Emperador Nerón tras el gran incendio del año 64) y que encajaba perfectamente con la herencia reciente del fantástico Medioevo, tan aficionado a los grotesco y antinatural.

En estos bajorrelieves aparecen motivos mitológicos, paganos, rosetas, escudos de armas, animales híbridos, criaturas metamórficas y seres fabulosos, junto a multitud de elementos vegetales, acantos, flores y frutas, que trepan por arquitecturas imposibles, lacerías y *candelieri* (verticales), y se acompañan de un rico repertorio de animales mitológicos y/o reales como delfines, aves, reptiles, bucranios, águilas, e insectos (principalmente abejas, moscas y libélulas), y se extienden desde el *Quattrocento* y *Cinquecento* con autores

como Filippino Lippi (1457 – 1504), Pietro Vannucci (c. 1445-1523), Bernardino di Betto (1454-1513), Luca Signorelli (c. 1445-1523), Giovanni Bazzi (1477-1549), Gaudenzio Ferrari (c. 1475-1546), Perino del Vaga (1501-1547) y otros aún más reputados como Miguel Ángel (1475 - 1564), Bramante (1444 - 1514) o Palladio (1508 - 1580) entre los más conocidos, y su marca se extenderá desde Florencia, Siena, Parma, Mantua, Roma o Venecia por toda la Europa Renacentista (Plateresco en España), perdurará en el Barroco y llegará hasta el Rococó y el Neoclásicismo con nuevas influencias pompeyanas y palatinas (*Casas de Augusto y de Livia* o *Villa Farnesio* en Roma) e irán adquiriendo la significación semántica con que hoy entendemos lo grotesco (extravagante, bizarro, ridículo, exagerado, etc.).

Podríamos poner decenas de ejemplos sobre la presencia de insectos en estos elementos arquitectónicos florentinos, en los que las mariposas, las libélulas y las abejas (mosca?, según aparente tener 2 o 4 alas) aparecen por doquier, y por ejemplo los hallamos en la capilla del *Hospedale di San Paolo dei Convalescenti* (usado en 1944 por los nazis como prisión para deportar a los prisioneros a los campos de concentración) decorada por Ludovico Buti en 1591 o en la capilla del *Palazzo Salviati de Calenzano*, decorada por Giovanni Butteri (1540-1606) donde hallamos similares elementos, y no es infrecuente la permanencia de estos grotescos entre los gustos de varios Medici, que los llevaron a sus aposentos vaticanos/romanos al ser elegidos papas y las *Logias Vaticanas* (1517-1519) de Juan de Medici (que sería León X) o la *Logia de Villa Madama* (1518-1525) del Cardenal Julio de Medici (que sería Clemente VII) son bellos ejemplos de este gusto florentino, donde multitud de estos insectos fantásticos y docenas de míticos y fantásticos seres con cola de escorpión o con alas de insecto pueden hallarse en ellos. Esta estética afectó obviamente a todo los elementos decorativos, incluyendo la arquitectura, la pintura, la cerámica, orfebrería o los tapices, y especialmente a los frescos de los que hablaremos en el apartado sobre Pintura.

PAVIMENTOS Y MOSAICOS

Íntimamente relacionados con la arquitectura, y formando parte de ella, no podemos dejar de citar, en una ciudad como Florencia, los preciosos pavimentos de muchos de sus edificios y, desde luego sus mosaicos, que sin llegar a la profusión que citábamos en la bizantina Venecia (Montserrat, 2009 a), merecen mencionarse. En unos y otros hemos hallado elementos sobre el tema que nos interesa.

Tanto en los pavimentos como en los mosaicos se dará la fusión de elementos romanos/paganos, greco/bizantinos, orientales/árabes que saldrán de las manos de artesanos, muchos de ellos procedentes de Venecia, y a su vez, de Alejandría y de Constantinopla (especialmente tras las persecuciones iconoclastas promovidas por León III en 726 y la Controversia Iconoclasta del 843), y que debían representar unos de los tesoros mejor guardados de la ciudad de Florencia, de los que pocos ejemplos nos quedan.

Con respecto a los pavimentos de iglesias y palacios, son extremadamente variables en sus materiales, técnicas, diseños y estilos, aunque en todos ellos predomina el gusto por el color y cierta sobriedad inicial que se desborda entrado ya el siglo XVII. Desde los primitivos y toscos (*opus tessellatum*), la mayoría perdidos, sobre los temas y motivos geométricos sencillos y sin fin, en alusión a la eternidad, e imágenes inicialmente tomadas del ideario pagano tardo-romano, se

introducen motivos carolingios-normandos y más adelante bizantinos-orientalizantes-árabes (geométricos mucho más complejos y elaborados, junto a arabescos, vegetales y animales mitológicos o fantásticos) que trajeron sus artesanos bizantinos (sin duda junto a los mismos hacedores de los primeros mosaicos), y que aún conservan parcialmente algunas iglesias, siendo el pavimento del *Baptisterio* (Fig. 1-4) uno de los mejores ejemplos, donde se aprecia aún un escaso gusto por el color, y poco a poco se fueron introduciendo nuevos elementos florales y animales (reales) con nuevos simbolismos desde la interpretación cristiana de la iconografía pagana, que permanecerán hasta la influencia iconoclasta, junto a signos y referentes heráldicos con un marcado carácter luminoso (*claritas*: divina de Jerusalén) y nuevos materiales de mármoles de muy diversas procedencias y colores, y frecuentemente piedras semipreciosas se irán añadiendo, alcanzando en los siglos XVI - XVII formas y figuras geométricas y caleidoscópicas cada vez más elaboradas que consiguen trazados imposibles en la *Capilla de los Medici* (iniciada en 1604) y un grado de perfección en su encastre al que dedicaremos un apartado dedicado al preciosismo de las típicamente florentinas Piedras duras (*Pietre dure*) en el Arte Mobiliario de la época, donde también hallamos numerosos ejemplos de insectos entre flores y aves. Debido a la actual masificación de visitantes, muchos pavimentos no siempre están expuestos o son accesibles al público en general.

Los animales que aparecen en los suelos corresponden al animalario simbólico medieval, al inicio son semejantes a los toscos dibujos que adornan sus ventanas y paredes, siendo aves, delfines, grifos junto a motivos vegetales y geométricos los más aparentes, posteriormente se añadirán los simbólicos pavos reales, perdices, corderos, ciervos, leones, buitres, gallos, águilas, pelícanos, que también se verán reproducidos en los mosaicos.

Junto a estos elementos no faltan los grifos con cola de escorpión y los ancestrales Cáncer y Escorpio del Zodiaco que aún permanecen en los suelos del *Baptisterio* de *Santa Maria del Fiore* (Fig. 3, 4) en la línea de lo acontecido en toda Europa, donde temas paganos como los zodiacos se seguían empleando en la decoración de suelos de capillas romanas que pasarían a convertirse en iglesias o sinagogas (Guisti, 1994). La mayoría de los ejemplos de épocas iniciales se han perdido, pero casi con seguridad seguirían esta herencia, aún así encontramos restos o buenos ejemplos en la *Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén* (335), *San Pedro Antiguo* (c. 333), *Santa Constanza* (c. 345) o *Santa Sabina* (c. 422) de Roma, y se conservan en buen estado los de *San Clemente* (1128).

La “afición” por los astros supuso una constante (más bien una necesidad ante la casi total ignorancia del por qué acaecían las cosas) en toda la Edad Media, con una marcada vinculación con la adivinación-predicción (casi mesopotámica) que favoreciera las actividades para obtener alimentos o con su quehacer en los campos a lo largo del día, del mes y de las estaciones del año y este acervo clásico fue aceptado y “cristianizado” como mensaje sobre la voluntad de Dios que, desde el cielo todo lo regulaba y disponía, siendo los zodiacos motivos clásicos en el Saber y el Arte Medieval, desde la agricultura a la medicina, y especialmente visible en la arquitectura y en las miniaturas de sus Libros Iluminados, y como ocurre con los grotescos, también los zodiacos invaden palacios y salones (Fig. 14) decorando sus salas y la *Sala de los Zodiacos* del *Palacio de Julio Gonzaga* de Giovanni Maria

Falconetto, del *Palacio Thiene* de Vicencia de Bernardino India o del *Skelmorlie Aislede Largs* (1630) son preciosos ejemplos de los muchos que podrían ponerse.

Con respecto a los mosaicos, hemos de remontarnos al propio Imperio Bizantino del que inicialmente Florencia formó parte. Como había iniciado el propio Alejandro Magno y después imitarían los Emperadores Romanos, es sabido que también Justiniano (c. 485 – 565) entendió el Arte como un arma propagandística personal, y de su mandato son las obras bizantinas más impresionantes: la *Basílica de Santa Sofía* en Constantinopla (532 – 537, destruida en el terremoto de 557, reconstruida en 562 y enormemente alterada durante el Imperio Otomano), la de *Santa Catalina* en el Monte Sinaí (550 - 551) y la de *San Vital* en Ravena (548). En ellas, paredes, techos y muros serán decorados con mosaicos, que reciben la herencia pagano/romana junto a posteriores influencias orientales/árabes. En la primera son escasos los elementos figurativos coetáneos, aunque sí posteriores, y aún se conservan escenas de los Reyes Magos, del Nuevo Testamento, patriarcas y emperadores junto a adornos con motivos vegetales y geométricos, en *Santa Catalina* se ofrecen mosaicos con escenas de Moisés y figuras o alusiones a Jesús, María y Juan Bautista, y en *San Vital* se refleja un marcado carácter propagandístico donde la imagen del Emperador (y la Emperatriz) están vinculados y participan del propio culto del dogma y es uno de los mejores ejemplos del costoso mecenazgo de esta persistente simbiosis.

Desde la Controversia Icónica del 843, el Arte Bizantino cede paso en la representación del poder y del prestigio imperial y dirige sus esfuerzos para ser eminentemente Arte de la Iglesia, y otras obras posteriores como *la Capilla Palatina de Carlomagno* en Aachen (792 - 805) o *San Marcos* (830) de Venecia no le irán a la zaga.

Tras esto, la iconología medieval se va imponiendo y los diablos, las penas, los castigos y las culpas llegan a los templos, y con ellos los “maléficos” artrópodos. En la Escuela Italiana hay numerosas referencias artrópodias en estos elementos diabólicos e infernales seres que aparecen en multitud de escenas apocalípticas, satánicas o condenatorias, como es el caso las *Alegorías Franciscanas: Alegoría de la castidad* (c. 1330) de Giotto en la Iglesia de *San Francesco en Asís* o en los artrópodios demonios de la *Capella Scrovegni* de Padua. De hecho, este tipo de imágenes no serían demasiado ajenas en los gustos italianos (Martino di Bartolomeo, Agnolo Gaddi, Sassetta, Bernardo Parentino, Giovanni Canavesio, etc.) y aún más cercanos en los bellos frescos que Taddeo di Bartolo realizó en 1396 para la *Colegiata de Santa Maria Assunta* (1148) de la vecina San Gimignano, donde no sólo hallamos los sempiternos cangrejos y escorpión zodiacales, sino también escorpiones asociados las penalidades que sufrirán en el infierno los pecadores que hayan caído en la mentira y falso testimonio (Fig.5), y en Florencia no podrían faltar, y ahí están los mosaicos del *Baptisterio* (siglo XIII) obra de Baldovinetti (Fig. 7-8), o los frescos de Arentino, *Milagro de San Benito* de la sacristía de *San Miniato al Monte*, donde los demonios, aunque “humanoides”, tienen alas oceladas y quelas de escorpión entre otras horripilantes caracterizaciones (Fig. 8, 10). Anotamos que no es baladí el gesto de estos ocelos, aunque ya hemos adelantado algo al hablar de la fabricación de la seda, ya comentaremos más adelante el por qué y se entenderá perfectamente por qué aparecen oceladas aquí. Recordemos como adelanto que lo que “se cuece” en los infiernos medievales eran las almas condenadas y las almas y

las mariposas poseen larga vinculación clásica y que los escorpiones se relacionan con los castigos divinos desde el *Apocalipsis de san Juan*.

Al margen de estas escenas, el pequeño tamaño de nuestros animales puede conllevar que pasen desapercibidos, pero podemos hallarlos en otros mosaicos con temas relacionados con La Creación, El Paraíso, El Arca de Noé, El Bautismo de Jesús, La Pesca Milagrosa, etc., así como referencias en los atributos de algunos santos y ciertos pasajes de sus vidas. Ejemplos de esto son los magníficos mosaicos de la *Creación de Adán* y de la *Creación de los animales* de *San Marcos* de Venecia (siglo XIII) o *Adán dando nombre a los animales recién creados* de *San Nicolás* de Theophanis Strelitzas (siglo XVI) en Meteora o el *Bautismo de Cristo* del *Monasterio de la Transfiguración* (siglo XIV) también en Meteora. En Florencia, con menor influencia bizantina, estos temas serán tratados en otros soportes y los veremos en la escultura y la pintura.

PIEDRAS DURAS

Muy relacionado también con la arquitectura y sus superficies, aunque progresivamente fue adquiriendo independencia, hagamos, ya que hablamos de Florencia, un breve apartado en el Arte de las Piedras Duras, arte decorativo del que Florencia fue maestra (Guisti, 1989), y cuya impronta entomológica fue estudiada por Monserrat (2010).

En relación con los pavimentos y la técnica de pulir y encastrar piedras de diferentes colores merecen citarse los pavimentos y paredes en multitud de sus palacios e iglesias, siendo las *Capillas de los Medici*, iniciadas en 1602, el más bello ejemplo en la ciudad, y en íntima relación con esta técnica decorativa hay que citar las florentinas industrias llamadas de las Piedras duras (*dell' Ufficio delle Pietre Dure*), cuyo centro fue fundado en 1588 por Fernando I de Medici (decreto de 3 de septiembre) en Florencia, y que aún hoy día mantiene su actividad y puede visitarse. Sus artesanos, mayoritariamente florentinos, fueron famosos y reclamados por otras cortes europeas, especialmente la francesa de Luis XIV y la española de Carlos III, y Florencia exportó sus piezas (armarios, escritorios, mesas, bargeños, etc.) a todas las cortes europeas.

Esta técnica se llevó a otros muchos objetos de lujo, y no debía faltar en cualquier casa privilegiada (primero real y luego burguesa pudiente) y que mereciera ostentar estos dispendiosos objetos como decoración y adorno que se pusieron muy de moda durante el Barroco y el Rococó, enlazando con los arabescos y salones de porcelanas, y cuya permanencia se prolongó hacia el s. XIX con el Neoclasicismo y el Estilo Napoleónico e Imperio enlazando con el gusto por lo japonés y el *Art Nouveau* europeo. Entre los objetos mobiliarios realizados con esta técnica es frecuente la decoración en base a temas florales con flores, frutos o guirnalda de diferentes tipos de piedras de bellos colores y con mucha frecuencia aparecen animales particularmente coloreados, especialmente aves o insectos, y dentro de ellos mariposas generalmente imaginarias (Fig. 68) asociados a otros motivos decorativos.

Conforme la Ciencia y la Entomología avanzan (permítanme citar de nuevo a Dante quien narra que Ulises, en vez de volver a Ítaca, exorta a su tripulación un bello pasaje lleno de lo que habría de llegar y aún es válido para los tiempos actuales en los que vivimos: “*Considerad vuestro nacimiento: no os crearon para vivir como los brutos, sino para ir en busca de la virtud y la ciencia*”). La observación de la Natu-

raleza también en estas manifestaciones artísticas deja su impronta en este oficio, y en algunos casos pueden intuirse, sugerirse o afirmarse ciertas familias o especies, que a veces llegan a ser reconocibles, bien sean cicádidos, acrídidos, neurópteros o lepidópteros como satúrnidos, esfingidos, geométridos, etc., que podrían simular especies como *Euroleon nostras*, *Saturnia pavonia*, *Vanesa atalanta*, *Acherontia atropos*, *Papilio machaon*, *Inachis io*, *Aglais urticae*, *Abraxas* sp., *Zygaena* sp., o *Callimorpha quadripunctaria* (Insecta, Neuroptera: Myrmeleontidae; Lepidoptera: Saturnidae, Nymphalidae, Sphingidae, Geometridae, Arotidae, Papilionidae, Zygaenidae, etc.) (Fig. 68).

Tras un último impulso durante la Dinastía de los Habsburgo, que sucedió a los Medici, la producción de estos talleres entró en declive dejándonos multitud de elementos entomológicos en estas apreciadas manifestaciones artísticas que pueden disfrutarse en museos y palacios europeos (Monserrat, 2010).

ESCUPTURA

No creemos que haya libro o tratado de Escultura que no haga referencia a la escultura florentina, que antes que la pintura abrió el camino desde el último Gótico al incipiente Renacimiento, y como principal medio propagandístico del poder, prestigio y bien hacer mediceo, dió al mundo sus mejores escultores, siendo Donatello (1386-1446) su máximo exponente, al que seguirán discípulos como Bertoldo, Desiderio de Settignano, Pissano, Sangallo, Mino de Fiésolo y otros de la talla de Giambologna, Ghiberti, Verrochio, de la Robbia, Taca, Fedi, Ammannati, Vacca, Miguel Ángel (1475 - 1564), Vasari, Cellini. De entre todos ellos citaremos a Lorenzo Ghiberti (1378/81-1455) de cuyas entomológicas puertas del *Battisterio* ahora hablaremos.

En principio poco cabría esperar sobre la presencia animal en las manifestaciones artísticas relacionadas con la escultura (salvo los animales y objetos simbólicos de los santos, profetas y evangelistas, escenas bíblicas, etc.), y menos aún sobre la presencia de los “canijos” artrópodos en ella, pues su pequeño tamaño relativo hace muy poco factible su inclusión (y muy frecuentemente nuestra propia detección y visualización), en obras donde la figura humana es omnipresente. Sin embargo, veremos que no es así, y también hallaremos numerosos ejemplos de artrópodos en la escultura florentina.

El historial entomológico en la escultura florentina parece tener lejanas raíces. Ya desde tiempos pre-romanos hallamos reminiscencias “artropodianas” entre los mieleros Etruscos de la zona (lepidopterológico ejemplo en la llamada hacha *bipennis* que aparece en la estela con soldado *Avele Feluske* del Museo Arqueológico de Florencia), y ya desde su fundación por Roma hallamos elementos entomológicos en la estatuaría romana y que podemos admirar en alguno de sus museos, y ejemplos son las abejas de la *Estela romana* en la Galería de los *Uffizi* (Fig. 18), cuya estética servirá como ejemplo a la multitud de insectos que hallaremos en los arabescos, grotescos y la pintura decorativa renacentista florentina y europea (Fig. 55-62).

En relación con la abeja y sus derivados, sabemos que la recolección de la miel como alimento y elemento edulcorante fue primordial desde fases muy tempranas de la Humanidad y los primeros datos gráficos constatables se remontan al Neolítico Levantino (España), y esta práctica recolectora estaba muy extendida por muchos pueblos, asentamientos y

culturas europeas, y hay evidencias muy tempranas del uso de miel en yacimientos arqueológicos del Neolítico como el del *Runnymede Bridge* a orillas del Tamesis y hay pruebas de rituales religiosos y de deidades femeninas neolíticas asociadas a la abeja en *Proto Sesklo* en Grecia, en Starçevo en Hungría, en los Cárpatos en Rumania o en yacimientos del N. O. de Ucrania datados entre el 4.000 – 3.000 a. C. y ya de la Edad de Bronce (hacia el 1.000 a. C.) en el de *Ashgrove* en Escocia. Todo esto sin extendernos en su domesticación y cultivo que desde los hititas se extendió por el oriente mediterráneo, y es bien conocido de Egipto, Creta, Grecia y desde luego Roma, que potenció su cultivo y comercio a nivel industrial y generó magníficos tratados de apicultura. Sin duda los precursores de los florentinos, los Etruscos, aportaron muchos elementos a la apícola y floreciente Roma. Así hay referencias entre los etruscos del consumo de miel en medicina y para endulzar los alimentos (Plinio 11, 14-15) y de una pasta muy popular en la zona de Pisa-Florencia realizada con miel, sémola y vino, y hay referencias de los clásicos que gustaban de comida especiada y dulce.

Las propiedades de la miel (y de la cera) hizo que, además de alimento y edulcorante, formara parte de una de las bebidas favoritas entre los Romanos, el *mulsum*, brebaje hecho de cuatro medidas de vino y uno de miel, y una mezcla de agua y miel permitía que fermentaran juntas dando una bebida que se llamó el *mulsa*. Las famosas *aqua mulsa*, *mulsum*, *hidromiel* o el *vino melado* fueron muy populares bebidas entre griegos (en la celebración de los *sympósia*) y romanos no se quedaron atrás, pues la mezclaban con vino moscatel (vino *apianum*) con el que perdían con frecuencia los papeles (parece que también los perdían los etruscos, y sus herederos florentinos...), aunque es cierto que son escasas las referencias escritas (ej. Pasaje de Varro y Appio). Plinio el Viejo cita una salsa (*oximiel*) hecha de miel y vinagre que era utilizada en prácticas iniciáticas y del *melikraton* griego heredaron la costumbre de proporcionarla a los recién nacidos. Palladio nos refiere técnicas de fabricación y tipos de bebidas a base de miel (*rodomiel* con rosas, *hidromiel* con agua fermentada, *omphacomiel* con jugo de uva, el citado *mulsum* con vino añejo o *aenomiel* con mosto) y Columella nos da recetas para manufacturar la *aqua mulsa*, e incluso Platón se aventura con las propiedades de sus moléculas. También merece citarse la referencia de Pollio Romulus que a sus 100 años fue preguntado por el intrigado Augusto confesándole que su longevidad se debía a que sólo se mantenía con *mulsum* por dentro y aceite de oliva por fuera.

