

LA VISIÓN ESTÉTICA DEL PAISAJE EN LA BAJA EDAD MEDIA*

MARÍA TERESA RODRÍGUEZ BOTE**
Universidad de Salamanca

Resumen

Pese a la atención prestada al paisaje en las últimas décadas, ya sea como género pictórico o desde el punto de vista abstracto y estético, muchos estudiosos han optado por situar el origen del paisaje en el Renacimiento. Así, el paisaje medieval, comparativamente, apenas ha sido desarrollado al no alcanzar la categoría de género autónomo.

En el Medievo los *lejos* ocupaban otro lugar dentro del horizonte cultural, casi marginal, pero tampoco podemos hablar de una indiferencia paisajística. Así, a través del testimonio de las fuentes de la época, la teoría del paisaje y el legado artístico, intentaremos demostrar la invención conceptual del paisaje en la Baja Edad Media.

Palabras clave

Paisaje, naturaleza, estética, *lejos*.

Abstract

Despite the increasing focus on landscape over the last few decades, either as a pictorial genre or from a purely abstract and aesthetic perspective, many scholars have set the beginning of landscape in the Renaissance. Research on landscape has comparatively been neglected, as it is not yet considered an autonomous genre.

Medieval attitude towards nature was completely different to our current concept and landscape (*lejos*, as it was then called, played another role within its cultural framework. Never can this whatsoever be considered as a lack of interest in landscape. In this paper the conceptual discovery of landscape in the late Middle Ages is aimed to be proved from textual sources, landscape theory and artistic heritage.

Keywords

Landscape, nature, aesthetics, *lejos*.

Résumé

En dépit de l'intérêt manifesté, ces dernières décennies, à l'égard du paysage, considéré soit comme un genre pictural, soit d'un point de vue abstrait et esthétique, beaucoup de spécialistes n'ont pas manqué de relever son apparition dès la Renaissance. En revanche, le paysage médiéval n'a guère attiré l'attention, n'étant pas considéré comme un genre autonome.

* El presente artículo expone los principales planteamientos de una investigación más amplia desarrollada bajo la dirección del profesor Domingo Hernández Sánchez, a quien debemos nuestra más sincera gratitud por sus inestimables orientaciones.

** mariateresa@usal.es.

Au Moyen Âge les lointains jouaient un rôle presque marginal dans l'horizon culturel. Pourtant il serait inexact d'y voir une indifférence à l'égard du paysage. À partir du témoignage des sources, de la théorie du paysage et de l'héritage artistique, on essaiera de montrer comment le concept de paysage a émergé au bas Moyen Âge.

Mots clés

Paysage, nature, esthétique, lointains.

1. Concepto estético de paisaje

Comenzaremos intentando definir el término *paisaje* pues, aunque hoy casi se haya convertido en una palabra baúl, hemos de considerar varios aspectos de suma importancia. Este término goza en la actualidad de gran popularidad en el habla coloquial, incluso se aplica a disciplinas tales como la política, la biología, la geografía o el urbanismo y se olvida su origen como concepto puramente pictórico. Los conceptos existen en el intelecto humano como imágenes, y es la necesidad de comunicar la que propicia la acuñación de un neologismo, añade una nueva acepción a un vocablo ya existente o hace evolucionar la semántica. Sostenemos, pues, que es la necesidad de denominar un concepto la que da lugar a que se busque un término para designar una idea y sea dicho vocablo el que se consolide.

Tras esta breve digresión, volvemos al paisaje, que surge de esta manera como concepto puramente artístico; el término se acuña para designar un género pictórico¹. Un aspecto de vital importancia es que el paisaje requiere de una interpretación emocional, una relación entre sujeto y objeto establecida a través de la mirada y que dé lugar a un sentimiento². No sólo eso, sino que además no sirve cualquier ojo, pues “buscar y descubrir los caracteres del paisaje en su esencia exige el ejercicio de la mirada entrenada para percibir y distinguir”. El componente subjetivo es, por tanto, inherente al concepto de paisaje. Milani también defiende esta relación subjetiva entre el observador y el entorno: “El arte del paisaje es un conjunto de formas y datos perceptivos que el hombre organiza como producto de su trabajo y de su fantasía”. Insiste en esta humanización o, mejor dicho, lo convierte en producto de la mente humana y en “acto intencional”, pues la transformación de la naturaleza en paisaje es obra de la acción intelectual humana. No estamos tan lejos del *Deus artifex* o demiurgo, ya que “cada paisaje pertenece al hombre, a su actividad, a su libertad, a su ser artífice que crea, modifica, construye y transforma a través del talento, la imaginación y la técnica; somos los artistas de la visión que se

¹ Javier MADERUELO, *El paisaje*, ed. Adaba Editores, Madrid, 2006, 2ª ed., pp. 9-15.

De la etimología se han encargado Javier MADERUELO, *El paisaje*, pp. 24-30; Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 38; Alain ROGER, *Court traité du paysage*, ed. Gallimard, París, 1997, pp. 23-25; FRANCISCO CALVO SERRALLER, “Concepto e historia de la pintura de paisaje” y Joaquín YARZA LUACES, “Los lejos en la pintura tardogótica”, *Los paisajes del Prado*, Francisco Calvo Serraller (ed.), ed. Nerea, Madrid, 1993.

² Javier MADERUELO, *El paisaje*, pp. 36-38.

nos aparece”³. Roldán Castro también alude a la labor creadora y a la ordenación de la realidad de acuerdo con la razón, porque así, de esta manera intencional, al introducir la razón en la naturaleza, el hombre crea el lugar que habita⁴.

Queda claro que el paisaje es una forma creada y moldeada por el intelecto humano a partir de una visión. Otros autores se han expresado en términos similares en cuanto a la subjetividad del paisaje. Baudelaire, rotundo y elocuente, sostiene de manera categórica que “la imaginación crea el paisaje”⁵. También se ha dicho que “la Naturaleza es una; sus visiones, mil”, al introducir cada observador fragmentos de su alma⁶. El paisaje siempre constituirá una relación entre el hombre y su entorno, aunque esté desierto, ya que el paisaje refleja una actitud hacia la naturaleza, por lo que nunca habrá un paisaje neutro u objetivo⁷.

Clark también apoya una relación –un intento de convivencia armónica– entre el observador y el entorno y ve la evolución de esta mirada reflejada en la pintura de paisajes⁸. Precisamente esa es una de las funciones o, mejor dicho, de las aportaciones que la pintura ha dado a la cultura universal: el enseñar a mirar. Advierte que la pintura nos cuenta cómo ha sido ese desarrollo de la idea de naturaleza, al igual que Calvo Serraller, que afirma que el paisaje refleja la relación del hombre con la naturaleza en cada momento, así como sus “sueños, aspiraciones y categorías morales”⁹. En contraposición, Maderuelo propone mirarlo justo al revés, esto es, la pintura como una “escuela de la mirada”: gracias a los pintores ahora sabemos mirar, los paisajistas nos han enseñado a apreciar estéticamente el paisaje. Oscar Wilde también compartía esta opinión¹⁰.

Como se desprende con claridad, debemos prestar atención para no confundir “paisaje” y “espacio”, aunque uno necesite del otro. Tampoco podemos confundirlo con “territorio”, un término que designa una noción geográfica, política y social, mientras que el paisaje “conserva significados simbólicos y afectivos”¹¹. Asimismo, se ha querido ver una tríada de perspectivas las que conforman la valoración del paisaje, entre las que se encuentran los atributos físicos, psicológicos y estéticos o artísticos. Interesan en especial los últimos, “que son abstracciones de elementos físicos del paisaje que se combinan para formar pautas o modelos en el ojo humano, por ejemplo el color, la textura, la forma”¹².

³ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, pp. 13, 15, 21, 49, 52-54, 95 y 115.

⁴ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media. Cuadernos del CEMYR 7*, ed. Centro de estudios medievales y renacentistas, La Laguna, 1999, p. 51.

⁵ Citado en Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 147.

⁶ José María SÁNCHEZ DE MUNIAIN Y GIL, *Estética del paisaje natural*, ed. Arbor, Madrid, 1945, p. XIII.

⁷ Alexander STURGIS y Hollis CLAYSON, *Entender la pintura. Análisis y explicación de los temas de las obras*, ed. Blume, Barcelona, 2002, 1ª ed., p. 166.

⁸ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, ed. Pelican Books, Edimburgo, 1956, p. 17.

⁹ Francisco CALVO SERRALLER, “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, p. 26.

¹⁰ Javier MADERUELO, *El paisaje*, p. 32.

Alain ROGER, *Court traité du paysage*, p. 19.

¹¹ Raffaele MILANI *El arte del paisaje*, pp. 45-46.

¹² María Ángeles RUIZ SÁNCHEZ, María Dolores VELARDE CATOLFI-SALVONI y Ana Carmen PICHER FERNÁNDEZ, *Arquitectura del paisaje*, ed. Dykinson, Madrid, 2006, p. 12.

Finalmente, Martínez de Pisón, aunque se muestra de acuerdo en considerar el paisaje un fenómeno cultural basado en la relación del observador con su entorno, contempla además esta capacidad estética de reconocimiento del paisaje como universal¹³; al contrario que Maderuelo, quien niega reiteradamente que ganaderos y agricultores sean capaces de ver un paisaje¹⁴. Por las mismas razones que aduce Calvo Serraller¹⁵, la naturaleza puede suscitar confianza ante una fuente no sólo de bienestar y riqueza económica, sino también de placer estético. Lo uno no contradice lo otro, es decir, el que una persona dependa de la naturaleza dadora –y hoy incluso podríamos ampliarlo al turismo rural, de playa o de nieve– no le ciega la mente y las facultades intelectuales y, por tanto, esa persona vive inserta en la cultura a la que pertenece (y en la que el paisaje tiene ancha cabida). Dicho de otro modo, la profesión nunca implicará la negación de un elemento cultural.

Volviendo al objetivo inicial, el de hallar una definición válida y completa, podríamos afirmar que por “paisaje” entendemos ante todo un constructo o idea cultural, para ser más concretos, diremos que el paisaje no es un elemento objetivo, sino una relación subjetiva, establecida a través de la mirada entre el observador y su entorno; por tanto, no es un lugar físico ni un ente tangible, “sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos” creados a partir de éstos. El paisaje requiere interpretación, carácter y emotividad¹⁶. Sintetizando al máximo, concluimos con que “el paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”¹⁷.

2. El paisaje en la Baja Edad Media

Pese a que no hablemos de un paisaje cuya finalidad es él mismo, ello no significa que debamos rechazar tajantemente otros paisajes por el hecho de que sirvieran en su día como telón de fondo o ubicación de un retrato o escena, por lo común, religiosa o de calendario. Son paisajes de igual manera e implican un interés y una observación del entorno, aunque desempeñaran en su día una función secundaria. Por otro lado, Berque avisa de la existencia de muchas culturas no paisajistas. Estamos acostumbrados a mirar al otro desde un punto de vista etnocéntrico y no reparamos en la complejidad que algo tan habitual para nosotros pueda suponer llevado a otros contextos. En las siguientes páginas intentaremos demostrar y justificar el cumplimiento de estas condiciones en la Edad Media, de tal manera que podamos comprobar la existencia de un paisaje medieval,

¹³ Eduardo MARTÍNEZ DE PISÓN, “Reflexiones sobre el paisaje”, *Estudios sobre historia del paisaje español*, Nicolás Ortega Cantero (ed.), ed. Catarata, Madrid, 2002, p. 13.

¹⁴ Javier MADERUELO, *El paisaje*, p. 31 e “Introducción: paisaje y arte”, *Paisaje y arte*, ed. Adaba Editores, Madrid, 2007, p. 6.

¹⁵ Francisco CALVO SERRALLER, “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, p. 12.

¹⁶ Javier MADERUELO, *El paisaje*, pp. 11-12, 17 y 38.

¹⁷ Javier MADERUELO, *El paisaje*, p. 17.

tanto a nivel abstracto y conceptual como artístico. Para considerar como paisajista una cultura, Berque¹⁸ propone cuatro requisitos que ahora enumeramos:

1. una o más unidades léxicas que designen el concepto;
2. alguna manifestación literaria, ya sea oral o escrita, en la que se aluda explícitamente al paisaje;
3. representaciones pictóricas de paisajes; y
4. jardines cultivados para el placer, sobre todo en Al-Ándalus; haremos también referencia a la importancia del claustro monástico no sólo como eje vertebrador de los centros culturales del momento, sino también como jardín.

De esta manera comenzaremos buscando un vocablo que designe el concepto de paisaje en los textos. El profesor Yarza explica a la perfección cómo antes de la aparición en la lengua del término “paisaje”, se utilizaba otro, *lejos* como sustantivo, para referirse a los fondos paisajísticos en la pintura gótica. Aunque el paisaje no se ha inaugurado todavía como género, los *lejos* o *países* alcanzan un desarrollo tal que no podemos negar la existencia de paisajes como “marco de obras sacras o profanas”. Uno de los muchos ejemplos a los que recurre es a la llamada *Piedad Desplà* de Bartolomé Bermejo: dejando a un lado el tema principal en primer término y los aspectos iconográficos, vemos a la derecha, al lado del donante, el camino que sube al Gólgota; al fondo, una Jerusalén idealizada¹⁹; el cielo recibe un minucioso estudio atmosférico; los pájaros huyen volando. Hacia la izquierda, detrás de San Jerónimo, observamos varias construcciones al fondo, entre las que claramente se distingue un molino, sobre las que llueve en abundancia. En el valle central un río forma un escorzo que divide simétricamente la composición y es coronado por unas montañas al final. Resulta muy difícil negar la existencia de un concepto de paisaje en una sociedad que produce y demanda este tipo de representaciones a partir de la naturaleza, dado que estamos ante uno de los numerosísimos ejemplos de pintura hispanoflamenca de los que disponemos.

Milani sostiene que Durero inaugura la valoración moderna estética del paisaje; sin embargo, ello no significa que antes ya no hubiera alguna otra valoración o precedente. Si bien hemos de rastrear los orígenes en la literatura clásica²⁰, cierto es que contamos con un antecedente mucho más cercano, Petrarca, de quien trataremos más adelante. Aunque el italiano marca un hito en la historia del paisaje, no podemos olvidar otros ejemplos, como Bernardo de Claraval, quien en su Epístola 106 afirmaba que “encontraríamos más en los bosques que en los libros, porque los árboles y las rocas nos enseñan cosas que ningún otro maestro nos podría mostrar”. Asimismo, compartimos con Milani y

¹⁸ Javier MADERUELO, *El paisaje*, pp. 12 y 17-18.

¹⁹ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, pp. 29 y 36.

²⁰ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, pp. 22 y 58-61; Javier MADERUELO, *El paisaje*, pp. 42-65.

con Venturi Ferriolo la idea de que el concepto de paisaje precede a la ejecución de un paisaje pictórico²¹, un concepto siempre precede al término que lo define.

No obstante, ya que en nuestra exposición estamos siguiendo las condiciones establecidas por Berque para no dejar lugar a la duda, continuaremos con otros ejemplos de representaciones paisajísticas medievales. En la primera mitad del *trecento* Ambrogio Lorenzetti nos deja un impresionante paisaje urbano, *La alegoría o los efectos del buen y mal gobierno* en el Palacio Público sienés, considerado por Clark el primer paisaje en el sentido moderno²². A pesar del contenido político de los frescos, que decoran la estancia por completo, se despliega un ambicioso paisaje corrido tanto urbano como natural. Se trata de uno de los más tempranos paisajes urbanos, que muestra el vínculo y la armonía entre campo y ciudad, tendiendo esta última una mayor preponderancia²³. Es un complejo programa propagandístico en el que soberbiamente se describe la urbe y la campaña sienesas bajo el mandato del gobierno civil del momento. No hablamos de una vista topográfica, como más adelante será muy corriente, sino de un paisaje ideal que presenta las consecuencias de un buen o mal gobierno.