El aprecio por la miel de los griegos llevó en los romanos a las abejas de Zeus a Júpiter y con ello a los templos y las aras romanas y a sus rituales religiosos, libaciones y oráculos en los que hay cientos de referencias donde se mencionan elementos relacionados con la miel y la cera. Abejas y colmenas fueron emblemas de los bastones coronados de Melonia y Nantosvelta, así como frecuentemente asociadas a Sucellos, que aparecen en bajorrelieves romano-germánicos.

De ellas aparecen evocaciones en el Arte escultórico y arquitectónico religioso romano y podemos citar como reminiscencias delficas la presencia de abejas en las rosetas talismán de la *Vila Cassius* en la Tívoli y la estela florentina que ahora citamos (Fig. 18), donde hallamos abejas esculpidas que representaban elementos mensajeros entre los Dioses y los Hombres, de forma similar que ocurría en Mesopotamia.

También cera y miel eran empleadas en infinidad de costumbres y rituales relacionadas con la medicina, como

ungüentos para el aseo, la escritura, la perfumería, la vida cotidiana, que se remontan a Mesopotamia, y como es lógico, frecuentemente asociadas a la fecundidad, a la riqueza, la hospitalidad y la prosperidad.

Evidentemente, y ante todo esto, los Romanos no podían de dejar de legislar sobre la miel, las colmenas, la cera y todo lo relacionado con la apicultura, y quizás a algún personaje relacionado con ello (legislador o mielero) pudiera pertenecer la estela hallada en la región de Sarrebourgo (Francia). Existen multitud de referencias legislativas al respecto que se recogen en los *Códigos Germánicos* y *Slavo* (siglo V) así como otros mejor datados como el *Código Gótico* (466), la *Ley Sálica* (486 – 496), el *Código Bajuvariano* (744 – 748) o de *Dracon* (624 a.C.) que heredará Carlomagno y que las hizo vigentes en Florencia en el Periodo Carolingio a través de su capitulario de *Villis* (799). En estas apícolas leyes medievales hallamos referencias bastante divertidas: “*las colmenas debían ubicarse a 300 pies de las del vecino*” y que “*cada granja tendrá un hombre elegido para cuidar de las abejas... Si alguien robe hasta seis colmenas, que sea declarado culpable y pague 600 denarios más el precio del objeto y sus intereses*” o el mismo Justiniano que en sus *Digestas* indicaba que “*el enjambre que abandone vuestra colmena es vuestro en tanto que permanezca bajo vuestra vista y su acoso sea posible, si no, pasará a ser propiedad del primero que lo ocupe*”.

Naturalmente Florencia, y a pesar del azúcar introducido por la Serenísima República de Venecia, no dejó de comerciar con la miel, y la traían de muchas calidades y clases de otros tantos lugares, principalmente del Egeo, Dalmacia y Egipto (también tenemos constancia que comerció y obtuvo cera de Mallorca, seda de Málaga y Almería, y Grana de Cádiz, como ejemplos de algunos elementos entomológicos en el comercio medieval-renacentista florentino). La comercialización y venta de la miel, junto a otros productos alimenticios (cereales, legumbres, pescado, castañas, etc.) estaba muy reglamentada para fijar precios y evitar abusos o adulteraciones.

Toda esta información, aparentemente ajena a Florencia, nos centra en su apícola acervo, y entenderemos mejor por qué la abeja estará tan frecuentemente representada en el Arte Florentino (Fig. 23, 25, 30, 51, 63), dentro ya del contexto heráldico/iconográfico europeo, con estas raíces clásicas y origen greco-romano.

Hemos citado a los artrópodos mayoritariamente vinculados con el mal y el demonio dentro del Cristianismo, y quizás convenga retomar y recordar algunos elementos artropodianos al respecto que hallaremos en la escultura y que citábamos de pasada al hablar de la arquitectura florentina.

Las criaturas demoníacas se pierden en el origen de los tiempos, pero más recientemente, y circunscribiéndonos a las que aparecen en el Cristianismo, aparecen citadas en los textos sagrados como el *Apocalipsis de San Juan* y así recogen *Los Beatos*, que se basan en leyendas y relatos mucho más antiguos. Por citar algunas de estas criaturas mencionemos las Quimeras (y las Sirenas) citadas en los libros sexto de *La Iliada* y *La Eneida*, las descritas por Hesiodo en su *Togonia* o las Mantícoras de Etiopía que, citando a Ctesias, menciona Plinio (VIII, 30), y todos estos seres tienen reminiscencias artropodianas en su cola de escorpión que comparten con las langostas, también con destructora cola de escorpión. Como herencia romana (donde las langostas eran consideradas animales maléficis y que fueron empleadas en exorcismos y

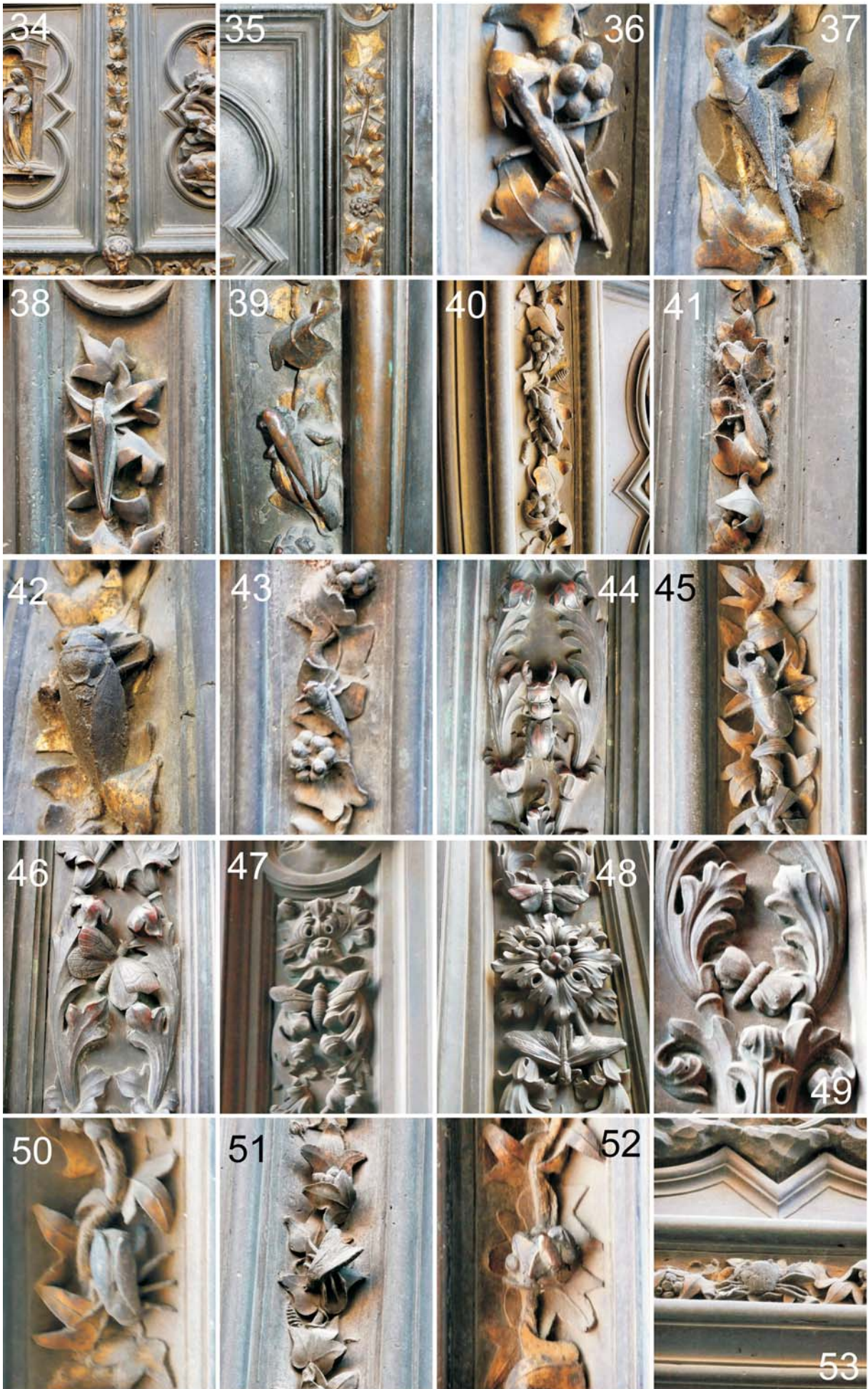
conjuros) los cristianos mantuvieron esta tradición y tuvieron su santoral asociado a ellas (San Teodosio, especialmente entre los s. V-VI, y S. Esteban, S. Serafino, San Gregorio, etc., después) y a través de los *Moralia* del papa Gregorio Magno, acabarán simbolizando la *Conversa gentilitas* o los paganos que se unen a Cristo y se agrupan en enjambres contra Satán (algo de esto veremos al hablar de sus esculturas). Pruebas de ello son el capitel del *Monasterio Benedictino de Vézelay*, donde aparece enfrentada a un basilisco o la que lleva el Niño en la *Madonna* atribuida a Giovanni Baronzio de Rímimi llamado Maestro de la Vida de San Juan Bautista y en cuya *Madonna con el Niño y ángeles* (c. 1330/1340) porta un saltamontes (langosta) en sus manos. Igual ocurrirá con el maléficis y pecador escarabajo, que curiosamente San Ambrosio de Milán lo acabará asociando simbólicamente con Cristo, y San Agustín y San Cirilo de Alejandría mantendrán esta asociación.

Pero al margen de los elementos “paganos” y posteriormente cristianizados/satanizados, y entrando ya en el más genuino Cristianismo, no podemos acabar este apartado del capítulo sin hacer referencia al conjunto escultórico más entomológico de Florencia, de Italia y del Renacimiento, y nos referimos al conjunto *Batisterio - Duomo de Santa Maria del Fiore* de Florencia, que no deja de asombrarnos por la profusión entomológica que hallamos en el lácteo mármol de las arquivoltas, dinteles y columnas del *Duomo* (Fig. 19 - 21), y especialmente en los añejos bronce de las puertas de su *Batisterio* (Lám. 3), hechos que, desde luego, pueden resultar sorprendentes (veremos ahora que no lo son tanto), y por ello, asomarse a la *Plaza del Duomo* de esta ciudad es casi como entrar en un museo entomológico que merece una más detallada exposición, aunque es preciso advertir al entomólogo lector que, en cualquier caso, estos entomológicos elementos no están ahí para el deleite del aficionado entomólogo coetáneo o contemporáneo, sino para aterrorizar y aleccionar al “cristianito” medieval de turno que, desbordado por tanta belleza y majestuosidad (que aún hoy día a nosotros, pobres internautas del ciber-espacio, nos deja boquiabiertos y sin habla) leían, sin saber leer, estos mensajes. Detengámonos en ellos.

Ya hemos comentado la descripción del románico *Batisterio* (s. XI) en cuyo suelo y mosaicos encontramos elementos artropodianos, de carácter pagano, zodiacal o demoníaco (Fig. 1-4, 7-8). Por ello nos circunscribiremos ahora a otros de sus elementos como son sus puertas, que desde el Gótico Tardío se adentran en el pleno Renacimiento, y que fueron muestra y ostentación del poder económico y cultural que se había ganado esta ciudad, y en particular nos referimos a los

► **Lám. 3:** Elementos entomológicos en la escultura del *Batisterio* y *Duomo* de la ciudad de Florencia. **Fig. 34 - 35:** Ubicación de las cenefas donde se hallan. **34:** cerambícido. **35 - 39, 48:** acrididos. **40:** grillotálpido. **41:** mántido. **42 - 43:** cicádido. **44 - 45:** lucánido. **46 - 47, 49:** mariposas. **50 - 52:** moscas/abeja. **53:** cangrejo. Fotografías del autor (abril, 2004, octubre, 2009).

► **Plate 3:** Entomological elements on the sculptures placed at the *Baptistery* and *Dome* of the city of Florence. **Fig. 34 - 35:** Trimming where the following elements can be found. **34:** longhorn beetle. **35 - 39, 48:** grasshoppers. **40:** mole cricket. **41:** mantid. **42 - 43:** cicada. **44 - 45:** stag beetle. **46 - 47, 49:** butterflies. **50 - 52:** flies/bee. **53:** crab. Photographs by the author (April 2004 and October 2009).



elementos decorativos que acompañan a sus paneles principales y más admirados, con una gran profusión entomológica (Lám. 3). En la *Puerta Sur*, obra realizada por Andrea Pisano entre 1330 y 1336, y en sus jambas, realizadas entre 1452 y 1562 por Victorio Ghiberti, ya aparecen elementos entomológicos acompañando los motivos florales que en bronce la adornan y limitan sus paneles, especialmente por las entomológicas referencias del pasaje de Juan Bautista en el desierto, pero es especialmente en la *Puerta Norte o della Croce*, obra del gótico tardío realizada en bronce dorado por Lorenzo Ghiberti entre 1403 y 1424, con colaboradores de la talla de Uccello, Donatello, Brunelleschi o Jacopo della Quercia, o en el *Altar Mayor de San Giovanni*, encargado por el *Arte de Calimala*, en el que trabajaron a lo largo de más de cien años Michelozzo, Pollaiuolo, Verrocchio, etc., donde vamos a hallar multitud de nuevos y números elementos artropodios, en este caso sobre hojas de hiedra y racimos de frutillas alrededor de paneles con escenas del *Nuevo Testamento*, Evangelistas y Doctores de la Iglesia. Rodeando estos paneles hallamos unas cenefas donde están los elementos que citamos y que confluyen en círculos portadores de cabezas, generalmente masculinas. Son las cenefas de las hileras más inferiores, y por ello más visibles no sólo a nosotros (Fig. 39, 50, 52) sino a los fieles a quienes iba dirigido mensaje (la de los Evangelistas, la de los Doctores de la Iglesia y la de escenas del *Nuevo Testamento*: Anunciación, Natividad, Presentación en el Templo y Cristo entre los doctores), donde hemos encontrado una mayor cantidad de elementos entomológicos y algún cangrejo (Fig. 53), pero especialmente insectos esculpidos con primor, detalle y naturalidad extremadamente frecuentes.

Aún mucho menos toscos y mucho menos idealizados que los citados anteriormente en la *Puerta Sur*, son los que hallamos en la *Puerta Norte*, y nos muestran que, antes que en cualquier otra ciudad, en Florencia el Renacimiento (y nunca mejor dicho) estaba llamado a sus puertas (Lám. 3). Encontramos en estas bellas puertas casi los mismos elementos artropodios/maléficos que hemos citado antes, muestra de la persistencia en su significación, pero ahora no basta con hablar de “bicho”, de saltamontes o de escarabajos, sino de lo que luego se llamó *Mantis religiosa* (Fig. 41), *Cicada* (Fig. 42, 43), *Lucanus cervus* (Fig. 44, 45), *Oryctes nasicornis*, *Acrida turrata* (Fig. 36), *Schistocerca gregaria* o *Anacrydium aegyptium* (Fig. 37, 38), *Saga pedo* (Fig. 35), *Grillotalpa grillotalpa* (Fig. 40) (Insecta, Dictioptera: Mantidae, Homoptera: Cicadidae, Coleoptera: Lucanidae, Scarabeidae Orthoptera: Acrididae, Tettigoniidae, Grillotalpidae), etc., muchos de ellos por primera vez representados, o que no lo habían sido desde el Antiguo Egipto, y en ellos el preciosismo y detalle en su ejecución demuestra una indudable observación previa y un marcado interés sobre los propios elementos naturales, formas, proporciones, posturas y movimientos que, en este caso, resultan más que evidentes (Lámina 3).

Sobre alguno de ellos, no hace falta recordar, por ejemplo, la tradición y presencia del escarabajo sagrado en la Civilización Egipcia, cuyas creencias al respecto son de todos conocidas y que se extendieron por el Mediterráneo, especialmente entre fenicios y greco-romanos, y ciertas reminiscencias de él podríamos encontrar en el citado *Oryctes nasicornis* que aparece en estas puertas. Pero el escarabajo conocido como ciervo volante (*Lucanus cervus*) es de larga tradición europea. Entre los clásicos representaba a los pastores *Cerambo* y *Terambo*, y era muy temido en las culturas nórdi-

cas porque se le atribuía la capacidad de extender los incendios al propagar brasas y también de dispersar al ganado. Desde finales del s. XIV empieza a aparecer en miniaturas, códices y *Libros de Horas* con connotaciones negativas asociado al mal y al diablo - ej. *Breviario Holandés* (1520/1530) de la Bayerische Staatsbibliothek de München- aunque, y como es normal en todo el Medioevo, también tiene la connotación contraria y está vinculado al triunfo de Dios sobre el mal. Así hallamos a veces este insecto asociado a Dios o a ángeles en obras de Giovannino de Grassi (*Offiziolo Visconti*, 1370) en la Biblioteca de Florencia y otras obras de pintores alemanes como Stephan Lochner del *Altar de la Catedral de Colonia* (1440-1445) o de Michael Wolghemut (*Jesús orando en el Monte de los Olivos* 1479) del *Retablo de Santa María* en Zwickau (Alemania), así como en numerosas obras de Durero (por ejemplo en la entomológica *Adoración de los Magos* de 1504, de la Galería de los *Uffizi* de Florencia), y que, a veces, no podemos intuir con claridad si es “mala o buena” la connotación sobre su presencia en alguna de estas obras (una de las muchas contradicciones medievales en la simbología bien-mal que se arrastran hasta el Renacimiento europeo). Parece no obstante fuera de toda duda que al menos en estas bellas puertas éste (estos) escarabajo/s (*Lucanus cervus*, *Oryctes nasicornis*, *Cerambyx cerdo*, etc. Fig. 34, 44, 45) y demás “bichejos” representen, no la figura de Jesús, sino toda suerte de peligros para el alma de los que las crucen, y por su intencionada orientación, quizás más al salir que al entrar por ellas.

Salvo éstos, la mayoría de los artrópodos que encontramos poseen una significación alegórica bien reconocida en la iconografía y simbología de la Cristiandad o en la tradición Medieval de la que ya hemos hablado, como es el caso de la abeja (*Apis mellifica* Fig. 51) con la laboriosidad y el orden, la cigarra (*Cicada* Fig. 42, 43) con la resurrección, la mariposa con la resurrección del alma y la vida eterna (Fig. 52), la mantis (*Mantis religiosa* Fig. 41) con la oración, la mosca con el demonio y la muerte (Fig. 50, 52), o los saltamontes símbolo de la irresponsabilidad y de la imprevisión (Fig. 35-38), que abundan por doquier con un enorme naturalismo.

Podría parecer que otros elementos artropodios habrían sido elegidos por mero valor estético, ya que no estaban habitualmente “catalogados” (o que más probablemente estaban metidos en un mismo “saco taxonómico”) y desde luego su naturalidad demuestra unas excelentes dotes de observación y, sin duda, una cierta afición entomológica. Algunas figuras de insectos poco representados hasta ahora o no representados hasta entonces en el Arte de Occidente, como el alacrán cebollero (*Grillotalpa grillotalpa* Fig. 40), el grillo (*Grillus campestris*), el ácrida (*Acrida turrata* Fig. 36), e incluso la enigmática *Saga pedo* (Fig. 35) que también aparecen en estas tallas. Esto demuestra que el zoólogo Aristóteles volvía a ser leído, y sobre todo entendido y valorado, y que la naturaleza y sus habitantes ya estaban siendo observados y diferenciados de otra incipiente manera, que empezaban a percibirse como diferentes unos de otros a un nivel morfológico, pero quizás que aún eran tomados, como saltamontes/langostas, sin más distingos pedagógicos/morales y especialmente taxonómicos, que el desarrollo de la Zoología y la Entomología luego nos traerían.

Tampoco junto a todos ellos faltan otros “peligros” de la salvación, pero bastante lejos quedan ya los grifos, los dragones alados, los centauros, los basiliscos y las sirenas que retiene su propia Iglesia arrastrando el peso de sus medievales

pedras (Fig. 20, 21), y como nueva prueba de la lenta evolución humana desde su abusiva concepción medieval a la racionalidad renacentista, hallamos peligrosos sí, pero mucho más realistas y terrenales, como son todos estos insectos junto a caracoles, ranas y lagartijas que arrastran, eso sí, su “adecuada” simbología.