Muchas veces han sido los artistas italianos los que han enarbolado la innovación, a pesar de que el descubrimiento del paisaje como género *per se* suele otorgárseles a los países del Norte²⁴. Otro ejemplo, ya bastante manido, lo encontramos en la figura de Giotto. Desde Vasari hasta nuestros días, nadie ha dudado de las novedades que nos presenta este genio, entre ellas destacaremos, cómo no, el convertirse en uno de los primeros paisajistas occidentales. Aunque sus fondos a veces resulten repetitivos o, por lo menos, admiten poca variación, es indiscutible una nueva aproximación al paisaje, cada vez más naturalista. En Giotto hallamos vistas urbanas, en concreto Jerusalén y Asís, pero también vemos localizaciones en medio de la naturaleza. Queremos incidir en el tratamiento tan cuidado que recibe, por ejemplo, el olivo; Giotto huye del esquematismo y de la abstracción y busca una representación fidedigna de este árbol. Ciertamente, dado que el tema es *La entrada en Jerusalén*, hay una lógica de situar la escena en un entorno mediterráneo. Sin embargo, como veremos más adelante, la elección de unas especies arbóreas u otras en la Edad Media no es casual; a veces responde a una iconografía, pero otras, a una pervivencia del mundo antiguo.

Otro artista, Giovannino de' Grassi, que trabaja asimismo en el norte de Italia para los Visconti, en el siglo XIV, nos ha legado un cuaderno repleto de dibujos de animales. Pätch llega incluso a considerarlo el primer manual de zoología, a pesar de las criaturas imaginarias que incluye, procedentes de los bestiarios. Ante todo sobresale el minucioso estudio directo de la naturaleza; según Pätch, con suma paciencia emplea para ello el método inductivo aplicado al dibujo de manera novedosa²⁵. Hay, por tanto, una mirada

²¹ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 61.

²² Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 21-22.

²³ Alexander STURGIS y Hollis CLAYSON, *Entender la pintura...*, p. 176.

²⁴ Otto PÄTCH, *Le paysage dans l'art italien: les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendrier*, ed. Gérard Monfort, Brionne, 1991, p. 68.

²⁵ Otto PÄTCH, *Le paysage dans l'art italien*, pp. 11, 15, 16 y 18.

FIGURA 1

La alegoría o los efectos del buen y mal gobierno en el campo



estética hacia la naturaleza. Finalmente, recordaremos las palabras de Unamuno, que insistía en la diferencia entre la descripción y el sentimiento de la naturaleza y del paisaje, siendo este sentimiento muy anterior a la literatura, por lo que el nacimiento del paisaje en la época moderna habría que considerarlo de manera relativa²⁶.

Teniendo en cuenta que, pese a una clara existencia del concepto de paisaje en la Edad Media, éste no sea unitario, como intentamos mostrar, sino que ofrezca diversas maneras de contemplación, tampoco podemos olvidar el escaso protagonismo que recibe dentro del conjunto de las artes. Pese a ello, veremos la riqueza y la variedad de perspectivas que ofrece la mirada del medieval a su entorno. Con la finalidad de analizar con mayor claridad cada fenómeno hemos dividido nuestra presentación en varios apartados; no obstante, conviene no olvidar que una misma obra no es clasificable sólo en uno de estos grupos, sino que normalmente participa de varios aspectos. Los casos que hemos seleccionado constituyen meros ejemplos de carácter ilustrativo a modo de apoyo; tampoco pretendemos, por la extensión del presente trabajo, realizar un estudio exhaustivo de todos los paisajes que nos han llegado de la Edad Media.

3. Paisaje simbólico

El fuerte simbolismo que afecta al arte así como a cada elemento y pensamiento medievales no podía dejar de impregnar el paisaje. En una cosmovisión en la que absolutamente todo alude a lo trascendental, no hay ninguna razón para que este fenómeno

²⁶ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, pp. 48-49.

no influyera en la visión del entorno. De esta manera Clark lo ha dado en llamar el “paisaje simbólico”²⁷, a diferencia del paisaje ideal, de hechos, etc., consistente en la “expresión de un interés por utilizar los elementos de la naturaleza como portadores de ideas”²⁸, tal y como lo define Calvo Serraller. Otros autores, siguiendo esta misma línea, han insistido de nuevo en su carácter abstracto, simbólico, trascendente y sujeto a la deidad²⁹, alegórico y alusivo a lo inmutable, signo de la voluntad divina en el Románico y, en el Gótico, de lo sobrenatural y de la vida moral³⁰.

Una vez comprobado el acuerdo sobre la irrefutable preponderancia del simbolismo no sólo en la cultura medieval en general, sino también del paisaje en concreto, hemos de indicar que, pese a ser a nuestro juicio la tendencia mayoritaria, no es la única, tal y como veremos. En una misma obra pueden confluir muy diversos matices. A continuación desarrollaremos cómo se aplica este principio de simbolismo tanto al conjunto de distintos ejemplos escogidos de manera representativa, así como a detalles que a primera vista podrían parecer nimios y pasar desapercibidos.

Para comenzar podemos acudir a los árboles citados en la literatura francesa medieval; se nombran especies por lo general mediterráneas como el pino o el olivo, es decir, ajenas a la esfera francófona en aquellos momentos, pero conocidas a través de la literatura bíblica y clásica. Muy posiblemente se intenta marcar una separación entre realidad y ficción narrativa o establecer una relación de empatía con el lector. Esta última idea la retomaremos más adelante cuando hablemos del *locus amoenus*, sobre todo en confrontación con el *locus agresti*. Otras variedades que aparecen con cierta frecuencia son el laurel y la zarza. Una posible explicación a este reiterado y meticuloso simbolismo radique en las estructuras mentales de los medievales³¹.

El significado trascendente³² y alegórico³³ de la naturaleza podemos hallarlo asimismo en Gonzalo de Berceo: el prado se viene identificando con la Virgen y las fuentes con los cuatro evangelistas³⁴. Continuando con la literatura castellana, citaremos algunos fragmentos del *Cantar del Mio Cid*. En primer lugar, el día de la toma de Castejón es

²⁷ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 17-30.

²⁸ Francisco CALVO SERRALLER, “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, p. 26.

²⁹ Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, “La naturaleza y el paisaje en el gótico. La naturaleza en los conjuntos funerarios”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 168 sintetiza los planteamientos de Joan SUREDA PONS y Emma LIAÑO MARTÍNEZ, *El despertar de Europa: La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, ed. Encuentro, Madrid, 1994.

³⁰ Joaquín CASALDUERO, *Estudios de literatura española*, ed. Gredos, Madrid, 1973, 3ª ed., pp. 11-25. El autor además afirma que la clave del arte medieval reside en “la belleza de ese engarce entre el símbolo y lo simbolizado, entre significante y significado”.

³¹ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 145-163.

³² Joaquín CASALDUERO, *Estudios de literatura española*, p. 13.

³³ José María BALCELLS DOMÉNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 32.

³⁴ Joaquín YARZA LUACES, “Los lejos en la pintura tardogótica”, p. 31.

Dios el que le ayuda al propiciarle un “*fermoso*” día³⁵. Segundo, la ambientación de la naturaleza en el robledo de Corpes, que desarrollaremos más adelante al hablar del *locus agresti*.

Por último, recordemos la definición de paisaje *grosso modo* no como una naturaleza objetiva, sino como una visión subjetiva llevada a cabo por el espectador ante una realidad que le rodea. La descripción de la ciudad de Valencia³⁶ consiste en algo más allá de una mera descripción objetiva³⁷. Esta interpretación es muy cercana a la postura de Balcells respecto a este mismo pasaje. Dicho autor recoge también los paisajes alegóricos e imaginarios de Ruy Páez de Ribera y Francisco Imperial, cuyos versos están recogidos en el *Cancionero de Baena*. Además, frente a la escasez de alusiones paisajísticas en los textos castellanos y franceses, la naturaleza alcanza un cierto protagonismo en la poesía galaico-portuguesa, en especial el mar, cultivada por diversos autores, entre ellos el más conocido Martín Códax³⁸.

Dejando a un lado la literatura, también podemos encontrar un paisaje urbano³⁹, que adquiere un sentido místico y al que por supuesto podemos hacer extensible la lectura en clave simbólica⁴⁰. La ciudad representa el mundo, la Creación y el cosmos; a Cristo y a Dios asimismo por extensión. La iconografía cristiana del urbanismo en la Baja Edad Media se puede considerar de las siguientes formas de modo somero⁴¹.

Por un lado, la ciudad como microcosmos y la disposición simbólica del trazado urbano: el núcleo urbano se entiende como la representación de un cosmos mayor; más adelante de la Jerusalén que hallamos en los *lejos*, completamente imaginaria. No obstante, este planteamiento no se limita a esta ciudad paradigmática, sino que se aplica a las poblaciones europeas. Así, según cuenta una descripción *circa* 1318, el trazado de Padua es dictado por un ángel⁴², a saber: con cuatro puertas orientadas hacia los puntos cardinales, en consonancia con la Jerusalén celeste⁴³. Por lo general se prefieren las superficies redondas o cuadradas, en las que fácilmente se pueda inscribir una cruz. Otro

³⁵ Joaquín CASALDUERO, *Estudios de literatura española*, p. 24. *Cantar del Mío Cid*, ed. Ediciones Orbis, Barcelona, 1983, p. 31.

³⁶ *Cantar del Mío Cid*, pp. 72-73.

³⁷ Joaquín CASALDUERO, *Estudios de literatura española*, p. 22: “No estamos ante un paisaje; estamos contemplando, con emoción verdaderamente épica, la hazaña del Cid. Lo que abarcamos desde la torre del alcázar es un panorama como signo de la hazaña. Ciudad, mar, huerta son la expresión del valor del Cid, la grafía de su esfuerzo puesto al servicio de la Cruz y que Dios se ha dignado recompensar”.

³⁸ José María BALCELLS DOMÉNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 25, 27-28 y 39-41.

³⁹ José María BALCELLS DOMÉNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 25.

⁴⁰ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 162.

⁴¹ K. D. LILLEY, “Cities of God? Medieval urban forms and their Christian symbolism”, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 29 (2004), pp. 296-313.

⁴² Trevor DEAN, *The towns of Italy in the later Middle Ages*, ed. Manchester University Press, Manchester, 2000, p. 17.

⁴³ Tanto *Ezequiel* 48: 16-35 como el *Apocalipsis* 21, sobre la séptima visión, describen la Jerusalén celeste.

texto sobre Chester escrito hacia 1195⁴⁴ habla de las calles perpendiculares cruciformes, con sus correspondientes cuatro puertas orientadas a los cuatro vientos y guardadas por centinelas⁴⁵, que serán las iglesias dedicadas a San Pedro al oeste; al Bautista, la del este; en el norte a la Virgen y al sur a San Miguel Arcángel. En el mapamundi *Ebstorf*, del siglo XIII, también se orienta según los puntos cardinales, pero su originalidad radica en que el orbe aparece asociado al cuerpo de Cristo, constituyendo Jerusalén el *axis mundi* en el ombligo. De esta manera, en el XII se tiende más al esquema platónico de la ciudad-estado ordenada como el cosmos y adaptada al cristianismo, como describen Guillermo de Conques en el *Comentario al Sueño de Escipión* y Juan de Salisbury en el *Policratus*. Dios es el *artifex principalis*, por lo que el alarife medieval intentará crear un paralelo con la Creación. En los siglos XIII y XIV, al contrario, las ciudades se inspiran más en la *Política* de Aristóteles.

El empleo de la geometría cobra por tanto especial importancia por las mismas razones aducidas⁴⁶. Se aplica en las ciudades de nueva planta y catedrales⁴⁷. Explica Grosseteste en la *Praxis geometricae* que la geometría sirve para explicar la naturaleza de las cosas físicas en su conjunto como universo y cada una de manera particular. Para ser más concretos, por ejemplo, Hugo de San Víctor asocia la línea recta con la fe verdadera en el *Disalion*⁴⁸. Al igual que la ciudad es paisaje, la ciudad medieval se convierte en una «urbanización del paraíso», es decir, que reproduce el esquema paradisiaco. Sobre este tipo de jardines medievales hablaremos más adelante, pero cabe citar el comentario de Bonvesin de la Riva en *De magnalibus urbis Mediolani* (1288) al asociar Milán con esta imagen⁴⁹. Observamos claramente que “la ciudad de Dios y la ciudad terrestre se comunican entre sí”⁵⁰.

El simbolismo de los recorridos procesionales, que no se relega al clero y a la corte, sino que se hace extensible a la totalidad de la población. Por un lado, la ciudad se entiende de manera orgánica –de ahí la importancia de las procesiones eucarísticas, tales como el *Corpus Christi*– y, por el otro, se trata de promover la identidad colectiva, el control de la plebe y procurar la cohesión social a la vez que se legitiman las diferencias internas. Tomemos como ejemplo la procesión del día de la Santa Cruz, el 3 de mayo, en Brujas⁵¹: diseñan un recorrido circular que parte desde el centro. Así, la comitiva rodea la ciudad de una manera simbólica y social, como representación de un macrocosmos redondo;

⁴⁴ J. K. HYDE, “Bulletin of the John Rylands Library”, 48 (1966), p. 325.

⁴⁵ *Isaias* 62: 6.

⁴⁶ *Ezequiel* 40: 3-5 y 43: 1-17.

⁴⁷ José Miguel MERINO DE CÁCERES, “Planimetría y metrología en las catedrales españolas”, *Tratado de rehabilitación*, ed. Munilla Lería, Madrid, 1999, vol. 2, pp. 33-56.

⁴⁸ K. D. LILLEY, “Cities of God? Medieval urban forms and their Christian symbolism”.

⁴⁹ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 78.

⁵⁰ Georges DUBY, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, ed. Cátedra, Madrid, 2008, 6ª ed., p. 89.

⁵¹ Thomas A. II BOOGAART, “Our Saviour’s blood: procession and community in late medieval Bruges”, *Moving subjects: processional performance in the late Middle Ages and Renaissance*, ed. Rodopi, Amsterdam, 2001, pp. 89-90.

se sacraliza el espacio urbano. Si bien recordamos la posición que Jerusalén ocupaba en el citado mapamundi, comprobamos que la iglesia de la que sale la procesión hacia el extrarradio se sitúa de igual modo como *axis mundi*. A ello cabe sumarle la concepción del tiempo y espacio cósmicos, que se relacionan con la noción cíclica de la historia.

Por último, centrándonos en la pintura, que sin duda alguna es la disciplina artística que mayor número de paisajes nos ha legado, sobre tabla y miniados, haremos algunas breves referencias para evitar dilatar en exceso nuestra exposición. Es remarcable la calidad del paisaje que ilustra el bautismo de Cristo de las *Horas de Turín* (1414-1417), en el que posiblemente Hubert van Eyck colaborara. Este fragmento es uno de los pocos que se conservan tras el incendio que sufrió la Biblioteca Nacional turinesa en 1904. Yarza lo considera un “ámbito inventado”, que ni siquiera van Eyck llegó a superar a lo largo de su trayectoria⁵². Clark incide en la relevancia que la luz saturada y sus reflejos adquieren mediante el color, un cromatismo que no se volverá a alcanzar hasta el XIX⁵³.

Los *lejos* de la segunda mitad del siglo XV, a pesar de no contar con un reconocimiento “oficial” demuestran la importancia del paisaje en el arte medieval. Nacen como invención de taller y carecen de valor documental debido a la libertad de composición que goza el artífice⁵⁴. Ello lo observamos en la Jerusalén irreal y simbólica en el fondo de la *Piedad* de Fernando Gallego⁵⁵; asimismo, el paisaje se humaniza con la intención de hacerlo más amable y accesible, menos agreste, como pocos siglos antes se consideraba, sobre todo en las regiones septentrionales de Europa. Sin embargo, Gallego acerca ese paisaje a lo cotidiano que debió de conocer. Otra reinterpretación urbana es la que hace Pere Nisart con la ciudad de Mallorca en un *San Jorge* (circa 1470)⁵⁶; el pintor se inspira en la ciudad real para reproducir otra ciudad procedente de su imaginación.