Al margen del *Baptisterio*, y ya en el *Duomo* o iglesia de *Santa Maria del Fiore* propiamente dicha, esta profusión artropodiana se repite. Empezando por los ejemplos más toscos y primitivos citemos la *Puerta de los Canónigos*, obra de Lorenzo de Giovanni d'Ambrogio y Giovanni Tedesco (1402) con aportaciones de della Robbia y Donatello, así como en las imitativas adiciones que se efectuaron en el s. XIX sobre la fachada principal (tras el estéril concurso de 1490 y los proyectos de Brunelleschi y Ghiberti de 1429 y posteriores de Miguel Ángel y Sansovino) realizadas por Emilio de Fabris entre 1871 y 1887, y en particular en la *Puerta Principal Izquierda* obra de Passaglia, realizada entre 1897 y 1903, y la *Puerta Principal Derecha* obra de Cassiolo (1899), entre en cuyos vegetales dinteles con hojas de higuera (tras la cristianización de los elementos paganos heredados la higuera de Ática se asoció con el saber y la abundancia y el higo de Saturno con el bienestar y la felicidad), y sobre este idílico tejido vegetal los nuevos seres humanos vienen desnudos al mundo donde el mal acecha y ahí llega la iconografía medieval de la que tantas veces hemos hablado (Monserrat, 2009 a, b, c) y junto a estas criaturas infantiles, no sólo asoman multitud de seres mesopotámicos como grifos, dragones alados, centauros, basiliscos, junto a otros más “terrenales” (aunque alguno también mesopotámico) como leones, dromedarios, zorros, ardillas, ratones, caracoles, aves, culebras o lagartijas, que poseen una marcada simbología desde el Mundo Clásico y el Medioevo, sino escorpiones (Fig. 19) y sobre todo muchos insectos labrados en caliza primero y en bronce después entre los que, de nuevo, hallamos ciervos volantes, multitud de mariposas, y en menor número cigarras y saltamontes (Fig. 19-21, Lám. 3), a veces amenazadas, acosadas o perseguidas por ciervos volantes y escorpiones que, junto a los monstruitos anteriormente citados, constituyen todo un ejército del mal y que repiten la simbología anteriormente mencionada.

Sobre las mariposas hagamos un breve apunte rogando al lector que compare la mariposa de la figura 21 y las de las figuras 46-49 para apreciar el avance en la “entomología”, aquí en piedra y bronce talladas y, en cualquier caso, merece la pena (de nuevo) incidir sobre la imagen fijada de las mariposas en Occidente, ya que casi siempre poseen las alas ocelladas (Fig. 21, 46, 61, 65, 67) - como reflejo de la herencia clásica (ancestralmente Micénica), probablemente *Saturnia pyri* (Fig. 62) - y que, vía Grecia-Roma, se mantiene ocellada a lo largo de la Cultura Occidental como un elemento permanentemente vinculado a la imagen generalizada de la mariposa, a pesar de ser escasas este tipo de mariposas en la fauna europea, pero que se mantienen en el ideario zoológico europeo hasta nuestros días (Monserrat, 2008, 2009 a, b, c).

Todo lo anteriormente indicado representa una auténtica entomológica sorpresa en la bella ciudad del lirio que hoy día se nos antoja como un Museo de Entomología al aire libre de los siglos.

Sabemos que la mayor parte del zoológico medieval fue satanizado (y casi todos los artrópodos con ellos), y por solo citar los aquí hallados mencionemos el significado medieval de algunos de ellos. Entre los reptiles-anfibios, “reptiloides”

mitológicos al áspid: mal, pecado; el basilisco: Satán; el camaleón: Satanás, engaño; el cocodrilo: infierno, hipocresía, asesinato, ignorancia, duplicidad, contradicción, demonio, vicio; el dragón: pecado, Satán, mal, tinieblas; la hidra: perversión, pecados capitales, vicio, mal; el/la lagarto/ ija: alma que busca la luz, resurrección, renacimiento, fe, mal, suciedad, pecado, vicio, pereza, indolencia, demonio; la quimera: mal; la rana: vicio, lujuria, avaricia, envidia, resurrección, infierno, pecado; la salamandra: castidad, purgatorio, fuego, fe, honestidad, coraje; el sapo: mal, vicio, sexo, glotonería, envidia, pecado, impudicia, Satán, falsos profetas (a los Católicos en el Luteranismo), resurrección, fealdad, torpeza, avaricia, poseídos por el demonio; la serpiente: mal, peligro, pecado, Satanás, herejía, tentación, signo visual del amor de Jesús, prudencia; la tortuga: castidad, recato, pudor, silencio, pereza, mal, infierno, sabiduría de los ancianos, longevidad, reticencia, ambigüedad, estabilidad, prudencia, virtudes domésticas, modestia; y entre otros invertebrados, el caracol: cosas terrenales, renacimiento, resurrección, privacidad, pereza, fertilidad, luna, vulva, etc. (¡Vamos, una pena!).

Entre los mamíferos, humanoides e híbridos citemos el león: valor, valentía, fuerza, majestad, resurrección, misericordia divina, anticristo; el camello: temperanza, dignidad, humildad, docilidad, frugalidad, templanza, sobriedad; la mantícora: oscuridad, infierno, pecado; la sirena: muerte, doblez, engaño y la harpía: avaricia, envidia, mal.

Entre los artrópodos citemos el escorpión: mal, desastre, tinieblas, falsedad, hipocresía, engaño, traición, perfidia, paganismo, diablo, muerte, (Sinagoga, Judas Iscariote o Pueblo Judío para los Cristianos), envidia, odio, codicia, tormento; la araña: vinculada al esoterismo, diablo, engaño, habilidad, avaricia; el ciervo volante: mal, diablo; la cigarra: alternancia, dualidad, negligencia, imprevisión; el grillo: vigilancia, dicha, hogar; el cangrejo: avaricia, engaño, pecado, inconstancia, mala vecindad, crueldad, tentación; el escarabajo (en general): inmortalidad, resurrección, Cristo, demonio, pecado; la langosta - saltamontes: templanza, paganos que se unen a la fe, destrucción, diablo, irresponsabilidad, imprevisión; la libélula: pecado, mal, demonio; la mantis: oración, orientación; el gusano (larva de mosca): suciedad, podredumbre, muerte, pecado, y después de tanto “espanto” por último la esperada y dichosa mariposa: ligereza, inconstancia, alma, resurrección, salvación, pureza, recato, Virgen María. Con herencia Greco-Latina, la mariposa en el cristianismo representa la Resurrección de Cristo y más aún en el caso que se haya posada sobre un cardo que simboliza la Pasión de Cristo que nos redime del pecado, del dolor y de los males terrenales, oponiéndose al otro gran demonio entomológico, la mosca: diablo, tormento, Pasión de Cristo, mal, dolor, precariedad de la vida, lo precedero. (¡Vamos, otra pena!).

No nos cansaremos de manifestar que nos llama poderosamente la atención, desde nuestra perspectiva contemporánea, la profusión de maldades verdidas sobre el bello y casi siempre inermes Mundo Animal y la gran cantidad de peligros morales que representaban la mayor parte de los animales asociándolos al vicio, al pecado, a la muerte y a la oscuridad, frente a una escasísima representación de significaciones iconológicas y alegorías más “amables” que los relacionaran con la belleza, el bien y la luz, hechos que, junto a otras muchas desgracias generó una mentalidad indolente, enfermiza, paranoica, neurótica y psicótica creando un mundo lleno de imágenes de culpas, castigos, penas y angustias, un mundo triste, oscuro, temeroso y, sin duda, muy infeliz (también para

los animales), cuya herencia y consecuencias aún sufrimos y sufre la Naturaleza. (¡Vamos, otra nueva pena!).

Algunas de estas “cualidades” fue variando con el tiempo, o alguna otra se añadía a este penoso historial zoológico (algo aliviado en el reencuentro con el mitológico Mundo Clásico tras el Renacimiento, especialmente en alegorías y emblemas), pero su persistencia se mantuvo vigente durante siglos, y alcanzó el s. XVIII en toda su extensión. Ejemplos de ello podrían ponerse cientos. El *Emblema LVI* con un escarabajo asociado a Júpiter del *Animus nobilitat* de *Florentius Schoonhvius*, 1618 es uno de los muchos ejemplos alegórico/pagano/mitológicos de retorno a la herencia clásica que podrían mencionarse, pero en el tema religioso persisten con la misma cuna, y se mantiene la medieval intención moralizante mucho tiempo después, e ilustrativo resulta el fresco *La Iglesia Militante y Triunfante* (1705) de Antonio Palomino en el coro de la *Iglesia de San Esteban* de Salamanca, donde entre otras alegorías, se representan con animales los siete pecados capitales: oso / ira, avestruz / gula, pavo / soberbia, lobo / avaricia, cabra / lujuria, perro / envidia y tortuga / pereza, que dan fe de la importancia y persistencia en el tiempo que tuvieron estas atribuciones “zoológicas”.

Como hemos visto, y no necesitamos recordar pues los artrópodos estaban dentro de la misma “categoría taxonómica” medieval (digamos *Animalia peccatorum*), los animales de carne y hueso no resultaban suficientes, ni suficientemente maléficos para el maligno Satanás omni-circundante, y por ello la imaginación se abre paso a nuevos seres monstruosos. Seres fabulosos y por ende monstruos que existieron desde que el mundo es mundo, especialmente en Mesopotamia, Grecia y las civilizaciones precolombinas y asiáticas. En Europa además, pueblos llegados desde el este de los Cárpatos a través de Siberia y Manchuria traerán nuevas y ancestrales creencias y manifestaciones zoológicas que se relacionan con Ur, Uruk en Mesopotamia o con el Luristán de los Kasitas (que nos dejaron bellos animales en bronce), quedando su influencia en otros pueblos como los pueblos de las estepas de Altai en Siberia, y que a través de las guerras y del comercio con Oriente (y Florencia era receptora), contribuyeron a la adquisición de elementos orientalizantes en la iconografía medieval europea, que ya de por sí heredaba una “fauna” greco-romana que no había “tenido ningún reparo” en asumir y producir todo tipo de mostruitos mitológicos.

Algunos de estos seres eran “buenos” como el Pegaso, el Centauro, el Unicornio o el Ave Fénix, pero la mayoría eran “malos”, y en ellos se hayan muchas referencias orientalizadas con seres fantásticos policéfalos como antílopes de seis patas, asnos con tres, perros con dos cabezas y demás mostruitos babilonios, árabes, hebreos o persas. Así hallamos esfinges, sirenas, cronos, anfisbenas, basiliscos, cíclopes, catoblepas, cancerberos, lamias, quimeras, arpías, dragones, escilas, gárgolas, gorgonas, mantícoras, minotauros, tritones, parcas, hidras, harpías, sátiros, grifos, hipogrifos, lémmures, aquerontes, taras, pájaro-serpiente, rémoras, silfos, serpiente de mar y un largo etc., seres que hunden sus raíces en el origen de las civilizaciones y por ello son frecuentes en algunas muy alejadas, son bien conocidas en el Arte Cristiano, y lógicamente los hallamos en la Florencia medieval (Fig. 1, 2, 20, 21, 59). Todas ellas se sumarán, sin distinción, a los animales reales que el hombre medieval hallaba a su alrededor y que hoy día nos cuesta, con nuestra mentalidad cartesiana, pensar que fue así (piénsese por ejemplo que los viajeros se proveían de gallos para alejar a los basiliscos en sus viajes por comar-

cas desconocidas) y que su veracidad estaba tan admitida que incluso aparecen grifos, sirenas, arpías, unicornios, hombres-escorpión y otros animales fantásticos en escenas de *La Creación*, como en el *Marfil de la Escuela de Amalfi* (s. XI-XII) del Metropolitan de Nueva York o en la escena de *Adán y Eva en el Paraíso* del *Díptico Areobindus del Valle del Loira* del Louvre, que muestran una evidente influencia mesopotámica. Los mismos elementos y con el mismo significado, los hallamos en Florencia por doquier, sea en la fachada de *San Miniato al Monte*, sea en frescos y techos adornando los frescos de las salas, sea la heráldica, o en infinidad de en numerosas tablas de la época, y no hay que caminar mucho para ver un unicornio en el anónimo (s. XVI) *Ulises en la Isla de Circe* en la Galería de los *Uffizi* o grifos sobre el propio mantel de la *Última Cena* (1480) de Ghirlandaio en la *Capilla del Altar Mayor* de la *Iglesia de Ognissanti*.

A algunos de estos animales fantásticos se les había hallado un componente material físico (real) y tal es el caso, por poner un ejemplo, del mítico unicornio. La afición coleccionista de muchos reyes, príncipes, nobles y mecenas a acumular todo tipo de objetos que, al margen de alguna determinada cualidad terapéutica o supuestamente “mágica” de alguno de ellos, su intención poseía más ánimo curioso de proporcionar placer contemplativo que científico o clasificatorio (casos conocidos son los de Piero di Cosimo o Leonardo, o el de Ucello, que antes de su enajenada vejez y de morir en la penuria, tenía su casa llena de animales y le fascinaba escudriñar la naturaleza y comparar, llegando a asociar la armadura de los caballeros con la de los insectos), y desde luego, como objetos de alta cotización, se añadían como parte de sus patrimonios o como elementos estéticos y se acumulaban con tamaña afición que en más de un caso acabaría por llevarles a la ruina, como es el conocido caso Rembrandt. Se reservaban fuertes sumas para incrementarlos y dotar de personal para cuidarlo y estudiarlo, y es conocido algún ejemplo que dice mucho al respecto. Tal es el caso del inventario de los famosos, influyentes y acaudalados Medici que, aficionados desde el s. XV, habían pagado 6.000 florines por un cuerno de narval, creyéndolo de unicornio, mientras que se pagaban 24 florines a Castagno por su *Altar de la Assunta*, 40 florines a Filippo Lippi por su *Altar Barbadori de Santo Spirito* (Louvre), se adquirió *La adoración de los Reyes Magos* o el *Tabernáculo de la Virgen* de Fra Angélico por 100 y 190 florines, el *David* de Miguel Ángel se pagó a 400 florines, un Van Eyc por 30 florines o 3 florines al mes a Brunelleschi durante los 14 años que tardó en construir la cúpula del *Duomo* y el mismo sueldo a Ghirlandaio para la ejecución de *La adoración de los Reyes Magos*, y dos florines al mes (más manutención) para la ejecución del *Apóstol* para la *Catedral* a Miguel Ángel, lo cual dice mucho sobre el precio que llegó a pagarse por muchos de estos objetos. Ya desde la Edad Media, se pagaba hasta diez veces su peso en oro por uno de sus “cuernos”, y que materializaba parte de este mítico animal que, lógicamente está muy representado en manuscritos y bestiarios medievales (*Miniatura Boloñesa* de la *Schilling Collection*, siglo XIV o el *Bestiario Rochester* del *British Museum*, o el del *Corpus Christi College* de Cambridge del siglo XIII, etc.), y a finales del Medioevo, y ya entrando el Renacimiento aparece en esculturas, tapices, dibujos y cuadros como el *Jardín de las delicias* de El Bosco (donde aparecen otros animales exóticos como elefante o jirafa) o el de Bernardino Luini (c. 1520) y que fue un animal mitológico profusamente utilizado como animal simbólico de la castidad

y de la Virgen, desde los *Mosaicos de Rábena* (siglo XII) o *El triunfo de la Castidad* de Francesco di Giorgio Martini de la *Paul Getty* de Los Ángeles, al *Retrato* de Rafael de la *Galleria Borghese* de Roma o *La Creación* de Tintoretto de la *Academia de Venecia*, así como muchos otros autores desde Anibal Carracci a Gustave Moreau y cuya relación con el narval marino ya empezará a sugerirse en el siglo XVII en el *Bestiario de Rodolfo II*.

En función de su significación moralizante, todos estos seres estaban mezclados con los “artrópodos del mal” en un *totus revolutum* que casi no distinguía uno de otros, porque todos tenían la misma “categoría taxonómica”: el pecado, y se regían por el mismo “código de nomenclatura moral” y todos ellos tenían como “sinónimo anterior” al diablo-mal-pecado del cual eran, la misma cosa (taxón). Por ello y con el ojo medieval, no con el nuestro, hemos de ver artrópodos medievales no sólo como hoy los exponemos e “identificamos” como tales, sino en todo tipo de sabandijas y monstruitos varios (Fig. 19 - 21).

La Edad Media, especialmente durante el Románico, fue el mejor caldo de cultivo para aceptarlos, desarrollarlos y generar todo tipo de diabólicas combinaciones, eso sí, siempre asociados al peligro, a lo desconocido, al mal, al pecado, y en definitiva al demonio. Así, por ejemplo, el macho cabrío o el cerdo (asociados con Lucifer), los anfibios y reptiles convertidos en todo tipo de basiliscos y dragones (relacionados hasta la saciedad con lo maléfico) son los más comunes y extendidos en prácticamente todas las culturas. Su origen puede estar relacionado e influenciado por el concepto sumerio de animal = adversario, y es conocido que Apolo, Perseo, Sigfrido o Cadmo vencieron al dragón, y consecuentemente, su asociación con la lucha contra el mal y su asociación diabólica era inminente, y serán San Jorge y San Miguel Arcángel los encargados en la Cristiandad de vencerlo. También los indefensos murciélagos (asociados a los demonios en contraste con alas de aves en los ángeles) y los artrópodos (principalmente moscas y quelicerados como arañas y escorpiones) han sido objeto de atención y utilización permanente en su simbología y con sus mensajes en escenas apocalípticas, relacionadas con la muerte o en las escenas de la Crucifixión o del Juicio Final o de idolatría. La araña era por ejemplo el símbolo del diablo que crea trampas a los pecadores y los escorpiones no le iban a la zaga, pues además del mal se les añadió el sentimiento antisemítico y se los asoció con el Pueblo Judío, la mentira, la falsedad y el engaño (Fig. 5). La representación de este tipo de animales como la serpiente y de animales polícéfalos asociada a lo demoníaco parece enlazar con los etruscos (como ej. la *Cámara Funeraria* de Cerveteri, s. III a. C.) y de ellos pasa a los romanos a través de los cuales se heredará a muchas manifestaciones religiosas y simbólicas en Occidente.

Llama la atención cómo elementos marcadamente orientalizantes y “ajenos” acabaron formando parte de la cosmología medieval y lógicamente todo esto, dicho para la arquitectura/ escultura, habrá que aplicarlo cuando hablemos de la heráldica/ pintura, pues los mismos elementos (y con el mismo significado) hallados en la escultura aparecerán y veremos en la Pintura Florentina de la época que más adelante citaremos, y no hay que caminar mucho para ver la *Madona con el niño* (c. 1480) de Memling en los *Uffizi* y comprobarlo.

Por citar algún otro ejemplo (al margen de la zoología fantástica) mencionemos la cantidad de pavos reales, camellos, dromedarios o elefantes que encontramos por doquier en pavimentos, mosaicos, frescos, escudos florentinos, y que ya

en el siglo XII debían resultar tremendamente “habituales” o familiares, y ejemplos son los mosaicos del *Baptisterio*, que hallamos en el Museo de San Marco y desde los bellos frescos de la *Colegiata de Santa Maria Assunta* (1148) en la vecina San Gimignano (Fig. 5) al *Viaje de los Magos* de Gozzoli, o los pavos reales que pintó Andrea Mantegna en el *Oculus* de la *Camera degli Sposi* (1465) en Mantua. Nuevos animales, como el rinoceronte, del que más tarde hablaremos (Fig. 64), se irán añadiendo posteriormente. Por dar algún otro dato sabemos que hay referencias de los elefantes en los textos sagrados, bien antiguos o más recientes que configuran lo que fielmente seguirá la Cristiandad (Phil. 2:7, *Libro I a los Macabeos* 6: 43- 46 o en el *Libro de los reyes* I: 40, 22), así como en clásicos como Aristóteles (II.I, 498^a, 3 f), y ya lejos quedaban la Armada de Porus contra Alejandro, la de Hannibal cuando cruzó con ellos los Alpes en el 218 a.C. o la de Julio César que los llevó a la conquista de Britania, y aunque sabemos que el primer elefante del que se tiene constancia en la Europa Medieval fue un regalo del Califa de Bagdad Harun al Rasid a Carlomagno en el 797, y Federico II (1194-1250) llegó a tener más de uno en 1231 en su palacio de Rávena. A pesar de esto, sólo referencias lejanas quedaban de ellos, y con estas referencias artistas, artesanos y miniaturistas hicieron lo que estaba en sus manos para representarlos, y errores como los elefantes sin orejas que ni doblaban las rodillas ni tenían deseos de copular (por eso aparecen con frecuencia en escenas de la Creación de Eva) son frecuentes (ver la tabla de *La Creación* de *El Jardín de las delicias* de El Bosco). Naturalmente cualquiera de estos animales adquirió su “utilidad moralista” al servicio de la Cristiandad, y el elefante se asoció con poder, inteligencia, fidelidad, paciencia, mansedumbre, pesadez, torpeza, bautismo, religiosidad, templanza, Cristo, castidad, y benevolencia (Montserrat, 2009 b).