No obstante, si hay un paisaje que capte la atención del espectador será la extraordinaria pintura conocida como *La advocación del templo* o *La dedicación de la iglesia* en el siglo XV, hoy llamada *La fuente de la vida* o *El triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga*, del círculo de Jan van Eyck (circa 1435)⁵⁷. La tabla, ejecutada en Flandes, ha recibido muy diversas interpretaciones iconográficas. También ha suscitado diferentes hipótesis en cuanto a su datación, autoría de composición y de ejecución, debido a la relación que se ha observado con la obra de van Eyck, en cuanto a iconografía, elementos concretos y modelos plasmados. Ello se comprueba sobre todo en *El políptico del Cordero Místico*, visión apocalíptica enmarcada en medio de un espléndido marco paisajístico con sentido asimismo trascendental, sobre la que no nos detendremos. De esta forma, algunos autores la han relacionado con el periplo diplomático de van Eyck a la Península

⁵² Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 32.

⁵³ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 31.

⁵⁴ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 50.

⁵⁵ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 30. El autor desarrolla la idea de la Jerusalén imaginaria en las pp. 36 y 41-42.

⁵⁶ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 41.

⁵⁷ Bart FRANSEN, “Jan van Eyck. Un viaje y una obra”, *Anales de Historia del Arte*, núm especial 39-58 (2012). La misma tabla también es mencionada por Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 34.

FIGURA 2
La dama del unicornio (À mon seul désir)



Ibérica, en el que se sabe que portaba un cuaderno de viaje⁵⁸ que más tarde le sirvió de inspiración a la hora de pintar la vegetación meridional y de la Meseta, así como vestimentas, arquitecturas e incluso azulejos valencianos.

Además de la original en el Museo Nacional del Prado, nos han llegado otras tres copias, lo que a nuestro juicio demuestra el éxito del que debió de gozar: la del Monasterio de Santa María del Parral (Segovia), encargada por Enrique IV de Castilla (1425-1474); la pintura efectuada por Cristóbal de Velasco en 1592, conservada en el Allen Memorial Art Museum de Oberlin (Ohio); y, finalmente, una última copia anónima que data de 1560 en el Museo Catedralicio de Segovia. Dado el protagonismo que toma el paisaje en la composición, claramente simbólico, la enorme aceptación de la tabla desde un primer momento nos indica de nuevo la presencia del concepto paisajístico en la sociedad tardomedieval.

Mencionaremos en último lugar el tapiz denominado *La dama del unicornio*, en Museo de Cluny en París. Clark comenta que este tema simboliza el triunfo de la delicadeza sobre los impulsos naturales⁵⁹. *La dama del unicornio* es un conjunto de seis tapices, los cinco primeros representan los sentidos y al último se le ha querido ver un sentido final o incluso como un sexto sentido. Una vez más, y a tenor de lo expuesto, nos encontramos ante un paisaje con una simbología distinta por completo, o al menos en

⁵⁸ Bart FRANSEN, “Jan van Eyck. Un viaje y una obra”, p. 42.

⁵⁹ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 24.

principio, a las diversas significaciones vistas hasta el momento. Por otro lado, bien conocida es la interpretación que San Epifanio propone en su bestiario *El fisiólogo*⁶⁰, en la que el unicornio representa a Cristo por diversas analogías veterotestamentarias⁶¹, ratificadas por la Nueva Alianza⁶²; y la doncella vendría a ser la Virgen⁶³.

4. *Locus amoenus*

Una segunda postura hacia el paisaje en la Edad Media hunde sus raíces en la Antigüedad clásica y, en especial, en la literatura, sobre todo los textos de Ovidio y Virgilio, aunque “con una clara pretensión de originalidad”⁶⁴. No es la única herencia ni el único acercamiento al mundo clásico anterior al Renacimiento italiano en el XV⁶⁵.

Para Yarza, a pesar de poder rastrear esta visión de la naturaleza en la Alta Edad Media, es a partir del siglo XII cuando las descripciones, a veces como *topos*, de diversos elementos de la natura empiezan a ser cada vez más corrientes en las nuevas lenguas romances. Esta primavera despierta en primer lugar en la literatura –siempre que el tema lo exija– aunque, como ya veremos, no pasará desapercibida para las artes visuales góticas. Sin embargo, nos parece exagerado que todas las descripciones desde la Roma imperial hasta el siglo XVI sean consideradas *loci amoeni*, como a veces se ha defendido⁶⁶.

Las principales características con las que los autores definen este *topos* consisten en el ambiente primaveral; la presencia del elemento acuático, ya sea como fuente o arroyo límpidos; árboles que ofrezcan sombra; una temperatura suave; las flores y el canto de los pájaros. Todo ello propicia el marco paisajístico ideal para situar las escenas de amor cortés y muy posiblemente influyera no solo en la literatura y en el arte en general, sino también en la concepción del jardín medieval⁶⁷. Milani coincide en lo que él llama el “jardín filosófico-caballeresco”, un lugar de encanto⁶⁸.

⁶⁰ San Epifanio, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido del Bestiario Toscano*, ed. Tuero, Madrid, 1986, p. 28.

Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, ed. Debolsillo, Barcelona, 2012, p. 91.

⁶¹ *Salmos* 28: 6 y 91: 11; *Levítico* 1: 5; *Deuteronomio* 33: 17.

⁶² El unicornio es fiero por el poder que los Cielos le han conferido, que lo hacen invencible por el infierno. Sin embargo, el unicornio se vuelve manso en presencia de la doncella, ya que dice “aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón” en *Mateo* 11: 29. Tiene una sola cabeza porque “el Padre y yo somos uno” (*Juan* 10: 30), idea a la que vuelve San Pablo en *Corintios I* 11: 3.

⁶³ Sobre la Encarnación hablan los versículos *Juan* 1: 14 y *Romanos* 8: 3.

⁶⁴ Miguel RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, “Pintar con la pluma. Descripciones de paisajes en la poesía latina medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 113.

⁶⁵ Erwin PANOFKY, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, ed. Alianza, Madrid, 1999.

⁶⁶ Joaquín YARZA LUACES, “Los lejos en la pintura tardogótica”, p. 30-31.

⁶⁷ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 152; Joaquín YARZA LUACES, “Los lejos en la pintura tardogótica”, p. 31.

Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa: desde la Antigüedad hasta nuestros días*, ed. H. F. Ullmann, Postdam, 2007, p. 22.

⁶⁸ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 73.

A veces es posible que hallemos un *locus amoenus* completamente abstracto y sin la presencia humana; si bien Moralejo apunta la posibilidad de que éste sea una excepción, comprobaremos que sí que hay una cierta cantidad de paisajes medievales desprovistos de figuras humanas. Lo encontramos en un folio de los *Carmina Burana*, donde vemos una espesa vegetación, a nuestro juicio, de índole decorativa (o simbólica, pero para afirmarlo habría que analizar este caso con mayor profundidad)⁶⁹.

Dado el predominio de los paisajes inventados en la poesía medieval castellana, quizá no sea de extrañar el gran uso que se hace del *locus amoenus*, en ocasiones con significación trascendental, como es el prado en la obra citada de Berceo, o moral, como en el Arcipreste de Hita. También encontramos otros *loci* en el *Libro de Alexandre*; en la *Razón de Amor*, “de carácter visionario” y no real; finalmente, un caso excepcional es el *dezir* de Diego de Valencia, en el *Cancionero de Baena*, donde “el marco paisajístico recorre la composición de principio a fin”, además de tratarse del primer *locus amoenus* de la poesía española⁷⁰.

De manera similar, en las letras francesas, encontramos el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme, donde ofrece pautas para la descripción de jardines, que se ven reflejadas en la literatura del XII⁷¹. Otras referencias las encontramos en *Érec et Énide* de Chrétien de Troyes, *Anticlaudianus* de Alano de Lille y el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris⁷². Un último ejemplo que consideramos destacable son los tres jardines que aparecen en *Floire et Blanchefleur*: cada uno marca un momento clave y, a medida que sitúan más hacia el Oriente, mayor es su esplendor⁷³.

5. *Locus agresti*

Podemos decir que el *locus agresti* consiste en el paisaje opuesto al entorno idílico que acabamos de comentar. Más que una imagen en sí, casi podríamos afirmar que se trata más bien una actitud hacia el paisaje, o, mejor dicho, un temor hacia lo incógnito de la naturaleza y los peligros que por ende presentaba cualquier desplazamiento. Se ha dicho que Europa era un mundo “rústico, pobre, desprotegido frente a Córdoba y a Bizancio, salvaje y dominado por el hambre”; que lucha “contra una naturaleza indócil que le impone sus leyes, contra una tierra que es yerma porque aún no ha sido dominada”⁷⁴. Esta idea también está presente en Clark⁷⁵. A pesar de la aparente amabilidad de un

⁶⁹ Serafin MORALEJO, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, ed. Akal, Madrid, 2004, pp. 23-25.

⁷⁰ José María BALCELLS DOMÉNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 29-32, 37, 40 y 44-45.

⁷¹ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 154.

⁷² Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 73.

⁷³ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 152.

⁷⁴ Georges DUBY, *La época de las catedrales*, pp. 15 y 19.

⁷⁵ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 18.

clima agradable y un campo fértil, el medieval tendrá miedo de enfrentarse a una naturaleza que no acababa de controlar⁷⁶. Salir del pueblo significaba correr ciertos riesgos, independientemente de la distancia que se recorriera⁷⁷.

Esta tendencia a ver el paisaje con un sentido de amenaza resulta más fuerte en las regiones septentrionales, donde las escasas alusiones paisajísticas reflejan el terror⁷⁸ y la desgracia, sufrimiento, oscuridad⁷⁹... Si nos dirigimos a la *langue d'oïl*, el papel secundario del paisaje –al igual que ocurre, por ejemplo, en el *Cantar del Mío Cid*, aunque nos haya servido para tomar los pasajes citados⁸⁰– se limita, incluso en la literatura de paisajes, a enumerar los elementos naturales o, a lo sumo, aludir al topónimo, desprovisto de descripción alguna⁸¹.

Cuando hay un paisaje, suele tener un carácter simbólico y trascendental. Sin embargo, hemos de distinguir también dos tipos de paisaje en este momento: el “bosque” y el “jardín”. Bruña Cuevas entiende el jardín como “una manifestación más de dominio del hombre sobre el mundo, mientras que el bosque aparece como un medio por definición hostil a la vida humana”. Hay casos, pues, en los que el bosque presenta “su cara de bosque de raigambre celta o germánica”: se convierte en un tenebroso paraje poblado de “seres cuyos poderes no responden a las leyes naturales que rigen el mundo de los hombres”. Se trata de un bosque que existía en la mentalidad medieval, una auténtica mirada subjetiva hacia la naturaleza, más que una realidad objetiva. Posiblemente el campesino diferenciase entre estos dos bosques, el que frecuentaba en sus labores y el que recomendaría no visitar⁸², como le aconsejaron a Petrarca.

Yarza lo compara con la *Huida a Egipto* de Gerard David; lo denomina “otro *topos* literario, más allá del «paisaje épico»”⁸³. En el lado derecho del *lejos* hay un espeso bosque, alusivo a los imprevistos que hubieron de sufrir en el viaje; a la izquierda vemos el borrico saliendo del entramado de árboles mientras se dirige hacia una ciudad, que aquí viene a marcar el contraste con ese mundo peligroso del bosque.

En definitiva, a nuestro juicio, se demuestra la transición entre la cultura del norte y la meridional: por un lado, encontramos ese bosque germánico terrible y, por el otro, las alusiones a la vegetación mediterránea y los jardines inspirados en el *locus amoenus*

⁷⁶ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 30.

⁷⁷ Georges DUBY, *La época de las catedrales*, p. 20.

⁷⁸ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 18.

⁷⁹ María José MORA SERRA, “Un invierno entre los hielos: los paisajes de la poesía anglosajona”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 225-242.

⁸⁰ José María BALCELLS DOMÈNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 26.

⁸¹ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 141-144.

⁸² Vito FUMAGALLI, *Cuando el cielo se oscurece: la vida en la Edad Media*, ed. Nerea, Madrid, 1998, pp. 34-39 y 155-159.

⁸³ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 39.

clásico. Muchas veces estos dos *loci* se yuxtaponen con el fin de marcar un contraste⁸⁴. Así ocurre en la escena del robleo de Corpes en el *Cantar del Mío Cid*⁸⁵.

6. *Hortus conclusus*

El hombre medieval, para protegerse de esa naturaleza amenazante y a la vez poder disfrutar del mismo, hace una recreación del jardín de ensueño, pero cercado, de tal manera que, volviendo sobre la definición dada para jardín⁸⁶, genera un espacio alejado de temores, una naturaleza sujeta a su dominio y placer. De alguna manera se acerca al *locus amoenus*, con la diferencia de que en este caso se trata de un jardín creado artificialmente y no en medio de la plena naturaleza, y en que puede contar o no con la presencia del agua y de los demás elementos ya enumerados. Nos ofrece un acercamiento más amable hacia la naturaleza, que ahora ya es armonía, y hacia el paisaje diseñado y realizado mediante la acción humana.

De hecho, aunque en este apartado no desarrollaremos el jardín como Edén, recordemos que la etimología de paraíso hace referencia a un *hortus conclusus*, quizá por influencia de los cruzados venidos de Oriente, como aparece en la lírica provenzal. Otra hipótesis más sencilla la hallamos en el *Cantar de los Cantares*, donde se menciona el “huerto cerrado”⁸⁷ y que posiblemente la exégesis bíblica asociara desde un primer momento con la Virgen. El jardín cerrado resurge en el XII, pero es en el siglo XV cuando el goza de mayor éxito⁸⁸. A continuación analizamos algunos ejemplos⁸⁹:

La Virgen del rosal de Martin Schongauer (1473), muy similar y más sencillo, en lo que a interpretación del paisaje se refiere que *La Virgen del rosal*, de Stefan Lochner (circa 1448), en el que las flores aluden a la rosa mística de la Letanía lauretana; el broche muestra un unicornio, alusivo a la pureza de María; la corona hace referencia al carácter de realeza y el nimbo a la santidad. Destaca también el profuso detallismo. Por último, observamos la evocación a los cinco sentidos: las calidades táctiles; las manzanas –que podrían entenderse asimismo como superación del pecado original mediante la Virgen–; los ángeles músicos; la visión del trono mariano y el olor primaveral a rosas.

María en el huerto cerrado con santos del Maestro del Paraíso de Fráncfurt o del Alto Rin (circa 1410) muestra a Santa Dorotea recoge fresas; Santa Catalina juega con el Niño; Santa Bárbara extrae agua; San Miguel charla con San Jorge y San Osvaldo es-

⁸⁴ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 31 coincide con José María BALCELLS DOMÉNECH, “El paisaje en la poesía castellana medieval”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 28; y con Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 152.

⁸⁵ *Cantar del Mío Cid*, p. 109.

⁸⁶ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 155.

⁸⁷ *Cantar de los Cantares* 4: 12.

⁸⁸ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 20, 24 y 151.

⁸⁹ Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa*, p. 31.

FIGURA 3
La Virgen de las fresas



cucha. Esta escena idílica está inserta en el propio símbolo mariano, el huerto cerrado con muros. Yarza⁹⁰ habla de ésta y de otra *Virgen del rosal* parecida a la anterior, de Michelino da Besozzo, del que trataremos más adelante. También *La Virgen de las fresas* (circa 1420), emparentada con el Maestro del Alto Rin, en la misma línea que las ya vistas, presta una especial atención a los detalles de la vegetación, que, a nuestro juicio, bien podría haber tomado de herbarios y una delicada preocupación por la observación de la naturaleza. En *Emilia en el jardín* (siglo XV) vemos la escena de la *Teseida* de Boccaccio, en la que Arcita y Palemón espían a Emilia, prisioneros, al lado de los jardines de Teseo en Atenas.

Por último, quisiéramos analizar cómo los jardines claustrales, “meditada perfección del espacio sacro”⁹¹ pueden considerarse *hortus conclusus* en cierto sentido. Aunque veremos que el claustro se ajusta a una compleja simbología que aquí nos limitaremos a esbozar, hemos preferido incluirlo a modo de ejemplo en el presente apartado: cualquier obra artística siempre está sujeta a diversas interpretaciones desde distintas perspectivas, por lo que esta clasificación es sólo una posible opción.