Es interesante constatar cómo animales, desconocidos en Europa hasta entonces, entren en su iconografía artística y adopten una simbología específica, con la inclusión de algunos artrópodos, pero especialmente de vertebrados, algunos de los cuales empiezan a ser bien conocidos merced a grabados o lienzos, como las jirafas de Pierre Belon (1553) o Andrea del Sarto (1520) (sin duda conocidas por los dones ofrecidos a Lorenzo el Magnífico por el Sultán de Turquía y Egipto), el jerbo de Jacopo Ligozzi (1547 – 1632) o los citados elefantes de Cristóbal de Acosta (1578) que, aun con todos los errores que arrastraban desde sus narrativas descripciones, hicieron necesarias la revisión y fijación muchas de las descripciones de Aristóteles o Heródoto.

Un ejemplo aún más novedoso es el caso del “florentino” rinoceronte, cuya imagen parecía haber llegado a ser más familiar a la vista de que no resulta infrecuente, y que podría proceder de viajeros o de los comentarios de Orta sobre primer rinoceronte indio que se vio en Europa y que fue enviado a Lisboa al Rey Manuel I en 1513, quien, a su vez, lo ofreció al Papa León X (este rinoceronte murió en 1517 durante el naufragio que lo portaba a Roma), y posteriormente fue enviado otro ejemplar a Felipe II de España cuando era rey de Portugal y que llegó a Lisboa en 1586, sirviendo de modelo al grabado de Philippe Galle. En la ciudad de Florencia posee una pronta aparición, y muestra es la obra de Francesco Granacci, *José presenta al faraón a su padre y sus hermanos*, en la *Galería de los Uffizi* (Florencia). Posteriormente este curioso animal fue asociado a la virtud de la paciencia y a temas moralizantes tales como “*Hinc Tvrtela*” según aparece en el friso de la *Sala Luca Giordano* (1691) del

Palazzo Vecchio de Florencia (Fig. 79), y como muestra de sorpresa y admiración ante el ejemplar que llegó hacia 1751 a Venecia recoge *El Rinoceronte* (c. 1751) de Pietro Longhi (1702–1785) del *Museo del Settecento* de Venecia, e incluso son reproducidos en objetos de loza y porcelana. La posesión de animales exóticos en jardines de fieras dentro de los espacios palaciegos fue una costumbre que se extendió en todas las cortes europeas, y esta excentricidad se extendió posteriormente a otros miembros de las cortes, mercaderes o banqueros, de los que existen referencias del uso de muchos animales, incluso rinocerontes en fiestas y agasajos, e incluso emular el mundo romano realizando luchas de unos contra otros como aparece en el cuadro de Francis Barlow (c. 1626–1704) *Lucha entre rinoceronte y elefante* de la *UIT Collection* de Londres.

Otro ejemplo mucho menos conocido es el caso del guepardo, y para ello citemos al florentino Benozzo Gozzoli (1421–1497) quien incluye numerosos animales en muchas de sus obras. Merece citarse *La cabalgata de los Reyes Magos* (1459–1461) del *Palazzo Medici Riccardi* de Florencia por su primeva inclusión de guepardos en la pintura renacentista europea. De este animal existen dibujos del lombardo Antonio Pisanello en el *Louvre* y la *Biblioteca de Bérgamo* (c. 1400) y que, conocidos desde antiguo como animales de ayuda en la caza en las cortes egipcias, indias y pesas, según atestiguan sus escritos y miniaturas, aparecen luego en decoraciones de tumbas etruscas y de textos cristianos. Traídos desde la India, ya eran animales de compañía y de caza habituales en algunas cortes europeas durante el Medievo, como es el caso del Norte de Italia, Francia y Navarra, y aparecen en tapices (Cluny) y en algunos manuscritos y apuntes de modelos para taller como los de Giovanni de Grassi (+ 1398) de la *Biblioteca Civica* de Bérgamo, que muestran una evidente observación al natural de esta época gótica tardía en los umbrales del Renacimiento, y también quedaron reflejados en algunos Libros de Horas como el *Salterio de Tenison* (c. 1283) del *British Museum* de Londres o el la escena de la *Creación de Eva* del *Libro de Horas de Visconti* (c. 1430) de la *Biblioteca Nazionale* de Florencia, y será un animal que durante la Edad Media adquirirá nobles atributos que (naturalmente) lo asociarán con Cristo salvador de los pecados, e incluso con María y por ello aparecerán posteriormente con cierta frecuencia asociado a escenas de santos como San Jerónimo en obras escultóricas o pintura de Mino da Fiesole, Jacopo Bellini, Civerchio, Angelo Maccagnino o Giovanni Mansueti, así como en obras posteriores de Ticiano, George Stubbs o los prerrafaelitas.

Todo esto viene a cuento porque la herencia clásica reanima viejas costumbres conforme nuevos elementos veían la luz. Así, en los sellos personales empleados para lacrar la correspondencia, se conservó (heredada de Grecia y en menor medida de Roma) una alta presencia de animales en ellos, algunas veces algunos artrópodos. El mismo Emperador Augusto eligió como emblema un cangrejo que pinzaba con sus quelas una mariposa junto al texto “*festina lente*” (date (haz la) prisa despacio) y más tarde lo asumiría Cosme de Medici asociándolo a su emblemática tortuga, que aparecerá por doquier hasta mediados del siglo XIX en frescos, pinturas y objetos como la *Mesa en Piedras duras* de la *Galería Palatina* de Florencia y ya hemos citado las abejas (Fig. 23, 25, 30, 63), las de Carlos V o de Urbano VIII o el escarabajo asociado a Júpiter.

En otros elementos de la iconografía religiosa, y en la escultura en particular en cuyo apartado estamos, también podemos hallar artrópodos. Tal es el caso de los pasajes bíblicos donde se citan o en los atributos iconográficos que los santos portan para su identificación.

Entre éstos segundos citemos algunos de los grandes de la Iglesia como San Ambrosio de Milán (340–397), San Jerónimo (340/7–420), San Agustín (354–430) o San Gregorio Magno (540–604) y otros “menos grandes” como San Gregorio de Nisa, San Clemente de Alejandría, San Atanasio, San Gregorio Nazianzus, San Juan Crisóstomo o San Juan Damasceno, quienes acercan el Cristianismo a personas más instruidas y compendian su saber zoológico que será base de la iconografía medieval, descartando o afirmando todo tipo de mitos y seres. Sobre estos santos encontramos algunas referencias entomológicas que explícitas o sugeridas pueden hallarse en algunas de sus representaciones estatuarias o pictóricas.

Tal es el caso de San Ambrosio (340–397) Obispo de Milán desde 374, quien bautizó al mismísimo San Agustín, y uno de los Cuatro Grandes Doctores de la Iglesia. Por la etimología de su nombre: la ambrosía, como néctar de la inmortalidad reservado a los dioses, diosas, héroes (y a sus caballos) y a los ángeles, y aunque no estaba permitido a los griegos mortales (y el castigo de Tántalo es un ejemplo), con permiso de los dioses podían tomarla algunos mortales que los elevaría a una condición sobrehumana (el caso de Aristeo, hijo de Apolo es buen ejemplo) y la ambrosía se asociará a la Eucaristía y la Palabra de Dios que dará inmortalidad a los creyentes. Sobre este santo, nacido en Tréveris, pero criado en Roma, patrón de los canteros y obviamente protector de las abejas y patrón de los cereros y los apicultores, aparece en la iconografía medieval representado con ellas, con sus panales o sus colmenas. Cuenta la *Leyenda dorada* cómo las abejas “entrando y saliendo de su boca, como si quisieran hacer miel allí” depositaron la miel del conocimiento teológico en sus labios mientras que él, aun en la cuna, dormía en el patio de su casa paterna. Esta leyenda pagana ya la contaban los griegos sobre Píndaro y Platón y, como ocurrió con Platón y otros personajes famosos por su elocuencia, se le identifica con frecuencia con las abejas o colmenas, y ejemplos tenemos en el altar mayor de su *Basílica de San Ambrogio* en Milán (s. IX), en su estatua en la *Portada de los Confesores* en la *Catedral de Chartres* (s. XIII), en la tabla de la Escuela Lombarda (s. XV) del *Museo de Basilea*, en el *Púlpito de la Catedral de San Esteban* en Viena (s. XV), los frescos de Masolino de Panicale (S. XV), los de Venray (Holanda) y de Gorseme (en Truiden, Bélgica) (s. XV-XVI), de San Clemente de Roma o en el Retablo de Bartolomeo Vivarini de la *Academia de Venecia* son algunos ejemplos, pero recordemos que precisamente Milán fue una de las grandes competidoras de Florencia, y por ello poca devoción (y representaciones) de este entomológico santo han de esperarse en esta ciudad, aunque tenemos ejemplos donde se representa aún sin estos atributos (Fig.9), o con ellos, como en bronce en la puerta norte del Baptisterio y dudamos si la terracota de Luca della Robbia de la *Iglesia de Orsanmichele* se trata de una colmena o no, y si San Gregorio no es en realidad San Ambrosio, de modo semejante a la *Capilla Española o del Políptico* (en la National Gallery de Londres) de Andrea da Firenze, en cualquier caso Florencia utilizó otros recursos para reivindicar su afición apícola (y lo veremos ahora en su heráldica) y así aparece la reina de las abejas en las esculturas alegóricas del techo de

la *Sala Venere* del *Palazzo Pitti* y veremos ejemplos en su pintura.

Igual ocurre con San Juan Bautista, del que ya hemos citado su dieta muy entomológica, pues comió saltamontes en el desierto junto a miel silvestre, por lo que se le asocia con panales, y junto a otras escenas de su vida es representado en veinte paneles de bronce en la puerta sur del citado *Baptisterio*, y haremos alguna referencia de los escorpiones en la escultura florentina cuando hablemos de San Jerónimo en el apartado de la Pintura.

También en relación con los artrópodos en la escultura debemos citar la multitud de escudos, anagramas, emblemas o atributos en alegorías y en escudos de armas de nobles, reyes y papas que harán de estos emblemas heráldicos una señal de identidad allí donde hubieran tenido efecto la ostentación de su poder. Aunque los mencionaremos al hablar de la heráldica, citemos entre los más conocidos el emblema con las tres abejas del escudo de armas del Papa Urbano VIII y la representación de la reina abeja rodeada de su enjambre que mantuvo Fernando I de Medici (1549 – 1609) como emblema de su reinado y que acompañarán sus monumentos y palacios como alegoría de su buen trabajo como soberano, y así aparece en el basamento de su estatua ecuestre obra de Giambologna y Tacca (1608) en la *Piazza Santissima Annunziata* de Florencia junto al texto “*Maïestate Tantvm* (Fig. 25).

Con todo lo que anteriormente citábamos, parece que no les era extraña la abeja a muchos artistas florentinos, y es bien conocido que muchos de los escultores florentinos citados, especialmente en sus trabajos en bronce, utilizaban bien el barro o bien la cera para sus bosquejos y estudios iniciales de sus obras (*bozzetto*). Buen ejemplo son las puertas de Pisano y Ghiberti (algunos de cuyos paneles se han citado como previamente talladas en madera o en cera), Gaetano Zumbo modelador de esculturas en cera, muy admirado por Cosimo III, a pesar de sus temas algo macabros, u Orsini y Verrocchio, a quienes se les encargó la realización de tres figuras de tamaño natural en cera de Lorenzo, para ser colocadas como exvotos en algunas iglesias florentinas, y también Vasari (VII: 154) nos refiere varios bocetos en cera de Miguel Ángel para su *David* y de *San Cosme* y *San Damián* para la *Capilla Medici* (uno en su propiedad y otro pasó a manos de Pietro Aretino) que no se han conservado, e incluso algunos pintores encargaban modelos en cera (móviles) para sustituir a los modelos humanos (Sansovino para Andrea del Sarto y para Perugino, o Bugiardini para Pontormo, etc.) y los primeros modelos articulados está documentado por primera vez en el taller de Filarete y en el inventario de Fra Bartolommeo (Vasari IV:195), también se citan entre los bienes de Verrocchio cabezas y miembros modelados en cera (Wackernagel, 1997). Estos primeros bocetos en cera no eran normalmente conservados, pero sí era costumbre de guardar estatuas de cera de personajes ilustres (especialmente en la iglesia de la *Annunziata*) y vestir las con ricos vestidos en días de fiesta y alguna de estas estatuillas fue testigo de la tiranofobia de los florentinos cuando en 1528 destruyeron las de dos papas Medici y las de Lorenzo y otras de su linaje. La pieza *Cristo ante Pilatos* (c. 1579-1580) de Giambologna en cera roja del *Victoria & Albert Museum* de Londres o los estudios en cera para la entomológica *Estatua ecuestre de Ferdinando I* de Ferdinando Tacca son buenos ejemplos. Tras Giambologna otros discípulos florentinos utilizaron estas técnicas de forma generalizada, destacando Francesco Moschino (1523-1578), precisamente apodado *Il Mosca* por su preciosismo (los florentinos

eran/son muy dados a poner motes que muchas veces han derivado en apellidos que aún se conservan y en nuestro caso, Mosca de Lamberti, al que Dante encontró en el octavo círculo del infierno junto a otros sembradores de la discordia, es otro ejemplo), y otros como Giovanni Sisuni (c. 1585-1653) o Ferdinando Tacca (1616/19-1686), alguna de cuyas obras es especialmente entomológica y citaremos más adelante.

El uso de la cera en la escultura como elemento básico para realizar un modelo que pudiera llevarse posteriormente a piedra, madera, etc., es conocida desde la antigüedad, pero debido a la mayor fragilidad de este material y que se trataba de estudios provisionales, pocas obras originales nos han llegado (sí muchas referencias de su utilización, desde el caballo para la *Estatua ecuestre de Colleoni* (1483) en Venecia de Verrocchio a las figuras que le servían como modelo a El Greco), pero pocos ejemplos reales nos han quedado de este soporte. *El Busto de Flora* (c. 1510) de Leonardo da Vinci del *Staatliche Museen* de Berlín, la *Madonna con Niño* (1511-18) de Jacopo Sansovino, del *Museum of Fine Arts* de Budapest o el *Perseo con la cabeza de la Medusa* de Benvenuto Cellini que puede admirarse en el *Museo Nacional del Bargello* en Florencia (su edificio es el más antiguo edificio público de la ciudad, iniciado en 1250, testigo de luchas entre güelfos y gibelinos, blancos y negros, e incendiado por los *ciompi* = cardadores de la lana, en una de las primeras reivindicaciones sociales conocidas, presidio, receptor de donaciones particulares, etc.) son buenos ejemplos, y la propia ciudad de Florencia es un museo al aire libre para comprobarlo.

Estas técnicas en cera seguirán empleándose en siglos posteriores por multitud de escultores. También en cera se hacían los miles de exvotos consagrados a la Virgen y los santos y los reclamados *Agnus Dei* bendecidos por el Papa para las multitudinarias peregrinaciones que eran realizados por los fabricantes de efigies de cera vinculados con los orfebres, marfileros, artífices de terracota, rosarieros y demás artesanos de objetos religiosos, y cuyas férreas normas obligaba a la originalidad de cada pieza, transformando poco a poco a artesanos en artistas. Entre las muchas anécdotas de la historia de Florencia en relación con la cera citemos de la multitud de festejos populares, religiosos y oficiales y en los efímeros y fastuosos montajes y representaciones escenográficas de esta hospitalaria ciudad y donde han de citarse las ofrendas y donaciones de cera que, según cita Vasari, se depositaban, a modo de enormes cirios colosales (*ceri*) decorados con pinturas, en la *Plaza del Baptisterio*, para el servicio religioso de la *Catedral* y las de *San Giovanni* con los *edifizi*, bien tallados en madera, modelados en cera o pintados, y que representaban las ciudades bajo su dominio. La mayor parte de la cera ofrendada para velas del altar se reconvertía en dinero (para la obra del *Baptisterio*) en un tipo de tributo voluntario en especie. En algunas pinturas de Bargello (c. 1430) se representan estas *ceri* de colores. También es conocida la anécdota sobre Miguel Ángel, ya solitario anciano, en su casa de Roma gustaba trabajar por la noches con una vela encendida sujeta a su gorro sobre la *Pietà* para su propia tumba y a martillazos por él destruida y que restaurada se conserva en una capilla del *Duomo*. Curiosa coincidencia con Tiziano que murió de peste cuando trabajaba en un mismo empeño y la misma pulsación de trabajar a la luz de las velas que hallábamos en Goya (Montserrat, 2009 c).

La técnica de la cera perdida para el vaciado de los definitivos en bronce estaba generalizada, y el uso de las diferentes partes permitía reutilizarlas para componer nuevas

piezas variantes de la original ya existente o mejorarlo, hecho que permitía aumentar la producción y abaratar los costes, extendiendo los encargos principescos a una mayor clientela.

El uso de la cera como lacre en la procedencia e inviolabilidad de la correspondencia y los documentos es sobradamente conocido desde la antigüedad, y aparece en multitud de obras y documentos conservados en archivos, museos e instituciones florentinas (sustituido por plomo en documentos oficiales merced a la concesión del papa León X tras su visita en 1515 a su ciudad natal). También en este periodo y hasta el s. XVIII, se había puesto muy de moda la ceromancia, que arrastra toda una herencia pagana en el uso de la cera en rituales religiosos, mágicos o maléficos que se remonta a los babilonios, y tiene una larga tradición en occidente. Esta práctica adivinatoria que se practicaba desde Francia a Turquía, consistía en deducir presagios y augurios en función de la forma que adquirirían las gotas de cera fundida al solidificarse en el agua donde eran vertidas, y que también se practicaba en Florencia.

Volviendo a la escultura florentina, en este caso civil o mitológica (no religiosa) realizada para fuentes, espacios públicos, zonas abiertas o ajardinadas, Florencia tiene varios ejemplos entomológicos a destacar. Las primeras obras “públicas” renacentistas siguen el patrón romano de ensalzar la belleza humana (mayoritariamente masculina) y de paso, reafirmar el poder del gobernante de turno, y buenos ejemplos acabamos de citar, y Florencia y su *Plaza de la Señoría* en concreto, es un museo al aire libre sobre este particular. Posteriormente la influencia del manierismo en las Artes, desde la Arquitectura y la Jardinería a las Artes Decorativas e incluso Escénicas fue evidente, y su mayor libertad y su culto a lo artificial permitió la ejecución de obras con una enorme imaginación en las que con mucha frecuencia aparecían elementos vegetales, y especialmente animales fantásticos, en marcada línea escenográfica que caracterizará el Barroco, bien ofreciendo elementos de marcada extravagancia tanto en su composición, como en su unidad. Vamos a encontrar artrópodos en unas y otras obras escultóricas.

En el primer caso debemos, como es lógico, ajustarnos a la época y a sus “recursos artropodianos”. Veremos artrópodos asociados a las esculturas y estatuas renacentistas que adornarían espacios, plazas públicas y jardines y citemos las figuras de Cáncer y Escorpio que se alojan las ruedas del carro de la *Fuente de Neptuno* de Ammannati y Gianbologna (Fig. 22), marcadamente pagana y precisamente en las inmediaciones donde fue ajusticiado Savonarola y que, desde 1565 y con motivo de la boda de Francisco y Juana de Austria (hijos de Cosme I y Carlos V), adorna el escenario urbano de la *Piazza della Signoria* de Florencia (Fig. 22) y dudamos que “a regañadientes” del pueblo como sugieren ciertas referencias, ya que representaba la primera fuente pública con agua corriente y fresca para la población y las cabalgaduras. En el segundo caso, son conocidas los espacios ajardinados, esculturas y las caprichosas grutas del *Bosque Sagrado* de la *Villa Orsini* en Bomarzo (1550 – 1580), la *Villa Medici* en Castello (1570), el *Pratolino* de la *Villa Medici* (1569-1579), la *Gruta de Boboli* (1583), de *La Tribuna* (1584) o del *Teatro de los Uffizi* (1586) en Florencia (muy al gusto de Francisco I) o en el *Jardín de las Tullerías* de París (1570) hoy prácticamente destruido (algunos fragmentos se conservan en el *Museo de Sèvres*), donde lo meramente vegetal y orgánico es casi sustituido por la propia obra imaginativa del artista y donde con marcada extravagancia y gran realismo y detalle multitud de

animales, lagartos, serpientes, aves, gatos, pero también animales como corales o conchas y a veces artrópodos como cangrejos y langostas, entre otros, aparecen entre las artificiales estalactitas y los acuosos sonidos.

La escultura barroca civil, y en particular la utilizada para espacios abiertos y jardines en modelos que, una vez más Florencia exportará a otros palacios desde París a San Petersburgo, hereda la tradición clásica del Renacimiento, y es también muy frecuente encontrar elementos mitológicos con seres marinos como los crustáceos relativos al océano, como es el caso del enorme centollo (Crustacea, Decapoda: Majidae) sobre el que se posa el Dios del Mar en la célebre *Fuente de Neptuno* (1571) de Stoldo Lorenzi (1543 – 1583) sita en el *Giardino di Boboli* del *Palazzo Pitti* de esta ciudad (Fig. 31) y obra de Buontalenti y Tribolo (1558-1577) o los centollos de las *Fuentes de los Monstruos marinos* (Fig. 24) obras de Pietro Tacca (1629-1633) en la citada *Piazza Santissima Annunziata* de Florencia (también los hallaremos en las fuentes del *Palacio de la Granja* a imitación de los de Versalles).

También aparecen otros artrópodos como las abejas en estatuas relacionadas con Aristaeus o Zeus o angelotes con alas de mariposas en multitud de grupos escultóricos en patios y jardines con amorcillos (*putti*) arqueros o jocosos tan en voga a finales del XVII, tanto que durante el barroco fueron llamados *boccianti* - de *bamboccio* = angelote “metido en carnes”- a los pintores que acudían a formarse a Roma y trataban estos temas, siendo Pieter van Laer (*il Bamboccio*) su iniciador. Más hacia el Rococó los jardines se acompañan con “caprichos” al gusto de la época tales como represas y cuevas artificiales y demás antojos, muchas de las cuales poseen estucadas paredes y techos y en muchas de ellas aves y mariposas acompañan las escenas representadas. La conocida *Cueva Grande* del *Giardino di Boboli* del *Palazzo Pitti* de Florencia diseñada por Vasari y Buontalenti y como ejemplo posee en sus frescos aves cazando mariposas.

También relacionado con la escultura (“pública”), podremos encontrar motivos entomológicos en otros elementos decorativos que hallamos en esta ciudad. Tal es el caso del famoso *Porcellino* en bronce de Taca (1612) situado en el *Mercado Nuevo* o antiguo de la paja (donde hemos citado se realizaban las operaciones bancarias) cuyo original en mármol se encuentra en la *Galería de los Oficios* y alrededor del cual florece un boscoso ambiente en el que “sorprendentemente” hallamos varios cangrejos (Crustacea, Decapoda: Brachyura) (Fig. 28-29). Esta escultura acabó siendo muy popular y sirvió de modelo o fue copiada y trasladada a otros jardines de la burguesía europea, como en el caso del *Parque del Capricho* (s.XVIII) de los Duques de Osuna en Madrid.

También en temas mitológicos hallamos referencias artropodianas que los trasladan a la escultura, y son varios los ejemplos que hallamos en Florencia, citemos las referencias artropodianas en las sensuales hermas inspiradas en la *Artemisa de Éfeso*, en los bronces de la base marmórea del *Perseo* de Cellini de Francesco del Tadda y en alguna de las estatuas y copias de estatuas griegas/romanas y porcelanas de Ginori con el tema de *Psyché y el Amor* (1746), sitas en la *Galería de los Oficios* (Fig. 32) o en otras obras como *Psyché abandonada* (1816) de Pietro Tenerani de *Palacio Pitti* (Fig. 33) de la que existen varias copias, en las que porta alas de mariposa.

Recordemos que en la mitología griega la mariposa está vinculada al mito de Eros y la princesa Psique (*Psyché*) que era la personificación del alma humana y su inmortalidad. Debido a su gran belleza, llegó a ser envidiada por Afrodita y

por ello encargó a su hijo Eros el hacer lo posible para que *Psychê* se enamorara de un hombre feo. Sin embargo, el propio Eros se enamoró de la muchacha a quien visitaba cada noche, con la condición de no dejarla ver su cara, así que ella no sabía quién era su amante. Con ayuda de sus hermanas ella intentó descubrir su identidad y cuando él estaba dormido en su cama, encendió una lámpara del aceite pero cuando se inclinó para ver la cara de Eros, una gota del aceite de su lámpara cayó sobre él y se despertó, y con ello parecía haber acabado su idilio. *Psychê* vagó por toda la tierra en su búsqueda, hasta que se reunió con él.

Asociado a *Psychê* se hallaba entre los griegos el *Psicopompo* que era un ser que tenía el papel de conducir las almas de los difuntos hacia la ultratumba, cielo o infierno. La voz proviene del griego *ψυχοπομπός* (*psychopompós*) que se compone de *Psychê*: "alma" y *pompós*: "el que guía o conduce" y suele adoptar el aspecto de mujer. Aunque Psique no se cita como personaje alado, en muchos vasos griegos, y con ciertas connotaciones egipcias, *Psychê* aparece con forma de pájaro con cabeza humana, a veces con barba y más adelante en la forma de un gallo, de una mariposa, o de una figura humana pequeña, que frecuentemente porta alas de mariposas, con la que aparece asociada desde las primeras referencias a las más tardías de la época romana, y el *Mitreo de Santa María* de Capua Vetere es un bello ejemplo.

Los griegos creían que las almas de los difuntos salían por la boca del hombre cuando espiraba, y simbólicamente utilizaron la mariposa que salía de su crisálida, y así aparece en vasos funerarios y sarcófagos, ya que se escaparían en primavera de sus fúnebres habitáculos en forma de enjambre de mariposas. Su ciclo biológico desde la oruga y su fase de crisálida, inmóvil y rígida de la que emerge tan bello animal fue asociada por los griegos con el ciclo de la vida, la resurrección y el alma que escapa del yerto cadáver y también el Cristianismo recogerá parcialmente este simbolismo.

El *Mito de Cupido y Psychê*, aunque probablemente anterior, y en Creta existían creencias similares, es recogido en el s. II a. C. por el fabulista romano Apuleius (*Apuleyo*) (c. 125 - c. 180) en su historia sobre el *Asno dorado*. El relato de *Apuleyo* influyó en las primeras manifestaciones funerarias cristianas, y muy posteriormente la mariposa permanece en las manos del *Niño Jesús* o en bodegones como alegoría del alma en tablas renacentistas o lienzos barrocos, y este mito estuvo muy "de moda" entre los siglos XVI-XVIII, y pocos palacios y parques europeos de la época carecen de estatuas con esta mitológica y entomológica temática (Fig. 32-33). Ejemplo mejor no puede ponerse que la *Loggia de Psychê* (c. 1517) de la *Vila Farnesio* de Roma.

HERÁLDICA

Aunque hemos hecho inevitable referencia de ella al relacionarla con la arquitectura (y con la escultura), y también está presente en los textos, miniaturas y pintura, etc., no podemos dejar pasar los escudos de armas/familias que blasonan multitud de edificios civiles y/o religiosos de esta ciudad, quizás más que en cualquier otra, donde cenotafios y sepulcros monumentales o escudos de armas de familias nobiliarias adornaban el exterior y el interior de edificios e iglesias, quizás intentando mitigar su frustrada presencia por la gestión republicana de la *cosa publica*.

Como ocurre con la heráldica en general, los artrópodos son elementos relativamente comunes en los escudos de armas, blasones, anagramas, emblemas o atributos en alegorías

y en escudos de armas de nobles, reyes y papas que harán de estos emblemas una seña de identidad allí donde se conociera su poder. Naturalmente la pormenorización de estos elementos arropodianos en la heráldica escapa a nuestra intención, y existen trabajos al respecto que se anotan en la bibliografía y enlaces. En la ciudad de Florencia son los panales de abejas y las abejas (1, 2 o 3) los elementos entomológicos más frecuentemente encontrados en su heráldica, junto a otros elementos que, como en toda la Europa Medieval y Renacentista, asignaban a las familias que los ostentaban una categoría y una jerarquía social que les diferenciaba entre ellas y sobre todo de los restantes mortales. Tales escudos los hallamos por doquier en casas, palacios e iglesias florentinas (Fig. 23), y refieren a familias como los Ridolfi, Tartini, Nerli, La Tessei, Strozzi y tantas otras, e incluso en monumentos, como las tres abejas en el dedicado a Dante, obra de Stefano Rici (1818-1830) que hallamos ante la *Iglesia de la Santa Croce* y que porta tres abejas (Fig. 30). Otros muchos escudos corresponden al *Arte de la Seda* (Fig. 26-27), que aparecen por doquier como ya citamos, y como algún otro de los *Arti* consiguieron un estatus y un reconocimiento social muy similar al que históricamente estaba reservado a la nobleza y, por ello, dejaban su heráldica impronta en todos y cada uno de sus inmuebles o en aquellos en los que promovieron o colaboraron en su construcción. Tal es el caso de la *Nuova Loggia* (*Loggia del grano*, hoy *Iglesia de Orsanmichele* de 1343) por ellos promovida y en cuyas terracotas, ventanas y patrón aparece su emblema (Fig. 26, 27) o como los que aparecen en el techo de la *Sala de los 500* del *Palacio Viejo*.

Al margen de las tres abejas del escudo de armas del Papa Urbano VIII, y por lo curioso, resulta interesante volver a citar la representación de la reina abeja rodeada de su enjambre que asumió Fernando I de Medici (1549 – 1609) y que acompañarán sus monumentos y palacios como alegoría de su buen trabajo como soberano. En el basamento de su estatua ecuestre obra de Giambologna y Tacca (1608) en la *Piazza Santissima Annunziata* de Florencia (Fig. 25) aparece este emblema junto a "*Maestrate Tantvm*", y similares estatuas ecuestres mandó realizar para otras ciudades del Granducado, como Arezzo, Pisa y Livorno. El mismo anagrama aparece en el fresco de la *Sala di Bona* conocido como *Gloria del Príncipe Cosme I* realizado entre 1607 y 1609 por Bernardino Poccetti en el *Palazzo Pitti* de Florencia.

PINTURA

Si ya en su arquitectura Florencia intentaba igualar a Roma, y destacar sobre otras ciudades del Orbe, en su escultura, y especialmente en su pintura, no tiene parangón, y el mecenazgo de los Medici es, una vez más, decisivo (Rossi, 1966; Tenenti, 1974; Micheletti, 1980; Hibbert, 2008).

Tratar de hacer una revisión de la presencia de los artrópodos en la Pintura Florentina escapa a la intención de este artículo, especialmente por su magnitud y porque muchos de sus autores o escuelas requerirían mucha más extensión a la que dedicamos en esta contribución a toda la ciudad. Por ello haremos un breve repaso cronológico en su pintura y de los diferentes grupos entomológicos que hallamos en cada periodo, anotando alguna particularidad sobre su significado, las épocas y los autores más relevantes que los han utilizado.

Aunque hay constancia de autores florentinos (o que trabajaron en Florencia) ya en el s. XI-XII (Rusticus, Jeronimo Morelli, da Cione, del Biondo, di Tommaso, Adamo, Margarito, Traini, Marcovaldo, etc.) cuyas obras versaban

sobre temas religiosos de marcado clasicismo al uso y también decoraron códices miniados, la modernidad y las innovaciones aportadas por Ceni di Pepo o Cimabue (1240-1302), Arnolfo de Cambio (1240-1302), Giotto di Bondone (1266-1337) o Andrea Pisano (1295-1345) rebasaron el rígido y abstracto gusto bizantino, y la observación atenta de la Naturaleza inicia y aleja la Pintura Florentina de los estereotipos vigentes aportando una completa renovación del lenguaje figurativo. El tema mayoritariamente sacro y religioso de esta primitiva pintura italiana (aún sólo florentina) hace poco proclive la inclusión de referencias o temas entomológicos, pero es conocida la anécdota apócrifa que mencionan Filarete en 1464 y Giorgio Vasari en 1550, quienes cuentan que Giotto añadió una mosca sobre la nariz del retrato de su maestro Cimabúe, y quien intentó espantarla al acercarse a admirar el cuadro.

Les seguirán toda una pléyade de artistas donde irán imponiéndose las nuevas ideas renacentistas (*Quattrocento*) como el naturalismo, el racionalismo, el universalismo, la perfección, el orden y la armonía de los clásicos (la simplicidad de la vida era habitual entre algunos artistas y pensadores, y Donatello o Brunelleschi iban descalzos, como los filósofos griegos) y la perspectiva se afianza como elemento unificador en el control racional del espacio figurativo generando una revolución hasta entonces inimaginable, y que hasta los Impresionistas franceses, cuatro siglos después, no volverá a repetirse.

Una enorme cantidad de artistas “florece en Florencia” en una llamada primera generación entre los que destacan Beato Angelico (1387-1455), Paolo Ucello (1397-1475), Tadeo Gaddi (1300-1366), Bernardo Daddi (c. 1280 - 1348), Maso de Banco (act. 1320-1350) que aportan sus novedades, y con Masaccio (1401-1428) se abre a una nueva concepción aún mucho más naturalista, colorista, humana y real, donde el hombre es el centro y medida del universo (que aún conserva la ciudad de Florencia), y junto a Brunelleschi y Donatello gestarán el Renacimiento. Continuará en una nueva y segunda generación de pintores como Andrea del Castagno (c. 1421 - 1457), Domenico Veneziano (c. 1410-1461), Domenico Ghirlandaio (1449 - 1494), Filippo Lippi (1406-1469), Andrea Mantegna (1431-1506), Sandro Botticelli (1445 -1510), Filippino Lippi (c. 1457 -1504), Giorgio Vasari (1511-1574), Bernardo Buontalenti (1536-1608), que son solamente algunos, y alcanza sus más altas cotas con Leonardo (1452-1519) quien, curiosamente nace con la caída de Bizancio y muere poco antes del Sacco de Roma, cubriendo lo que se considera Renacimiento Italiano, y especialmente El Divino Miguel Ángel (1475-1564) quien, a pesar de su desinterés por lo suntuario, joyas, lujos y boatos, amén del poco aprecio a la comida, el aseo, la Naturaleza o el paisaje, consiguió (y mereció) la mayor fortuna conocida para un artista en vida, y del que podemos citar una anécdota artropodiana cuando Charles de Tolnay comentaba que las murallas diseñadas por Miguel Ángel para hacer frente al Sitio de los españoles “parecían crustáceos de largas pinzas, mandíbulas y antenas que se alargan como defensas contra la aproximación del enemigo al círculo de murallas de la ciudad”.

En aquella primera generación del “*Quattrocento*” se mantienen elementos artropodios medievales/ góticos y podemos citar ciertas referencias artropodios-quirópteros que conservan los demonios (muy al uso en esta época) en el *Juicio Universal* (1430) de Fra Angelico, y también de este autor, y al margen de la referencia que hicimos al hablar de

los textiles, podemos citar del *Armario de la Plata* (*Armadio degli Argenti*) su *Anunciación* del Museo de San Marcos de Florencia, donde el ángel posee alas de mariposa y claro, también oceladas.

También esta primera escuela, y no solo este autor sino algún otro, nos van a permitir introducirnos en un artrópodo de herencia típicamente medieval como es el escorpión. Por un lado Fra Angelico y el *San Jerónimo penitente* (1419-1420) del *Princeton University Art Museum*, y por otro Masaccio, quien mantiene elementos que sugieren escorpiones en los escudos de los soldados en su *Políptico de Pisa* (1426), en particular en los *Martirios de San Pedro y el Bautista*, y elemento del que no hay duda en la tabla *El milagro de la hostia* (1467-1468) del *Altar de la Cofradía Corpus* en Urbino de Uccello, que narra el tema medieval de la profanación de una hostia y el posterior castigo a los culpables y, como no, aparece un escorpión en los escudos del fondo en alusión a los judíos. Comentemos una y otra escena que nos aportará multitud de imágenes escorpionoides a la Pintura Occidental.

Entre los siglos XIV al XVI el escorpión se asociaba a la traición y la perfidia, y por ende para los Cristianos, se asociaba al Pueblo Judío, y por ello aparece especialmente en los escudos, túnicas y estandartes de los personajes que le prendieron y dieron muerte y numerosos ejemplos de ello aparecen en esta temática desde la Pintura Gótica tardía, como es *El Prendimiento* del Maestro del Altar de Schöppingen (c. 1460), el de Erhard Reeuwich, el *Políptico de la Pasión de Cristo* de Antonio Vivarini (c. 1415 - 1476) de la *Ca d'Oro* de Venecia, en la *Coronación de espinas* (c. 1500) del Bosco (*Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid), elementos antisemíticos que llegan al Renacimiento, y ejemplos son *La Crucifixión* (1556) atribuida a Giacomo Mancini (act. 1541 - 1554) del *The Fitzwilliam Museum* de Cambridge o *La caída camino al calvario* de Albrecht Altdorfer (1480 - 1538). Este quelicerado puede estar sustituido por una lagartija o un sapo, siguiendo la concepción medieval que se ha citado o por una media luna como muestra de la preocupación generalizada en Europa por la expansión del Islam, y así reflejan varias tablas de El Bosco sobre esta temática (Monserat, 2009 b).

También, y por citarse expresamente en las *Sagradas Escrituras*, aparece asociado a ciertos personajes, como es el caso de algún pasaje de la vida del citado San Jerónimo (340/7 - 420), uno de los grandes de la Iglesia más representado, y que concretamente los cita en su carta a Eustochium, y por ello aparecerán vinculados escenográficamente a las escenas del desierto donde se retiró a hacer penitencia. Esta escena es una de las que mayor profusión animalística posee en la iconografía de la Cristiandad, y con frecuencia en ella aparecen escorpiones (entre uno y cuatro), tanto en Pintura como en Escultura, especialmente en obras de los siglos XV - XVI, también en Florencia.

Como hemos referido al hablar de la arquitectura/escultura, y siguiendo la tradición de los Bestiarios medievales, a veces el escorpión aparece (también en esta escena) bajo nuestra actual concepción de salamandra / lagartija (o sabandija - “bicho” anfibio / reptiliano). Ya hemos indicado que insectos y reptiles suelen ir juntos en la misma categoría en los estudios de iconografía medieval (Ruskin, 2000: 54, 63), y si hacemos un pequeño esfuerzo en desembarazamos de nuestros actuales “sesudos y profesionales” criterios sobre metámero, quitina o quelíceros (que en el Medioevo ni por asomo se consideraban) un escorpión y una lagartija no dejan

de ser, y más para su mentalidad, un bicho con patas que mueve la cola. Piénsese dentro de esta mentalidad las eternas disquisiciones sobre si una nutria o un castor eran pez o no y, consecuentemente, se podían o no comer durante la Cuaresma. La tradición medieval sobre la imagen del escorpión prevalece al representar este animal en muchos de los cuadros con esta temática, tal es el caso de los *S. Jerónimo* de Giovanni Bellini (c. 1480/90), que tanto el de la *The National Gallery of Art* de Washington, como el del *Palazzo Pitti, Galleria Palatina* de Florencia ofrecen una similar iconografía. De esta forma aparecen con frecuencia en muchas obras de pintores principalmente de finales del siglo XV - inicios del XVI o bien mezcladas ambas formas, como escorpiones normales junto a sabandijas y demuestran lo indistinto de ambos animales bajo su mentalidad. Ejemplos son el citado *San Jerónimo penitente* de la *Universidad de Princeton* (donde un pendenciero y aguerrido escorpión se halla a los pies del santo junto a una culebrilla, una lagartija y su característico león, en este caso micro-león), u otros ejemplos como los *San Jerónimo en el desierto* de Girolamo di Benvenuto del *Musée du Petit Palais* de Avignon, de Vincenzo Civerchio, de Giovanni Bellini del *British Museum*, de Gentile Bellini del *Toledo Museum of Art*, de Jacopo Bellini del *Louvre* de París o las obras de El Bosco en el *Palacio Ducal* de Venecia y el *Museo Lázaro Galdiano* de Madrid.

Con el tiempo, es la lagartija la que reemplaza esta simbología y con cierta frecuencia aparece este reptil en temas religiosos, bien asociados con la imagen de la Virgen, a cuyos pies aparece, como es el caso de la *Visión de San Bernardo* (1484 – 1485) de Filippo Lippi de la *Abadía Florentina* (quien también pintó los frescos con escenas sobre *La vida San Juan Bautista*, del que ya hemos citado su dieta muy entomológica, pintados en 1452-1464 en el presbiterio del *Duomo del Prato*) o asociado a la calavera de *La Crucifixión* como en la de Luca Signorelli (1450 – 1543) de los *Uffizi*, o las conocidas de Dürero o Bellini, en los que quizás intente representar un escorpión, que según esta tradición medieval adoptaba forma de sabandija.

Conforme la tradición medieval se va diluyendo, escorpiones más o menos numerosos y/o reconocibles o realísticos aparecen otras obras que sobre este tema realizaron autores italianos, y florentinos en particular, como Sano di Pietro, Lorenzo Lotto (que incluye un escorpión negro de patas muy peludas en su *San Jerónimo penitente* del *Museo de El Prado* de Madrid y en su versión *San Jerónimo en el desierto* del *Art Museum* de Bucharest aporta al entorno una langosta, insecto que tantas veces está asociada a los desiertos en los textos bíblicos y que en este cuadro representa la fuerza destructora del diablo), Cima da Conegliano, Benozzo Gozzoli o Francesco Botticini (incluye escorpiones muy “gordos” en su obra de la *National Gallery* de Londres) o de otras escuelas como Lucas Cranach, Dürero y el Bosco, y a veces, y siguiendo las referencias de San Isidoro de Sevilla (tomadas de Ovidio) conservan en su ideario un origen acuático (idea que se remonta a Mesopotamia) asociándolos con los cangrejos y así los trasladan a la Pintura, como es el caso de *San Jerónimo* de Tiziano en la *Pinacoteca di Brera* en Milán.