⁹⁰ Joaquín YARZA LUACES, “Los *lejos* en la pintura tardogótica”, p. 32.

⁹¹ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 73.

Al igual que el claustro puede convertirse en una cárcel física para el religioso, también puede serlo de manera figurada del alma. San Bernardo, además de esta analogía, habla asimismo del monasterio como un estanque lleno de peces⁹², quizá en relación con la cita de *Mateo* 4: 19. Otras lecturas de corte neoplatónico consisten en asimilar el claustro con las divisiones del templo salomónico⁹³ y de ahí con el cuerpo de Cristo⁹⁴ como ocurría con las ciudades; o crear una relación con las casas en las que se desarrollan la parábola de las vírgenes necias y sabias⁹⁵ y reunión de los apóstoles a la espera de la parusía⁹⁶. Más allá, Guillermo Durando (siglo XIII) en su obra *Rationale Divinorum Officiorum* asimila a la iglesia como construcción con la Iglesia triunfante como institución, por lo que el claustro pasaría a ser el paraíso ultraterrenal; las construcciones anejas serían así las mansiones y recompensas celestiales. No sólo adquiere una significación en su conjunto, sino que cada detalle remite a otra realidad⁹⁷. La iglesia funciona también como una mini urbe; en este sentido adquiere una trascendentalidad similar a la de los trazados procesionales ya comentados, funcionando como *porta coeli*⁹⁸.

7. Paisaje empírico o de hechos

Mientras que el paisaje simbólico seguirá vigente hasta inicios de la Edad Moderna en mayor o menor medida, no debemos olvidar la tendencia naturalista que se inicia a partir del *trecento* italiano⁹⁹; ésta afecta a la concepción general de la vida, de la Creación y, por ende, al paisaje. Se trata de un acercamiento más sujeto a la observación de la natura desde un punto de vista más científico u objetivo, más centrado en la vida presente que en la futura. Posiblemente sea en la pintura donde se refleje de manera más clara este cambio de mentalidad, aunque, como bien iremos viendo, consideramos que es más un cambio de actitud que encuentra su mejor expresión en las artes plásticas.

A ello cabe sumarle la aparición del franciscanismo¹⁰⁰, que propone un tipo de santidad inspirado, entre otros aspectos, en la comunicación con la naturaleza, que se mira desde un punto de vista más positivo y optimista, lejos del prototipo que podemos hallar en la *Leyenda dorada*. Este modelo procedente de la Alta Edad Media se basaba en un eremita que se aparta a vivir en mitad del campo, con la finalidad de apartarse

⁹² Paul MEYVAERT, "The Medieval Monastic *Claustrum*", *Gesta*, 1/2 (1973), p. 57.

⁹³ *Reyes* 1 6: 1-20 y *Apocalipsis* 11: 1 y 21: 22.

⁹⁴ *Juan* 2: 21.

⁹⁵ *Mateo* 25: 1-13.

⁹⁶ *Hechos de los apóstoles* 2: 1.

⁹⁷ Paul MEYVAERT, "The Medieval Monastic *Claustrum*", pp. 57-58.

⁹⁸ Georges DUBY, *La época de las catedrales*, p. 87.

⁹⁹ Joaquín YARZA LUACES, "Los *lejos* en la pintura tardogótica", pp. 30 y 32.

¹⁰⁰ Joaquín YARZA LUACES, "Los *lejos* en la pintura tardogótica", p. 32; Francastel, Antal, Meiss, Gilson y Auerbach también comparten esta opinión sobre el papel desempeñado por la figura de San Francisco (Marta CENDÓN FERNÁNDEZ, "La naturaleza y el paisaje en el gótico. La naturaleza en los conjuntos funerarios", *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 179).

de la pecaminosidad de los asentamientos urbanos; constituía un ejemplo de mártir, sacrificio, destierro del alma frente a las banalidades mundanas, exilio corporal y austeridad a semejanza del pueblo de Israel y de Cristo.

El paisaje empírico o de hechos que propone Clark se acerca a esta nueva concepción, opuesta al simbolismo, aunque también en muchas ocasiones no resulta fácil tarea diferenciarlos. *Las muy ricas horas* ejecutadas por los hermanos Limburg suponen un punto intermedio entre ambas concepciones, lo que les supone un valor añadido al propio mérito artístico. Otro paisaje menos conocido a medio camino entre el simbólico y el empírico son las representaciones de los meses, de artista anónimo de mitad del XV, en la Torre dell' Aquila en Trento. El paisaje empírico consiste, pues, en un apego por lo factual bañado de luz, como empieza a aparecer en las miniaturas, hallando en las citadas *Horas de Turín* el ejemplo más temprano¹⁰¹. Sin embargo, ya en Aristóteles se rastrea esta *primera percepción desinteresada*, que no se establecerá por completo en la cristiandad hasta después del *Roman de la rose*¹⁰². El final culminante del recorrido queda representado con *La pesca milagrosa* (1444) de Konrad Witz, un seguidor de Campin que llega a un grado de detallismo, a tenor de Clark, *prerrafaelita*¹⁰³.

Esta postura novedosa no afecta exclusivamente a la pintura, si bien es el medio más idóneo. De igual modo podríamos considerar la vidriera, ya que resulta un campo muy adecuado para la plasmación de la naturaleza. No podemos dejar de mencionar la simbología de la luz que comportan los conjuntos de vidrieras catedralicios, en su intento de crear un paisaje interior en el que la luz actúa como analogía de la divinidad¹⁰⁴ y que se basan en el planteamiento de la vía anagógica.

Las vidrieras de la iglesia de la abadía de Saint-Ouen (*circa* 1325) presentan unos motivos florales en grisalla. A pesar del esfuerzo de muchos autores por justificar una iconografía relacionada con el santo a la que la comunidad está dedicada, se sigue manteniendo la idea de que se trata sencillamente de un delicado estudio la vegetación que el artista encontró en la zona¹⁰⁵. Surge asimismo un conjunto de representaciones animales, a veces prestadas de modelos que circularían, como parece ser el caso del Maestro Bertran von Minden en la tabla de *La creación de los animales* del retablo de Grabow (*circa* 1380) y el *Cristo en el monte de los olivos* del Maestro de Hohenfurth (*circa* 1350); u otras tomadas de manera individual y directa del natural (que podrían alimentar estos dibujos que después servirían de inspiración a los que copiaban modelos ya hechos).

A continuación, no dejamos de citar la obra de Giotto, ya que constituye la figura más conocida y cuyas aportaciones a la mirada del paisaje de mayor calado. Sin embargo, y pese a que con seguridad podamos afirmar que este artista es el que mayor impacto

¹⁰¹ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 27, 29 y 31.

¹⁰² Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 23.

¹⁰³ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 34.

¹⁰⁴ Víctor NIETO, *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento*, ed. Cátedra, Madrid, 2010, 8ªed., pp. 13-84.

¹⁰⁵ M. E. FRAZER, J. HAYWARD, T. HUSBAND y K. R. BROWN, "Medieval Art and the Cloisters", *Recent Acquisitions*, 1985/1986 (1985 – 1986), p. 17.

y repercusiones posteriores ha tenido, no es un caso completamente aislado, sino que, como vemos, se encuentra dentro de una corriente más generalizada, aunque en estos momentos todavía no sea mayoritaria. Las escenas del *Noli me tangere* y la *Entrada en Jerusalén* de la *Maestà* sienesa de Duccio di Buonisegna constituyen otro notable ejemplo de este nuevo interés, incluso en el paisaje urbano¹⁰⁶.

Cabe destacar asimismo los dibujos de Michelino Molinari da Besozzo, cuyo legajo de dibujos puede considerarse el primer manual ilustrado de zoología; el *Cuaderno de Bérgamo* de Giovannino de' Grassi, que introduce el método inductivo aplicado a la representación pictórica; o el *Liber de virtutibus bestiarum* de Sextus Placitus. Los dos primeros pertenecen a la Lombardía, donde en el XV había artistas especializados en los estudios de la naturaleza. Se trata de una observación concienzuda y no un mero trabajo de memoria; por otro lado, se huye de la abstracción a favor de una búsqueda de la representación fidedigna del objeto. Ello debió de ser una práctica habitual en estos talleres, sobre todo los temas animalísticos, más que los vegetales.