También así de acuáticos, los escorpiones se trasladan la escultura en temáticas similares, como es el caso de la obra de Francesco di Giorgio Martini (c. 1477) de la *National Gallery* de Washington o de los bronce de *San Jerónimo en penitencia*, del escultor, ingeniero y arquitecto florentino Antonio di Pietro Averlino llamado *il Filarete* (c. 1513, también se le

conoce como Antonio Averlino, o Antonio Averulino), en cuya obra de la *Fitzwilliam Museum* de Cambridge, aún a su pequeño formato, hay sitio para un escorpión y un pequeño cangrejo, además de la serpiente que, en su conjunto, poseen reminiscencias de Isidoro de Sevilla, quien asociaba a estas tres criaturas como acuáticas y relacionadas con la maldad. Algo parecido debe haber ocurrido en la tabla sobre *San Jerónimo* de Filippo Lippi (1493 – 1495) de los *Uffizi*, donde un “escarabajo acuático” (¿Ditiscidae?) parece que existe en la base del tronco que sujeta el crucifijo. La imagen observada es muy confusa, pero el agua cercana parece corroborar esta interpretación.

Como no podía ser menos, en esta generación de pintores también vamos a hallar ejemplos sobre la persistencia de la sempiterna mosca medieval asociada al pecado y la maldad. Veamos casos de pintores relacionados con Florencia como Sano di Pietro o Cima da Conegliano.

Es sobradamente conocido el demonio de la muerte entre los Persas y del cual parece proceder el nombre *Baal-zeboub* (príncipe de las moscas), tan referido en la Biblia, que nos lo trajo a Occidente, y probablemente a autores tardo-medievales-renacentistas como Leon Battista Alberti (1404 – 1472) o Jean Bodin en *La démonomanie des Sorciers* (París, 1580) y obras como *De re aedificatoria*, 1452 o *Muscae encomium*, así como multitud de textos posteriores donde, casi siempre, se han asociando las moscas con todo tipo de males (a veces con el éxito en los negocios y la banca). Posteriormente la extensión del conocimiento e interés por las moscas y otros insectos despertaron gran atención durante y tras el Renacimiento y llegaron a la edición en Bolonia (1602) de obras como la de Ulisse Aldrovandi (1522– 1605) *De animalibus insectis libri septem...* (Aldini, 2007).

La mosca se había usado en la arquitectura a modo de talismán contra/ en relación con/ la muerte, y esta superstición sobre este insecto se vertió a la pintura gótica tardía y sobre todo renacentista, donde la presencia de moscas es generalizada, aunque en los retratos italianos pasa de poseer connotaciones meramente negativas, mortuorias o relacionadas con elementos moralizantes o fúnebres, a reforzar y potenciar con su presencia el realismo del retrato. Ejemplos hay docenas (Lorenzo Lotto, Sebastiano del Pombo, Carlo Crivelli, etc.), pero dada su frecuente presencia en cientos de obras, se ha especulado que la presencia de moscas en los cuadros podría atribuir a sus compradores un efecto talismán, y con ello una cierta defensa o inmunidad contra ellas, a modo de amuleto o bendición explícita, ante ciertas consecuencias de las guerras, enfermedades y epidemias que, sin duda, tendrían asociadas con las moscas y, de hecho, no parece demasiado casual que aparezcan, sin otro aparente simbolismo ni carácter narrativo, en cuadros de santos especialmente venerados como en el citado *San Jerónimo* (1444) de Sano di Pietro (1406 – 1481) del *Musée du Louvre* (París) o sobre temas marianos en cuadros sobre la vida de la Virgen, particularmente sobre *La Anunciación*. El cuadro de este tema de Cima da Conegliano (1459/60 - 1517/18) pintado hacia 1499 (*Ermitage* de San Petersburgo) muestra una mosca sobre una de las patas de la mesa donde la Virgen apoya su lectura y una avispa (aparentemente un esfécido) sobre la carta que existe clavada sobre el labrado pedestal. Esta presencia también aparece en obras de otros autores italianos como en *Virgen con el niño, Santa Isabel y San Juan* de Martino Piazza da Lodi (¿ – 1527) o no italianos, y ejemplo es el llamado Maestro de Edimburgo, donde en su *Madonna* (hacia 1480) de la *National Gallery* de

Edimburgo, incluye una mosca sobre el lienzo roto que enmarca la escena contribuyendo eficazmente al *trompe oeil* que el autor pretende.

Entre los pintores florentinos de la segunda generación, y siempre en relación al tema que nos ocupa, debemos citar a Mantegna. En una de cuyas últimas (e inconclusa) obras *Minerva persiguiendo a los vicios* (1502-1506) aparecen numerosos angelotes con alas de mariposas o de insectos idealizados, que le dan un carácter mitológico a la escena. Esto ya lo había utilizado en su conocido fresco ilusionista de la *Cámara de los esposos* (1474) del *Castillo de los Gonzaga* de Mantua (encargados por Ludovico Gonzaga) en la que hay ángeles con alas de arrendajo y de mariposa, alguna ocelada (claro) y otras que recuerdan a *Vanessa atalanta*, como en su conocido *Putti sujetando un cartucho*. Podría resultar curioso el hecho de emplear estos elementos para temas profanos y mitológicos y recurrir a los angelotes más convencionales (con alas de ave) en temas religiosos como en su políptico *Pala di San Zeno* de Verona (1457-59), *La Ascensión* (1460) de los *Uffizi* de Florencia, *La Ascensión* (1456) de la *Capilla Ovetari* de Padua o los querubines de su *Madonna* (1485) de la *Pinacoteca de Brera*. Sin embargo resulta evidente que el uso de unos u otros elementos (en temas profanos y mitológicos/tradicional y religiosos) tiene un por qué.

En el heterogéneo y poco delimitado tránsito hacia el Renacimiento se va imponiendo la idea de lo alegórico frente a lo meramente religioso, y cuadros y frescos con esta temática van decorando los nuevos edificios. En estos temas los *putti* /angelotes pueden llegar a distinguirse en la pintura no sólo por su actitud o atributos que porten, sino según las alas que lleven. Los angelitos (santos) conservan sus alas de ave, y los angelitos (mitológicos) pueden portar alas de mariposa, y que junto a campanas, monedas, relojes o coronas, las mariposas también aparecen en cuadros posteriores con temas alegóricos como es el de la abundancia. *La fortuna* de Jacopo Ligozzi (1547 – 1627/32) o *La Etá dell' oro*, *La Etá dell' argento* o *La Etá del ferro* de los *Uffizi* de Florencia son buenos ejemplos.

A esta segunda generación también pertenece uno de los más famosos y populares pintores florentinos, Sandro Botticelli, que formado en el taller de Lippi, le tocó y afectó la época revuelta que condujo a la hoguera a Savonarola (1498). En su obra recurre a numerosos elementos florales en algunas de sus más conocidas obras como son *Alegoría de la primavera* o el *Nacimiento de Venus* de los *Uffizi* (1484-88), su *Madona adorando al Niño* (1482) de la *Edimbourg National Gallery* o su *Virgen con Niño que abraza a San Juan* (1500) de la *Galleria Palatina* de Florencia, en los que no encontramos la más mínima referencia entomológica, elemento que, por el contrario, aparecen formando parte de escudos de armas y otros elementos decorativos que los sugieren (armamento, espadas o escudos) en referencia alusiva a la casa que encargó la ejecución de alguna de sus obras, como es el caso de *Marte y Venus* de la *National Gallery* de Londres, donde del tronco hueco salen avispas, en clara alusión a la casa de los Vespucci, para quienes Botticelli trabajó, y muy probablemente fueron quienes le encargaron este cuadro (algo parecido hará más tarde Tiziano, en su lienzo *El amor sagrado y el amor profano* (1514) de la *Galleria Borghese* de Roma, donde aparecen las conocidas abejas tan reiteradas en este tema amoroso, así como de las citadas referencias heráldicas papales). También en su obra *Un joven ante las siete musas* del *Louvre* hay una alegoría a la Dialéctica en el escorpión que, como

símbolo de alguna de las Siete Artes Liberales, porta en la mano uno de los personajes (cada una de las artes aparece con su atributo: la Retórica con el rollo de papel, la Dialéctica con el escorpión, la Aritmética con una hoja de fórmulas matemáticas, la Geometría con una escuadra, la Astronomía con una esfera celeste y la Música con un pandero y un órgano portátil y la Sabiduría que porta rama de olivo). El escorpión significaba uno de los Cuatro Elementos (la tierra), y era símbolo de África, una de las Cuatro Partes del Mundo, y es curioso que siglos después, sea otro arácnido, la araña, la encargada de reflejar otra alegoría, en este caso de la Diligencia.

Muchos de estos cuadros son un vivo reportaje de la época, y a través de ellos se puede seguir el curso en la forma de vivir y vestir que tenía la sociedad florentina, tanto la baja (donde aún en cuadros con temas de milagros a los pobres no les hemos visto “demasiados” rastros de polillas en sus haraposos vestimenta), como en las clases más acomodadas, donde con frecuencia aparecen vestidos y avituallamiento de seda que anteriormente hemos citado, y por mencionar algún caso refiramos *La Flagelación de Jesús* de Piero Della Francesca (*Galería Nacional de las Marcas*, Urbino) o *Judit* de Cristofano Allori (*Galería Palatina*).

El Bajo Renacimiento (1420-1500) o *Quattrocento* da paso al Alto Renacimiento (1500-1527) o *Cinquecento*, y a pesar de que sus focos se van desplazando hacia Roma, Venecia, Parma, Mantua y Bologna, Florencia, a partir de 1537 (llegada al poder de Cosme I), seguirá aportando su esencia creativa y renovadora y generará la Academia, el concepto de Museo y la crítica de Arte, que copiará el resto de Europa. Época con espléndidos artistas, nacidos o muy relacionados con esta ciudad, de la talla de Miguel Ángel, Rafael o Leonardo en pintura (Chiarini, Darr & Giannini, 2002; David, 2005), Bramante y Andrea Palladio en arquitectura, y en ambas especialidades junto a la escultura Miguel Ángel con obras que enmudecieron todo lo que se había hecho hasta entonces. También entre estos genios vamos a encontrar elementos artropodianos.

Tal es el caso de Rafael Sancio (1438-1520), que nacido en Urbino, entre 1499 y 1503 fue discípulo de Perugino, y es uno de los grandes pintores que ejerció una influencia enorme en la pintura. De la obra de este autor hemos conseguido algunos datos sobre el tema que nos ocupa y se trata de un retrato a él atribuido, el *Retrato de Elisabetta Gonzaga* de los *Uffizi*, (también atribuido a Giovanni Santi, Mantegna, Durero o Caroto) donde la dama porta un pequeño escorpión negro en su diadema como referencia, probablemente a alguna de las alegorías antes citadas, zodiacal o quizás a la buena suerte. Otra referencia artropodiana de este autor es una sanguina conservada en el *Louvre* sobre el citado tema de *Psyché* que tanto admirarán y tratarán cuatro siglos después los precisamente llamados prerrafaelitas, y no podemos abandonar este autor sin citar los cangrejos que incluye en su magnífico fresco sobre *La Creación de los animales* (1518-19), de la Loggia de la segunda planta de los *Palazzi Pontifici* del Vaticano. También aparece algún cangrejo en su dibujo a tempera *La pesca milagrosa* (c. 1515) del *Victoria and Albert Museum* de Londres que sirvió de base al tapiz (1519) que se conserva en los *Museos Vaticanos*. Ambos hechos son novedosos pues en la iconografía medieval previa es muy poco frecuente la aparición de cangrejos no zodiacales, tanto en escenas de *Pesca milagrosa*, como en escenas de la *Creación de las aves y los peces* o el *Bautismo de Cristo*, como la de la *Capella Pazzi*, donde podría aparecer algún cangrejo.

Leonardo da Vinci, nacido en Anchiano (1452 – 1519) representa el mejor ejemplo del hombre del Renacimiento, con ideales humanistas, teórico de la pintura, arquitectura, escultura, ingeniería, astronomía, matemáticas, física, música, aerodinámica o la óptica. Trabajó en la observación metódica de la luz, la perspectiva, la botánica con detallados dibujos de plantas, frutos y flores, la geología y el mundo natural, desde el vuelo de las aves al movimiento del agua. Trabajó para Lorenzo de Medicis, pero pronto tuvo que salir de Florencia. Su interés y respeto por la Naturaleza queda suficientemente demostrado en su obra, si bien pocos artrópodos son conocidos en sus dibujos, pero su verdadera importancia para nosotros radica más personalmente en su *Tratado de la pintura*, donde escribe: “Digo a los pintores que uno nunca debe imitar el estilo de otro, ya que será llamado, en lo que concierne al Arte, no un hijo, sino un nieto de la naturaleza. Dado que las cosas naturales existen en gran abundancia, queremos y debemos atenernos en primer lugar a ellas, antes de recurrir a los maestros que aprendieron directamente de la naturaleza”. Se conoce un dibujo a él atribuido (*Wallraf-Richartz Museum* de Colonia) con la imagen “del natural” de un cangrejo de mar (Crustacea, Decapoda, Brachyura), animal que debió llamarle poderosamente la atención por la delicadeza con la que está pintado. Es curioso que otro autor geográficamente alejado, pero igualmente apasionado y curioso por los temas animales como fue el alemán y también renacentista Alberto Durero (1471 – 1528) tuviera la misma pulsación al representar cangrejos como elementos de alguno de sus apuntes o acuarelas. Sus delicados dibujos del *Cangrejo* (*Cancer pagurus*) datado del mismo día de su llegada a Italia en 1495 y del mal llamado *Langosta* (1495), al tratarse de un bogavante (Crustacea, Decapoda, Brachyura, Reptantia: Nephropidae, *Homarus gammarus*), también parecen demostrar, por su detalle, el interés que debieron despertar en el joven pintor la primera visión de estos animales en los mercados italianos, de forma similar a lo anotado para Leonardo.

Es cierto que la simbología animal heredada del moralista y didáctico Medioevo arrastra una enorme influencia en la iconografía animal, y cuesta aceptar, entre los estudiosos del arte que un animal como un cangrejo, y sólo y sencillamente un cangrejo (sin más), pueda simplemente despertar la atención del alma de estos “casi divinos” artistas (ya renacentistas) por su simple belleza y su extraordinaria arquitectura, y en este caso (y no podía ser menos), hay quien opina que tal afición no es otra cosa que reflejo del cangrejo de río (*Astacus*) perteneciente al escudo de armas de la Familia Melem, en cuyo *Retrato de Katharina Heller* (1509) aparece. No conocemos la intencionalidad de Leonardo, pero insistimos en el mero placer de observarlo y de pintarlo *per se*.

Tras el *Sacco di Roma* (Saqueo de Roma) de 1527, el *Cinquecento* va dando paso a la corriente Manierista con pintores de la talla de Pontormo, Rosso, Puligo, Vasari o Parmigianino, alguno de los cuales citaremos con cierta frecuencia, y el Arte se va abriendo tras ellos el camino hacia el siglo XVII y el Barroco, el más entomológico de todos los periodos de la Pintura Occidental. Vamos a hacer un breve repaso de los temas donde hallamos artrópodos dentro de la Pintura Barroca Florentina o la de sus museos.

Siguiendo la tradición, con cierta frecuencia la Virgen sigue apareciendo asociada a las mariposas, especialmente durante la primera mitad del s. XVII, y así, el florentino Alessandro Allori (1535 – 1607) en su *Virgen con el Niño y Santa Isabel* (1603) del *Musée Condé* muestra un bello ejemplo de

esta herencia renacentista. También de este autor, mencionemos su obra *Sagrada Familia* (c. 1602) del *Museu de Arte Antiga* de Lisboa, donde no sólo repite la presencia de mariposas (imaginarias), sino que un panal de miel se ofrece como tributo.

La presencia de abundantes temas mitológicos y alegóricos en la pintura de este periodo indujo a la representación de numerosos angelotes con alas de mariposa que, “obviamente” oceladas, aparecen por doquier, y por poner algún ejemplo citemos *La edad de plata* de Jacopo Zucci (1587) de los *Uffizi*, y tampoco faltan los *putti* con alas de mariposas en los frescos mitológicos especialmente los realizados durante el Barroco-Rococó, y buena muestra son los techos de los *Palazzo Pitti* o *Medici Riccardi* (Fig. 67), y particularmente en los de *Psyché* y *Cupido* (1517) bien conocidos de la *Villa Farnesina* de Roma. Otros artrópodos, especialmente crustáceos, suelen aparecer en escenas historicistas o de banquetes, y *Sifax recibiendo a Escipión* de Alessandro Allori del Salón de León X de la *Villa Medicea de Poggio a Caiano* (1571-1582) es un bello ejemplo.

Tampoco son infrecuentes en el lenguaje del Barroco las obras que indirectamente se refieren a los artrópodos en relación a plagas, enfermedades o molestias que provocan o transmiten, aunque a veces no aparezcan explícitamente representados. Tal es el caso del cuadro de Miguel Jacinto Menéndez titulado *San Agustín contra la plaga de langosta* del *Prado* de Madrid o el grabado del mismo nombre del *Bowes Museum* (County Durham), el de un autor anónimo de *San Narciso y las moscas* (1665?) de la *Parroquia de Sant Feliu* de Gerona o del *Museo Provincial de Bellas Artes* de Valencia, el de Murillo *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1672) del *Hospital de la Santa Caridad* de Sevilla, *Mujer despiojando a un niño* de la *Alte Pinakothek* de Munich o el *Muchacho del cántaro* de Murillo del *Louvre*, o de otras escuelas *Mujer despiojando a un niño* de Hooch del *Rijksmuseum* de Amsterdam o los grabados de Adrian van Ostade de la *Colección Hanfstaengl* de Munich, por citar algunos ejemplos de lo común y familiar de estos parásitos, incluso entre los no mortales y *Venus despiojando el Amor* de Giovanni Mannozi en el *Palazzo Pitti* sería un excelente ejemplo.

También relacionados con los insectos parásitos encontramos en las colecciones florentinas otros ejemplos posteriores. En la *Galería de los Uffizi* hallamos un cuadro donde se sugieren estos insectos, y en este caso, asociados a la voluptuosidad femenina. Nos referimos al cuadro *La Pulce* (1710–1730) de Giuseppe Maria Crespi, clásico y eterno tema de la pulga que se esconde entre los ropajes y pliegues femeninos más íntimos, codiciados y secretos de la mujer. Este tan sugerente tema ya había despertado su interés (*Buscando pulgas* c. 1730, óleo del *Museo Nazionale San Matteo* de Pisa) y ya había sido tratado en la literatura por autores como Nicolas Rapi, Johan Fischart o Giuseppe Artale, e incluso generó algún concurso literario poético en 1579 en Poitiers, sátiras y obras cómicas y algunas disquisiciones jurídicas y médicas parodiadas por el mismo Goethe. El tema de la joven mujer semidesnuda buscándose una pulga entre sus ropajes resultaba muy insinuante y fue recurrente en la pintura holandesa, flamenca, francesa o italiana entre los siglos XVI–XVIII con obras de La Tour, Dusaert, Adriaen van de Velde, Gerrit van Honthorst, Lancret, Lundens o Giovanni Battista Piazzetta y también fue tema de grabados de Goya, Picard, Fischart, Picasso o Tscherning e incluso de ceramistas como Von Lu-plau.

Otros pintores tratan el tema de las pulgas al margen de su relación con la mujer, tal es el caso del cuadro *La captura de las pulgas* de Both del Museo de Bellas Artes de Budapest o *Muchacho buscando pulgas en su perro* (c. 1665) de Gerard Terbosch de la *Alte Pinakothek* de Munich, y ya que estamos con Florencia, citemos el famoso cuadro de Pedro Pablo Rubens, *La Coronación de María de Medici* del Louvre, donde uno de los perros se despulga, y también se interesaron por el tema grabadores como Van Leyden en su *Mujer despulgando a su perro* (*Rijksmuseum* de Amsterdam) o acuarelistas que amplían al hombre (varón) como hospedador, como el dibujante y caricaturista inglés Thomas Rowlandson (1756 - 1827) con su *An Old Maid in Search of a Flea* (1794) del Museo de San Francisco o en las series de grabados de Goya.

Como ya citamos al hablar de la Peste, era de esperar que especialmente durante el Barroco y el Rococó, los ropajes y pelucas hicieran lo propio en las poblaciones de piojos y ladillas de los florentinos, y sin tener tanta mala fama de licenciosos como los venecianos (Monserrat, 2009 a), no se quedarían atrás (*voluptas florentina* que pretendió sembrar el gozo pagano en la casposa y atemorizada moral legendaria). Recordemos que Savonarola se rebeló contra lo depravado de la corte y el papado de los Borgia, y que el mismo Cosme III proclamó castigos corporales y públicos a las prostitutas (parece mentira tantos castigos ejemplarizadores para luego analizar objetivamente la pléyade de amantes, hijos naturales y escapadas amorosas que acompañan las biografías de sus gobernantes, más de un Papa y los Medici incluidos), y no dudamos que algo parecido debía ocurrir entre sus habitantes, tanto acaudalados como plebe. El tema de los piojos resultó tan familiar que los pintores holandeses y alemanes los consideraron un tema más de sus escenas costumbristas, y autores como Pieter de Hooch (1629–1684) o Jacob Duck (1600-1667) entre otros, lo reflejan.

La vestimenta y la moda fueron adaptándose, especialmente desde el Renacimiento, a la necesidad de mantener a las pulgas lejos del cuerpo y de la ropa, y aparecieron cuellos, puños, dobladillos, puñetas y forros de piel en la vestimenta tanto masculina como femenina. Posteriormente otros artilugios usados como pendientes o colgantes se añadirán a los complementos del vestuario, y la costumbre de portar una piel de mano se hizo más necesaria que mero objeto de moda, habida cuenta del complejo vestuario externo e interno que portaban sobre todo las damas, donde las pulgas hallaban infinitos recovecos donde esconderse, y fueron prendas características de la vestimenta de las clases más acomodadas, y consecuentemente aparecen con mucha frecuencia en retratos cortesanos que tan frecuentes resultaron y tan necesarios fueron durante los siglos XVI-XVII para darse a conocer entre parientes o dentro de la política matrimonial para concertar enlaces. El *Retrato de Ana de Austria* (1622) de Rubens del Museo de El Prado de Madrid o el de la *Infanta Margarita Teresa en vestido azul* (1659) de Velázquez del *Kunsthistorisches Museum* de Viena son dos excelentes ejemplos, y en Florencia son muy frecuentes los retratos que muestran estas prácticas indumentarias a lo largo del tiempo, y ejemplos son las obras de Hans Memling, Giorgio Vasari, Perugino, Sebastiano del Piombo, Francesco Ubertini, Guido Reni o Rubens que pueden admirarse en las principales pinacotecas florentinas. Para conocer ciertos aspectos de la moda florentina de la época consúltese Racionero (1990).

Al margen de la Pintura Florentina, hallamos en las colecciones de esta ciudad una enorme cantidad de obras de

otros pintores italianos y extranjeros, principalmente de las Escuelas Holandesa y Alemana, de cuyas obras hicieron acopio sus mecenas y gobernantes a lo largo de los diferentes periodos de su historia, y en estos cuadros, no sólo vamos a encontrar las más conocidas firmas, sino las características y condicionantes en las que, en cada periodo, vamos hallar artrópodos dentro de la pintura occidental. Veamos muy someramente algunos ejemplos.

Con herencias medievales ya hemos citado la asociación de los artrópodos con los seres demoniacos. Tal hecho es frecuente en la obra de Jan Brueghel (1568 – 1625), y buenos ejemplos son sus obras *Aneas in der Unterwelt* del *Kunst Historische Museum* de Viena y *Orpheus en el inframundo* (1594) del *Palazzo Pitti*, *Galleria Palatina* de Florencia, que incluye monstruos y demonios artropodianos. Recordemos que este inmenso edificio se comenzó a construir en 1458 y que se fue ampliado más tarde, fue la residencia de los grandes Duques de Toscana, desde 1550 hasta 1859, y que contiene una fabulosa colección de arte en la que hallamos obras de Andrea del Sarto, Rafael, Perugino, Tiziano o Tintoretto.

Hemos indicado que el Barroco es la época de explosión entomológica en la pintura y multitud de temas los tratan, bien en obras de carácter mitológico, costumbrista, religioso, etc., pero sobre todo en los miles de cuadros sobre Naturalezas Muertas, floreros, temas con escenas de bosques, de mercadería y venatorias. Veamos algunos ejemplos que hallamos en los museos de Florencia (Casci, 2009).

La especial afición animalística y especialmente entomológica que refleja la obra de Georg Flegel (1566-1638) o de Jan van Kessel (1626 – 1672) que demuestran el progresivo interés y atención de este autor por la naturaleza y una progresiva y mayor fidelidad a la realidad dentro de la enorme profusión de elementos no sólo florísticos y faunísticos sino propiamente entomológicos, también apoyado por la edición de obras impresas profusamente ilustradas y colecciones. Ejemplos son su *Insectos y flores* (1653) del *Rijksmuseum* de Hamsterdam, *Estudio de mariposas e insectos* (1655) de la *National Gallery of Art* de Washington o en sus bodegones con crustáceos, como es *Bodegón* (1653) de la *Galleria degli Uffizi* de Florencia que incluye un *Asthacus* (Crustacea, Decapoda, Asthacidae) y varias gambas.

También muy entomológica es la obra de algunas artistas holandesas o alemanes que hallamos en las colecciones florentinas, así Rachel Ruysch (1664 – 1750) en su *Flores, frutas e insectos* (1716) de la *Galleria Palatina* del *Palazzo Pitti* de Florencia, donde recurre al uso de lagartijas y caracoles como simbología de la pereza y el demonio en contraposición a los frutos de la vida sobre los que pululan cantidad de mariposas, cerambícidos y abejorros que dan una gran vitalidad al cuadro, y no podemos dejar de mencionar a la entomológica Maria van Oosterwyck (Oosterwijck) y su *Flores y frutas* (1670) de esta misma galería y citar de la *Galleria de los Uffizi* a Abraham Mignon/Minjon (1640-1679) y su entomológica *Naturaleza muerta* (con geométridos, arañas, moscas, cléridos, etc.).

Marcada influencia holandesa poseen algunos artistas italianos que siguen un estilo muy académico, al margen de otras tendencias que ya se habían iniciado y conservan el modo en el que las moscas o las avispas aparecen en los cuadros. Tal es el caso de Giovanna Garzoni (1600 – 1670) y sus obras *Plato con peras, avellanas y mosca* o *Bodegón con perro* (ambos entre 1646 -1664) del *Palacio Pitti*. También son frecuentes temas de mercadería y/o cocina donde la pre-

cariedad es transformada por el Barroco en opulencia y ostentación, citemos a Joachim Beuckelaer (1535 -1571), gran cultivador de estos temas y su *Pilatos mostrando a Jesús al pueblo* de los *Uffizi*.

Muy relacionado con Florencia, y uno de los máximos exponentes de la pintura barroca es P. P. Rubens (1577 -1640), que incluye algunos elementos artropodios en sus obras en función de los elementos alegóricos en boga durante este periodo. Tal es el caso de los ángeles, angelotes, *putti* y ángeles que son sin duda uno de los elementos más empleados en el Barroco. Rubens, que estaba sufriendo las consecuencias de la Guerra de los Treinta Años viendo estériles sus personales esfuerzos diplomáticos ante Carlos I de Inglaterra para evitarla, lo refleja en dos de sus obras. En una de ellas, *Las consecuencias de la guerra* pintada entre 1637 – 1638 para el Duque de Toscana y conservada en el *Palazzo Pitti*, pueden apreciarse dos angelotes con alas de ave que tienden a retener físicamente el cuerpo desnudo de Venus quien simboliza la paz y que tiende a seducir y detener a Marte que representa la guerra. Sobre ellos, otro angelote, éste más liviano y con alas oceladas de mariposa (“como así ha de ser”) parece simbolizar la disuasión verbal que evite los desastres que la guerra originará, y que están representados a la derecha del cuadro. Esta intención ya la había utilizado anteriormente en su otro cuadro *Guerra y paz* pintado en 1629 para Carlos I y que se conserva en la *National Gallery* de Londres, y en el que Venus, simbolizando la alegoría de la Paz, está rodeada de personajes y niños que representan la abundancia, alegría y armonía de la paz, y un angelote con alas de ave entre ellos, tras ella Minerva diosa de la sabiduría rechaza a Marte que trae la guerra y el desastre, y sobre ella un angelote, éste con alas de mariposa y caduceo en mano, simula el mensajero de los sabios consejos para dirimir el conflicto (apelando al rey de Inglaterra a usar la diplomacia para facilitar y mantener la paz). También recurre a este entomo-mitológico elemento en el cuadro y/o el boceto de *Aquiles entre las hijas de Licomedes* del *Museum Boijmans van Beuningen* de Rotterdam o en *Tetis recibiendo las armas para Aquiles* del *Musée Beaux Arts* de Pau, y también aparecen ángeles con alas de mariposa en su obra *El banquete de Venus* (1630), del *Kunsthistorisches Museum* de Viena u otros del *Museo del Louvre*, y sin ser temas mitológicos, pero tampoco religiosos, también emplea angelotes con alas de mariposas en obras no religiosas, como son las alegorías de personajes, como el de *María de Medici triunfante* o en escenas relacionadas con temas de corte como *El cambio de las dos princesas de Francia y España sobre el Bidasoa* ambas obras del *Louvre* (París).

Rubens fue el pintor oficial de la Reina florentina María de Medici (1573-1642), que llegó a ser reina de Francia, y a la que retrató en varias ocasiones (1875) y le encargó algunos enormes lienzos como *Enrique IV en la batalla de Ivry* o su *Entrada triunfal en París* (ambos en los *Uffizi*) y hallamos elementos que nos interesan en alguno de estos cuadros. Paradójicamente la reina pasó del boato y el lujo al exilio en Amberes, y acabó sus días en la mayor de las miserias en un humilde alojamiento que propio Rubens le brindó hasta su muerte en 1642.

Y ya que hablamos de Rubens, contemos otra anécdota entomológica semejante a las que hemos citados de otras épocas, ésta referida por André Chastel en 1747 quien menciona a un tal Herrero, “uno de los más grandes pintores de su tiempo” quien, habiendo sido rechazado por su oficio y cuna al pretender a una de las hijas de Rubens, acabó siendo

admitido tras sus estudios en Roma porque pintó una mosca sobre un lienzo del maestro, con tal destreza, que el propio Rubens intentó espantarla. Como vemos la “poco original” anécdota se repite.

Por último, citemos un tema mitológico que es tratado con frecuencia en la pintura barroca y es el de la *Medusa*. Perseo decapitó a *Medusa* para liberar a Andrómeda, y este horrible personaje y pasaje es proclive a la inclusión de todo tipo de “bichos malignos”. El propio Rubens en su cuadro *La cabeza de la Medusa* del *Kunst Historische Museum* de Viena, añade diversos elementos animales que contribuyen a dar un aspecto más horripilante al tema, y claro, ahí está un escorpión en actitud muy natural y dos arañas junto a una salamandra (vemos como lo de sabandija se mantiene hasta este periodo). Otro ejemplo es Pierre Mignard y su obra *Perseo y Andrómeda* (1679) del *Museo del Louvre* de París por citar un ejemplo. En las colecciones florentinas hallamos varios ejemplos de este tema, sea Benvenuto Cellini en su modelo en cera de *Perseo con la cabeza de la Medusa* del *Museo Nacional del Barguello* o el cuadro *Cabeza de la Medusa* probablemente de Fr. Snyders (1579 – 1657), atribuido a veces a Caravaggio, de los *Uffizi*, en el que también se incluye miles de serpientes, como el de Rubens con los citados escorpiones y arañas.

Hemos hecho un largo recorrido, pero la presencia de artrópodos en la pintura no se limita a los citados siglos pasados, sino que su interés permanece latente hasta la actualidad. Citemos *Paisaje y mariposas* de Salvador Dalí que vimos en la *Galería Migneco & Smith* de Florencia o la abundancia de artrópodos que se mantiene en muchos artistas contemporáneos locales (Fig.77). Escapa de nuestra intención haber hecho un catálogo de los elementos artropodios en la pintura florentina (o no florentina) sita en los museos de esta ciudad, y ya hemos citado algunos ejemplos, pero no queremos acabar este apartado relacionado con la pintura sin citar los cientos de frescos, galerías, techos y pintura murales que adornan los cientos de palacios de esta ciudad.

PINTURA MURAL Y FRESCOS

Para concluir este apartado relacionado con la pintura, hablemos de los famosos frescos florentinos. Siguiendo la estética de lo que poco a poco va desenterrándose y ve la luz de la antigua Roma primero, y de Pompeya después, e imitándolas, los techos se llenan con estucos profusamente pintados, y las *Galerías Vaticanas* o las del *Palazzo Vecchio* y los *Uffizi* de Florencia sentarán las bases de lo que más tarde se extenderá por todas las cortes europeas. Este gusto y estética romana se mezclará con nuevos elementos jeroglíficos, alegóricos y esotéricos (incluso teatrales, caricaturescos, oníricos, didácticos o paradójicos) y ocupa los gustos de Europa durante el Renacimiento, el Barroco y alcanza su máximo desarrollo hacia el Rococó, prolongándose hasta el Neoclásico, tapizando el interior (y a veces el exterior) con pinturas y filigranas todo tipo palacios, mansiones y habitaciones.

Los más citados de Florencia fueron realizados por artistas de la talla de Vasari, Bizzelli, Botteri, Pieroni o Allori entre 1580 – 1581 (algunos bellamente restaurados tras su casi total destrucción por el ejército alemán en 1944) y otros como los de Luzio Romano en la *Sala de la Biblioteca* (s. XVI) del *Castello de Sant Angelo* de Roma son bellos ejemplos. Entre ellos destacan Alessandro Allori (1535 – 1607) o Antonio Tempesta (1555 – 1630), que son especialmente

naturalísticos y que sin duda aumentaron sus recursos imaginativos accediendo a las colecciones (*naturalia*) de los *Gabinets de Curiosidades de los Medici*, y hay elementos representados en estos frescos florentinos que lo atestiguan.

En grifos, motivos florales, *putti*, figuras zoomorfas y antropro-zoomorfas se enlazan objetos y animales imaginarios, aves en su mayoría, y frecuentemente “mariposas” y “libélulas” como insectos más utilizados (Fig. 55-62, 65, 67), así como alegorías y signos zodiacales con sus cangrejos y escorpiones (Fig. 54, 66). En ellos habitualmente son imaginarias las “especies” de insectos, mayoritariamente mariposas, utilizadas, siguiendo el esquema práctico romano de que una mariposa parece una mariposa, sin “perder el tiempo” en calibrar qué mariposa es, aunque por lo anteriormente mencionado, generalmente son ocladas. Serían cientos los ejemplos a citar ya que abundan en todas las construcciones de la época y, circunscribiéndonos a Florencia, y aunque existen en muchos otros palacios y mansiones, citemos los del *Palazzo Vecchio*, el *Tercer Corredor de los Uffizi* (Lám. 4), las contraventanas de la *Sala Poccetti* (1620-1625) del *Palazzo Pitti*, etc., que poseen multitud de mariposas imaginarias, y son ejemplo de la persistencia de estos gustos entre la nobleza y la aristocracia de la época que alcanzará el s. XIX siguiendo esta estética, y desde luego las referencias artropodianas heredadas del Clasicismo se mantienen.

Con alguna frecuencia (aunque mucho menor que las aves y mamíferos que se reconocen mucho más habitualmente) pueden llegar a identificarse algunas especies de mariposas, como es el caso de las *Papilio machaon* o *Saturnia pyri* (Fig. 58, 62) que aparecen en el *Palazzo Vecchio* de Florencia, como en el *Quartiere degli Elementi* de *Giorgio Vasari* (1555) o en el *Apartamento de Eleonora* (1540 – 1562) del flamenco *Giovani Stradano* (1523 – 1605). Los pájaros como elemento decorativo a utilizar en el concepto de ascensión y gloria de un linaje se ponen especialmente “de moda” a mediados del s. XVI y ejemplo evidente es la cámara verde, ejecutada entre 1540-1542 por *Ridolfo del Ghirlandaio* para la citada *Eleonora de Toledo* en el *Palazzo Vecchio* que roza el auténtico naturalismo y con ellos, y con igual intención las mariposas también aparecen.

Al margen de los elementos pompeyanos, meramente decorativos, pueden aparecer elementos artropodianos en las propias pinturas en figuras alegóricas y escenas de los paneles principales que suelen dar nombre a las salas donde se hallan. Muchas de ellas versan sobre temas mitológicos clásicos y, al margen de los citados angelotes con alas de mariposas (Fig. 67), o bien tocan temas artropodianos y en ellos hallamos insectos o elementos mitológicos - entomológicos en escenas asociadas al mundo pagano, especialmente de textos clásicos o mitológicos, como es el caso de *Psychê*, *Diosa Melisa*, *Artemisa*, *Zeus*, *Mitra*, *Orfeo*, etc., con referencias mitológicas artropodianas que están presentes y adornan multitud de salas en numerosos palacios y edificios florentinos. Por citar algún ejemplo, y sin dejar estos edificios mencionados, en el panel de la *Tierra* de los frescos del *Quartiere degli Elementi* de *Giorgio Vasari* (1555-1557) una figura ofrece un panal de abejas a *Saturno*, y en el del *Agua* uno de los oferentes porta una langosta con la que venerar a *Venus*, y en la *Sala de Júpiter* aparece *Amaltea* ofreciendo un panal a *Júpiter* y es visible alguna abeja, que son algunos de los muchos ejemplos que podrían citarse. Tampoco faltan referencias artropodianas, especialmente crustáceos, en alguna de las obras de marcada afición naturalística que el citado *Francisco I* mandó realizar

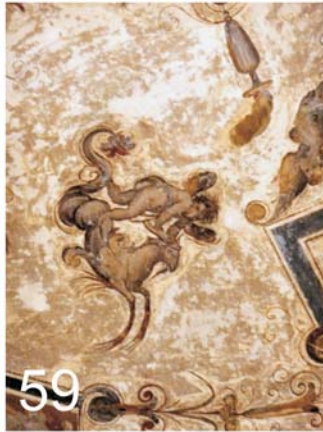
para su *Studiolo* y su *Cámara de las maravillas* del *Palazzo Vecchio*, donde se desborda su pasión por la naturaleza en obras como *La pesca de perlas* de *Alessandro Allori*.

Este interés por los insectos se traslada a otros elementos decorativos y soportes, como son las vidrieras, y así *Giorgio Vasari* en su vidriera de la *Toietta di Venus* del *Escritorio di Callioppe*, (1555 - 1558) del *Palazzo Vecchio* de Florencia utiliza alguna mariposa (Fig. 17).

Las grandes techumbres, así decoradas, eran la pantalla ideal para mostrar la grandeza de las correspondientes familia y linajes, y en el caso que nos ocupa las segunda y tercera galerías de los *Uffizi* loan la grandeza y el buen gobierno de *Ferdinand II de Medici*, y artistas de la talla de *Cosimo Ulivelli*, *Jacopo Chiavistelli* o *Agnolo Gori* trabajaron en ellas entre 1658-1679, y sirvieron de modelo a otros artistas como *Giuseppe Tonelli*, *Giuseppe Nicola Nasini* y *Bartolomeo Bimbi*, que entre 1696 y 1697 mantienen la glorificación de los Duques de Florencia pero introducen elementos religiosos (santos de Toscana) en sintonía con el nuevo clima religioso.

► **Lámina 4:** Elementos entomológicos en pintura al fresco, paneles y en piedras duras de la ciudad de Florencia. **54:** Fresco con constelaciones, *Capella d’Pazzi* en *Santa Croce*, obra atribuida a *Giuliano d’Arrigo “Pesello”*. **55 - 62:** Motivos entomológicos en los frescos del *Palazzo Vecchio* y corredores de la *Galleria degli Uffizi*, de ellos: **58:** *Giovani Stradano*, fresco con *Papilio machaon* del *Apartamento de Eleonora* (1540 – 1562), **59:** *Giorgio Vasari*, frescos con diablos con alas de mariposa (1555), **62:** *Giorgio Vasari*, frescos con *Saturnia pyri* (macho y hembra) en el *Quartiere degli Elementi* de (1555). **63:** *Pier Maria Baldi*, panel moralizante con el uso de las abejas (1691) del friso de la *Sala Luca Giordano* del *Palazzo Medici Ricardi*. **64:** *Pier Maria Baldi*, rinoceronte del friso (1691) de la *Sala Luca Giordano* del *Palazzo Medici Ricardi*. **65:** Mariposa en el *Emblema del cisne*, Corredor este de la *Galería de los Uffizi*, de *Zamperini*, 2007. **66:** Motivos decorativos con el zodiaco, techo del tercer corredor de la *Galleria degli Uffizi*. **67:** *Luca Giordano*, temas entomológicos en su *Apotheosis de la Dinastía Medici* (1685) del *Palazzo Medici Ricardi*. **68:** Detalles entomológicos en una manufactura en piedras duras, mesa sobre diseño de *Jacopo Ligozi* (Florencia, inicios del s. XVII), *Museo Nacional de Historia Natural* (París), de *Castelluccio*, 2007. 54 – 64: fotografías del autor (agosto, 1978; abril, 2004; octubre, 2009).

► **Plate 4:** Entomological elements on frescoes, panels and hardstones in the city of Florence. **54:** Fresco with constellations, *Capella d’Pazzi*, *Santa Croce*, attributed to *Giuliano d’Arrigo “Pesello”*. **55 - 62:** Entomological motives on the frescoes at the *Palazzo Vecchio* and corridors at *Galleria degli Uffizi*, among them: **58:** *Giovani Stradano*, fresco with *Papilio machaon* at *Apartamento de Eleonora* (1540 – 1562), **59:** *Giorgio Vasari*, frescoes with demons wearing butterfly wings (1555), **62:** *Giorgio Vasari*, frescoes showing *Saturnia pyri* (male and female) on the *Quartiere degli Elementi* (1555). **63:** *Pier Maria Baldi*, moralizing painting using bees (1691) from the frieze of the *Luca Giordano Hall* at *Palazzo Medici Ricardi*. **64:** *Pier Maria Baldi*, rhino from the frieze of the *Luca Giordano Hall* at *Palazzo Medici Ricardi* (1691). **65:** Butterfly on the swan emblem, East corridor at the *Uffizi*, by *Zamperini*, 2007. **66:** Ornamental motives with the signs of the zodiac, roof of the third corridor at *Galleria degli Uffizi*. **67:** *Luca Giordano*, entomological themes on his *Apotheosis of the Medici Dynasty* (1685) at *Palazzo Medici*. **68:** Entomological detail on a hardstones table designed by *Jacopo Ligozi* (beginning of 17th century), *National Museum of Natural History* (Paris), by *Castelluccio*, 2007. 54 – 64: photographs by the author (August 1978, April 2004 and October 2009).



Otras edificaciones de esta familia mantienen esta tónica de propaganda familiar, que llega a la “apoteosis del ego”, en *Sala de los 500* del *Palacio Viejo* y la *Villa Chiavacci* (1615-1618) donde hallamos también los elementos arthropodianos habituales en este tipo de decoración y que alcanza su zénit con Lucas Jordan (1634–1705) y su *Apoteosis de la Dinastía Medici* (1685) del *Palazzo Medici Ricardi* de Florencia o las citadas de Ruben para María de Medici, excelentes ejemplos de entomología mitológica.

También los medievales temas zodiacales persisten y se heredan en el Barroco (Fig. 66) y llegan hacia el tránsito del s. XIX, si bien con mucha menos frecuencia, adornando salas como los frescos en claroscuros de Giuseppe Castagnoli de la *Sala Castagnoli* (1812) del *Palazzo Pitti* y elementos arthropodianos ancestrales permanecen entre los elementos decorativos de alguna de sus casas y palacetes de este siglo XIX – principios del XX surgidos para la nueva burguesía, y bello ejemplo es la cúpula con araña y su tela de la escalera interior de la *Casa Broggi-Caraceni* (1907-1911) de Giovanni Michelazzi sita en la *via Scipione Ammirato* (Fig. 75).

Aunque la mayoría de los edificios privados (hasta mediados del s. XVI) eran austeros y poseían exteriores en sillería, poco a poco el dinero hizo aparecer exteriores en mampostería que, como ya venía sucediendo en espacios oficiales (religiosos y civiles), acabaron decorándose con tabernáculos, terracotas policromadas y pinturas (y tapices y alfombras en días señalados) contribuyendo a embellecer el tejido urbano renacentista de esta ciudad. Perdidos en su mayoría, también hallamos estos elementos decorativos exteriores en numerosos edificios y palacios, y en alguno podemos también hallar motivos entomológicos, como los esgrafiados de su decoración externa a base de claro-oscuros, ideados por Vassari en 1554, y un bello ejemplo es la obra de Bernardo Poccetti del *Palazzo di Bianca Capello* (s. XVI) en la *via Maggio*, en el que los insectos no son infrecuentes (Fig. 11-13). No debían faltar en los esgrafiados pintados por Cristofano Gherardi en 1554 para el *Palazzo Sforza Almeni*, hoy desaparecido, o en el *Palazzo de Ramirez de Montalvo* de 1573 en Borgo Albizi, el *Palazzo Benci*, realizados en 1575, del *Palacete Pitti* en *via del Santo Spirito* (hoy desprendidas) o las realizadas por Giovanni Stolf sobre el *Palazo Mellini* en *via de Benci*.

Un último apunte entomológico en el “Arte/Pintura mural” de la ciudad de Florencia, en este caso mucho más contemporáneo, y nos referimos a que, lamentablemente, también ha llegado a Florencia la invasión de la nueva plaga de los grafiteros, que sin respeto ni piedad afean y ensucian muchas de las paredes y portales de sus bellos edificios y palacios, y como ya hemos demostrado en anteriores estudios, incluida la ciudad de Venecia (Montserrat & Aguilar, 2007, Monserrat, 2009 a), tampoco faltan artrópodos en estas manifestaciones urbanitas de esta ciudad.

Tampoco faltan en la actual ciudad de Florencia otras manifestaciones ciudadanas, populares o comerciales relacionadas con los artrópodos, sea en el nombre de alguna de sus calles (ver fig. 70, y no se extrañen los lectores, que los florentinos son conocidos por su afición a los motes, y por eso algunas de sus calles conservan curiosos nombres: de la horca, de Nuestra Señora de la tos, de las tumbas, de los descontentos, del esqueleto, de los trapitos, de la mosca, etc.), sea en su conocida artesanía en cerámica y porcelana (Fig. 72- 74, 76), sea en la decoración de sus restaurantes (Fig. 77) o sea en objetos y elementos de la vida contemporánea de esta bella

ciudad (Fig. 69, 78), y alguna de ellas parecen poseer un largo recorrido. Tal es el caso de las jaulas de grillos, que aún hoy se venden en las *Cascine* en la florentina “fiesta del grillo”, el día de la Ascensión (antiguas calendas de mayo romanas), y a las que hacía referencia el desaseado, bruto y sarcástico Miguel Ángel cuando llamó “jaula de grillos” a las arcadas del proyecto de *Baccio d’Agnolo* para la galería exterior del *Duomo*.

Comentario final

Florencia, fue la primera ciudad en escribir una obra importante en su dialecto vulgar (*Divina Commedia*) del que derivará la Lengua Italiana, de construir la primera gran cúpula desde la antigüedad, de descubrir la perspectiva, de generar el primer desnudo integral desde la Roma pagana, de gestar la crítica científica y literaria, la primera biblioteca pública, el primer museo público, la primera Cátedra de Griego, o de componer la primera ópera (*Dafne* de Peri). Florencia sirvió de modelo al resto de Italia primero, y luego a Europa/Occidente, y con todo ello esta ciudad revive el esplendor perdido de la antigua Atenas de Pericles, hizo acopio de sabios, poetas, músicos, pensadores y artistas, acumuló conocimientos y síntesis, y se convirtió en la capital del arte renovador y en el laboratorio de la *maniera moderna* (Bonichi, 1969-1970; Andres, Hunisak & Turner, 1989; Racionero, 1990; Bietoletti *et al.*, 2007). Hasta su caída como República (que entre otros motivos más personales obligó a Leonardo a trasladarse a Milán y a Miguel Ángel a Roma) fue el origen y foco del Renacimiento Europeo, germen de todo lo que habría de llegar.

Con esta pequeña contribución hemos pretendido realizar un entomológico “viaje” por su legado, y hemos intentado llenar el vacío existente en relación a los artrópodos en una ciudad tan estudiada y visitada como es la Ciudad de Florencia, y hemos demostrado la importancia que tuvieron los artrópodos en su historia, y la enorme cantidad de elementos arthropodianos que aún permanecen en su arquitectura, escultura, pintura y demás manifestaciones artísticas, desde su origen etrusco y romano hasta la Edad Media - la actualidad.

Para los lectores que tengan interés en los artrópodos valga esta contribución para estimularles a que busquen la oportunidad de visitar esta preciosa y excepcional ciudad, cuyo centro histórico fue declarado Patrimonio cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1982, y personalmente instarles a alejarse de la añoranza (que comparto con McCarthy,

► **Lámina 5:** Elementos entomológicos cotidianos en la ciudad de Florencia. **69:** Cartel. **70:** Nombre de calle. **71:** *Tuning*. **72 - 74:** Objetos de cerámica. **75:** *Giovanni Michelazzi*, escalera interior de la *Casa Broggi-Caraceni* (1907-1911), de Bietoletti *et al.*, 2007. **76:** Objetos de porcelana. **77:** Elementos decorativos en un restaurante. **78:** Anagrama de restaurante. 69 - 74, 76 - 78: fotografías del autor (octubre, 2009).

► **Plate 5:** Daily entomological elements in the city of Florence. **69:** Poster. **70:** Street name. **71:** *Tuning*. **72 - 74:** Pottery. **75:** *Giovanni Michelazzi*, staircase at the *Casa Broggi-Caraceni* (1907-1911), by Bietoletti *et al.*, 2007. **76:** Porcelain objects. **77:** Decoration at restaurant. **78:** Restaurant anagram. 69 - 74, 76 - 78: photographs by the author (October 2009).



69



70



1988), y traten de obviar la progresiva destrucción de su patrimonio (desde el generado por el asedio de 1529 y los incendios y derribos de 1471, 1783, 1808, a la remodelación a finales del s. XIX), el expolio y dispersión de sus obras, el abusivo coste para acceder a sus museos y especialmente sus iglesias, el mezquino espectáculo de funambulistas, mercadillos y tenderetes que invaden y afean toda ciudad turística, el tráfico rodado y las masas de turistas. Para los que ya tienen la suerte de conocerla, instarles a que vuelvan y, por si no habían reparado en ellos, disfruten también de sus elementos entomológicos aquí expuestos. A unos y otros rogarles que no olviden la preciosa Toscana, herencia y ejemplo aún vivo de la racionalidad, amor por la belleza del paisaje y rigor de los civilizados florentinos (*fiorentinità*) (y sus autoridades, cuyas normas para la conservación del paisaje desde aquí insto, envidia, admiro y felicito), y permitirme avisarles, especial-

mente a los lectores más sensibles a la belleza, sobre el Síndrome de Stendhal (seudónimo de Henri-Marie Beyle) que le provocó su visita a esta ciudad en 1817 y que sufrió tras su visita a su *Basilica de la Santa Cruz*.

Por último aportamos algunos enlaces y referencias bibliográficas que amplíen y complementen los datos que hemos aportado sobre la historia y el arte de esta ciudad.

Agradecimiento

Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a las instituciones que nos han permitido la reproducción de algunas imágenes, a Marcos Varela por su ayuda en la realización de algunas fotografías, y a Eduardo Ruiz por el tratamiento y composición de las imágenes ahora aportadas.

Bibliografía citada o recomendada

- ACIDINI LUCHINAT, C. 1997. *Tesori dalle collezioni Medicee*, Octavo cop., Firenze, 228 pp.
- ALDINI, R. 2007. Ulisse Aldrovandi and Antonio Vallisneri: the Italian contribution to knowledge of Neuropterous Insects between the 16th and the early 18th centuries, *Annali Museo Civico di Storia Naturale di Ferrara*, **8**: 9-26.
- AMPERINI, A. 2007. *Les Grottesques*, Citadelles & Mazenod, Verona, 307 pp.
- ANDRES, G. M., J.M. HUNISAK & R. TURNER 1989. *L' Art de Florence*, Bordas, Paris, 2 vol.
- BACCIOTTI, E. 1888. *Firenze illustrata nella sua Storia - Famiglie - Monumenti - Arti - Scienze*, Firenze, 4 vol.
- BARGELLINI, P. 1958. *Pintores de Florencia*, Escelicer, Madrid, 239 pp.
- BARGELLINI, P. 1980. *La splendida storia di Firenze*, Nuova Vallachi cop., Firenze.
- BELVES, P. & F. MATHEY 1968. *Animals in Art: a practical introduction to seventy of the principle techniques of art*, Odhams Books, Feltham, 109 pp.
- BENTON, J. R. 1992. *The Medieval Menagerie: Animals in the Art of the Middle Ages*, Abbeville Press, New York, 191 pp.
- BERTI, L. 1967. *Il principe dello Studiolo: Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Edam, Firenze, 316 pp.
- BIETOLETTI, S. et al. 2007. *Florencia: Arte y Arquitectura*, H.F.Ullmann, Köln, 525 pp.
- BONECHI, E. 1969-1970. *Toda Florencia en colores*, Ed. Il Turismo, Bonechi, Florencia, 223 pp.
- BUCCI, M. & R. BENCINI 1971. *Palazzi di Firenze*, Firenze, 4 vol.
- BUONARROTI, M. A. 1875. *Le lettere coi ricordi ed i contratti artistici*, G.Milanesi, Florencia.
- BUONARROTI, M. A. 2008. *Cartas*, Alianza Editorial, Madrid, 313 pp.
- CARDINI, F. 1984. *Storia di Firenze*, Casa editrice le lettere, Firenze, 351 pp.
- CASCIU, S. 2009. *Museo della Natura Morta*, Ed. Sillabe, Livorno, 431 pp.
- CASTELLUCCIO, S. 2007. *Les Meubles des Pierres Dures de Louis XIV et l'atelier des Gobelins*, Faton, Dijon, 145 pp.
- CAZZATO, V. & M. DE VICO FALLANI 1981. *Guida ai giardini urbani di Firenze*, Edifir, Firenze, 167 pp.
- CIABANI, R. 1992. *Le famiglie di Firenze*, Bonechi, Firenze.
- CONCI, C. 1975. Repertorio delle biografie e bibliografie degli scrittori e cultori italiani de entomología, *Memoria della società entomologica italiana*, **48** (1969), fasc. V: 817-1069.
- CONCI, C. & R. POGGI 1996. Iconography of Italian entomologists, with essential biographical data, *Memoria della società entomologica italiana*, **75**: 159-382.
- CORTÉS ARRESE, M. 1985. *La Florencia de los Medici*, Grupo 16, Madrid, 31 pp.
- CHASTEL, A. 1991. *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madrid, 535 pp.
- CHIARINI, M., A.P. DARR & C. GIANNINI 2002. *L'ombra del genio: Michelangelo e l'arte a Firenze, 1537-1631*, Skira, Milano.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia, ilustrada por Miquel Barceló*, Círculo de Lectores, Purgatorio (2003), 259 pp., Infierno (2005), 251 pp., Paraiso (2008), 253 pp., Madrid.
- DAVIDSOHN, R. 1997. *Storia di Firenze*, Sansoni, Firenze, 4 vol.
- DENNYS, R. 1975. *The Heraldic Imagination*. C. W.Potter, New York, 224 pp.
- DIEKSTRA, F. N. M. 1985. The Physiologus. The Bestiaries and Medieval Animal Lore, *Neophilologus*, **69**: 142-155, Amsterdam.
- FLORES, N. C. 1996. *Animals in the Middle Ages*, Routledge, New York, 206 pp.
- GARGIOLI, L.F.M.G. 1819. *Description de la ville de Florence et de ses environs, Florence*.
- GIANNOTTI, D. 1997. *La República de Florencia*, Boletín Oficial del Estado: Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 199 pp.
- GOLDBERG, E. L. 1988. *After Vasari: history, art, and patronage in late Medici Florence*, Guildford: Princeton University Press, Princeton, N.J. 309 pp.
- GUICCIARDINI, F. 1990. *Historia de Florencia: 1378-1509*, Fondo de Cultura Económica, México, 359 pp.
- GUISTI, A. 1989. *Tesori di Pietre Dure a Firenze*, Electa, Milano, 87 pp.
- GUISTI, A. 1994. Il pavimento del Battistero, en: *Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, en: A.Paulucci, 2 vol., Modena: 373-393.
- GUISTI, A. 2005. *L'arte delle pietre dure*, Le lettere, Firenze, 264 pp.
- GUISTI, A. 2006. *The Art of Semiprecious Stonework*, Oxford University Press, 263 pp.
- HIBBERT, C. 2008. *Florencia, esplendor y declive de la Casa de Medici*, Almed, Granada, 336 pp.
- HICKS, C. 1993. *Animals in early medieval art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 309 pp.
- HOLMES, G. 1993. *Florencia, Roma y los origenes del Renacimiento*, Akal, Torrejón de Ardoz (Madrid), 291 pp.
- HOUWEN, L.A.J.R. 1997. *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, Egbert Forsten, 246 pp.
- KLINGENDER, F. 1971. *Animals in art and thought to the end of the Middle-Ages*, Routledge & Kegan, London, 580 pp.
- MACHIAVELLI, N. 1987. *Antología*, M. A. Granada (Ed.), Península, D.L., Barcelona, 345 pp.

- MARCO POLO, 2002. *El Libro de Las Maravillas*, Alianza Editorial, Madrid, 512 p.
- MCCARTHY, M. 1988. *Piedras de Florencia*, Mondadori, Madrid, 193 pp.
- MCLEAN, P. 2007. *The art of the network: strategic interaction and patronage in Renaissance Florence*, Duke University Press, Durham, 288 pp.
- MEISS, M. 1988. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Alianza Editorial, Madrid, 228 pp.
- MELIS, A. 1958. La posizione sistematica ed allegorica degli insetti nella Divina Comedia, *Redia*, **43**: 5-10.
- MICHELETTI, E. 1980. *Los Medicis en Florencia: retrato de familia*, Becocci, Firenze, 95 pp.
- MICHELETTI, E. 1995. *Museos de Florencia*, Océano, Barcelona, 238 pp.
- MILTON, J. 2005. *Paraiso perdido*, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 734 pp.
- MONSERRAT, V. J. 2008. Los artrópodos en la obra de Pablo Picasso, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **43**: 469-481.
- MONSERRAT, V. J. 2009a. Los artrópodos en la Historia y en el Arte de la Ciudad de Venecia, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **44**: 603-628.
- MONSERRAT, V. J. 2009b. Los artrópodos en la vida y en la obra de Hieronymus van Aken (El Bosco), *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 589-615.
- MONSERRAT, V. J. 2009c. Los artrópodos en la obra de Francisco de Goya, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **45**: 617-637.
- MONSERRAT, V. J. 2010. Los artrópodos en el Oficio de las Piedras Duras, *Boletín Sociedad Entomológica Aragonesa*, **46**: 623-634.
- MONSERRAT, V. J. & J. AGUILAR 2007. Sobre los artrópodos en el Grafiti Ibérico, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, **41**: 497-509.
- MORASSI, A. 1963. *Il tesoro dei Medici: oreficerie, argenterie, pietre dure*, Silvana, Milano, 41 pp.
- PARKS, T. 2005. *Medici money: banking, metaphysics, and art in fifteenth-century Florence*, W. W. Norton & Co., New York, 273 pp.
- PERRENS, F. T., 1946. *Florencia, un milagro de la civilización, cuatro siglos de vida, arte y letras*, Elevación, Buenos Aires, 262 pp.
- RACIONERO, L. 1990. *Florencia de los Medici*, Planeta, Barcelona, 152 pp.
- RANDOLPH, A. W. B. 2002. *Engaging symbols: gender, politics, and public art in fifteenth-century Florence*, Yale University Press, New Haven and London, 381 pp.
- RENARD, J. 1980. *Historia del trabajo en Florencia*, Heliasta, Buenos Aires, 347 pp.
- RODOLICO, F. 1995. *Le pietre delle città d'Italia*, Monier, Firenze, 475 pp.
- RONDINELLI, F. 1714. *Relazione del contagio stato in Firenze l'anno 1630 e 1633...* / Firenze, Stamperia di S.A.R., per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, 1714.
- ROSSI, F. 1966. *Tesoros de la pintura en los Museos de Florencia: los Oficios y el Palacio Pitti*, Daimon, Madrid, 319 pp.
- RUBIN, P. L. & A. WRIGHT 1999. *Renaissance Florence: the art of the 1470s*, National Gallery: distributed by Yale University Press, London, 360 pp.
- RUSKIN, J. 2000. *Las piedras de Venecia*, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, 503 pp.
- SAVONAROLA, G. 2002. *Tratado sobre la República de Florencia y otros escritos*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 149 pp.
- SYMONDS, J. A. 1977. *El renacimiento en Italia, vol. 1, La época de los déspotas. El renacimiento del saber. Las artes plásticas. La literatura italiana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1101 pp.
- TENENTI, A. 1974. *Florencia en la época de los Medici*, Península, Barcelona, 166 pp.
- TRACHTENBERG, M. 1997. *Dominion of the eye: urbanism, art, and power in early modern Florence*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 358 pp.
- VANNUCCI, M. 1995. *Splendidi palazzi di Firenze*, Le Lettere, Firenze, 447 pp.
- VASARI, G. 1878-1885. *Le vite de piè eccellenti pittori...* G. Milanesi (Ed.), 9 vols., Florencia 1878-1885.
- WACKERNAGEL, M. 1997. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*, Akal, Torrejón de Ardoz (Madrid), 366 pp.
- WINSPEARE, M. 2001. *Los Medici, La edad de oro del coleccionismo*, Sillabe, Livorno, 111 pp.
- WOOLD, A. 1996. *Heraldic art and design*, Shaw & Sons, Crayford, 157 pp.
- ZAMPERINI, A. 2007. *Les Grottesques*, Citadelles & Mazenod, Verona, 307 pp.
- ZOPPI, M. 1996. *Giardini di Firenze*, Firenze, 87 pp.

Algunos enlaces recomendados

- <http://club.telepolis.com/mgarciasa/var/florenci.htm>
- http://es.encarta.msn.com/encyclopedia_761562555/Florencia_I_talia.html
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Florencia>
- http://es.wikipedia.org/wiki/La_Divina_Comedia
- <http://firenzecuriosita.blogspot.com/>
- <http://www.aboutflorence.com/florencia/historia-de-Florencia.html>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/estilos/1.htm>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1128.htm>
- <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ita/bocca/decanota.htm>
- <http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/dante/da.htm>
- <http://www.vallenajerilla.com/berceo/lopezjara/muertenegra.htm>
- <http://www.firenzeturismo.it>
- <http://www.florence.ala.it/historia.htm>
- http://www.google.es/archivesearch?q=historia+de+florencia+italia&scoring=t&hl=es&um=1&sa=N&sugg=d&as_ldate=1300&as_hdate=1399&lnav=hist1
- http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/renacimiento/index.htm
- <http://www.ngw.nl/themes/bijenkor.htm>
- <http://www.ngw.nl/themes/insects.htm>
- <http://www.uffizi.firenze.it/html>