Según Pätch, la razón de dichos estudios no reside en una función práctica –aunque, a nuestro juicio, más tarde se les encontró cierta utilidad–, sino que responden a una tendencia empírica externa al arte, que emplea la representación visual como medio didáctico y es en el reino vegetal donde resulta más evidente¹⁰⁷. Esta nueva postura va acompañada asimismo de un claro sentido utilitario de los recursos naturales. Si nos retrotraemos a las cronologías que predominan en nuestro discurso, encontramos ya hacia el 800 “la primera manifestación detallada del Occidente cristiano sobre la jardinería” en el poema *Hortulus* de Walahfried Strabo¹⁰⁸.

El *Tratado de caza* (circa 1400) de Gaston Phébus¹⁰⁹ demuestra no sólo el interés y las técnicas de este modo de ocio de gran éxito entre los aristócratas del momento, sino también un cierto aire de familiaridad en el tratamiento de los animales. Otro manual similar es el *Tratado de agrimensura* de Bertrand Boysset¹¹⁰. También son escenas de caza, sólo que ahora de un carácter más narrativo, las que decoran la *Cámara del ciervo* (1343) en el Palacio de los Papas de Aviñón, pinturas realizadas por el propio taller instalado en la corte, donde participa Simone Martini. En la pared contigua acompaña otra escena en la que dos figuras ejercen la pesca en un estanque o piscina. Los temas que en Phébus adquirirían un enfoque didáctico, ahora se tornan en una decoración con un ligero toque costumbrista, nos arriesgaríamos a opinar. En cualquier caso, Clark, tras incidir en su simbolismo (lo cual a nuestro juicio no supone una oposición a la observación empírica), se deshace en halagos hacia estos frescos¹¹¹.

Así, prosiguiendo con Simone Martini, encontramos el nexo de unión con el literato: se trata de la portada del *Virgilio* de Petrarca, en la que aparecen las personificaciones

¹⁰⁶ Giovanna RAGONERI, *Duccio. Catálogo completo de pinturas*, ed. Akal, Madrid, 1992.

¹⁰⁷ Otto PÄTCH, *Le paysage dans l'art italien*, pp. 11-19 y 36.

¹⁰⁸ Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa*, p. 24.

¹⁰⁹ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 27.

¹¹⁰ Michel RACINE y Françoise BINET, *Jardins de Provence*, p. 36.

¹¹¹ Joaquín YARZA LUACES, “Los lejos en la pintura tardogótica”, p. 32.

FIGURA 4
Portada del *Codex Virgilianus*



de las *Églogas* y las *Geórgicas* con un sentido de felicidad y lírica, algo que no ocurría desde la Antigüedad¹¹². Además de Petrarca sólo hay otra escalada a una montaña hasta Leonardo da Vinci, que será la que el rey de Francia Carlos VIII ordena en abril de 1492 al monte Aiguille¹¹³. El mérito de Petrarca reside en que posiblemente haya sido el primero en explicitar una visión estética del paisaje, una “admirable fusión de experiencia estética y reflexión filosófica, considerada el primer documento moderno de la valoración estética del paisaje”¹¹⁴. Por haber subido a la cima de una montaña por mero deleite estético y curiosidad científica, Clark lo llama incluso jardinero¹¹⁵.

Toda esta osadía la relata él mismo en la famosa epístola de 1336, dirigida al agustino Dionisii de Borgo San Sepolcro. En esa carta, “la naturaleza se convierte en paisaje para quien contempla con sentimiento, [...]. La anticipación de Petrarca es, en esta interpretación, un caso aislado”¹¹⁶. Con todo, poco tarda en salir de la delectación mundana

¹¹² Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 22-24.

¹¹³ Manuel BRUÑA CUEVAS, “Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 162.

¹¹⁴ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 42-43.

¹¹⁵ Kenneth CLARK, *Landscape into art*, pp. 22-23.

¹¹⁶ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 59 y 68.

y encontrar un paralelo neoplatónico a esta belleza física. Entiende que, más allá de la naturaleza terrenal, hay otra metafísica e interior, que para él constituye el verdadero fin que hace la experiencia meritoria del esfuerzo requerido. Al abrir al azar el libro décimo de las *Confesiones* de San Agustín que solía portar, el pasaje que lee ratifica su postura de búsqueda de vida interior. Así, “paisaje es naturaleza más luz interior. Esa es la naturaleza del paisaje”¹¹⁷.

8. Jardín del paraíso

Como hemos visto en páginas anteriores, el claustro y la ciudad pueden entenderse como visiones del paraíso en la Tierra. Sin embargo, hay otros casos en los que se recrea este regalo perdido de manera más explícita y el jardín resulta idóneo para ello¹¹⁸. Por ejemplo, en los planos de Saint-Gall la galilea situada a la cabecera de la principal iglesia abacial recibe el nombre de *paradisiacum*, lo que conduce a pensar que estuviera plantado como vergel (*vividantia*)¹¹⁹. A ello cabe añadir que la presencia de vegetación no era inusual a las afueras de las ciudades medievales, aunque no siempre se consideraran como jardines del Edén¹²⁰.

Milani va más lejos y apunta que no sólo “la agricultura tiene desde siempre el jardín su modelo ideal”, sino que además éste a su vez “tiene su arquetipo en el Edén, ascendencia que nos hace entender su importancia simbólica”¹²¹. Clark generaliza y sostiene que, en primer lugar, se contemplan los elementos de la naturaleza de manera individual y se les atribuye una significación ultramundana; después ya se mira el paisaje como un todo que representa la perfección, lo cual se consigue mediante el descubrimiento del concepto de jardín, ya sea el Edén o las Hespérides¹²².

Este “proyecto divino” idealmente se asentaría sobre un terreno llano, ya que el Edén se imagina como una planicie, y –al igual que lo hemos denominado como un tipo *hortus conclusus*– se encerraría en altos muros, como si de un burgo de la época se tratara. El paraíso terrenal desempeñaría la doble función de esperanza tras las penalidades de la existencia mundana¹²³ y recordatorio de lo perdido. Aunque ya nos hemos referido a los claustros monásticos al desarrollar el dicho *hortus*, consideramos asimismo que podrían funcionar a la vez como espacios alusivos al cielo. El esquema cruciforme, de cuyo centro emana el agua, adquiere un sentido metafísico. A ello contribuye también la decoración vegetal laberíntica que muchas veces adornaba cada una de las cuatro regiones en las que se organizaba el espacio, como si fuera una reproducción del mundo

¹¹⁷ FRANCISCO CALVO SERRALLER, “Concepto e historia de la pintura de paisaje”, p. 16.

¹¹⁸ *Génesis* 2: 8-17.

¹¹⁹ Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa*, pp. 22 y 31.

¹²⁰ Michel RACINE y Françoise BINET, *Jardins de Provence*, ed. Edisud, Aix-en-Provence, 1987, p. 36.

¹²¹ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, p. 72.

¹²² Kenneth CLARK, *Landscape into art*, p. 20.

¹²³ Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA y Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, “Mito y naturaleza: del paraíso al jardín medieval”, *Arché*, 4 (2009), pp. 229-231.

creado por Dios. Cabe recordar la creencia medieval en el poder de los laberintos para ahuyentar a los demonios, ya que no serían capaces de orientarse en ellos; de esta forma quedaba preservado el espacio sagrado¹²⁴.

Además encontramos otros jardines medievales, como el herbolario (*herbularius*), situado detrás de la casa del médico y de la farmacia en los monasterios o el jardín fortaleza, que aunaban los criterios estético, simbólico y práctico¹²⁵. En estos jardines crecían la salvia, la ruda, el comino, el hinojo, el perejil, la menta, la adormidera, el ajeno, la rosa, el lirio, etc., que ayudaban a establecer una relación entre la salud corporal y la del alma, debido a la simbología aplicada a las plantas, pues el proceso curativo médico dependía de la salvación divina. En definitiva, el jardín medieval constituía toda una “contemplación viviente y plena integración con el paisaje”¹²⁶.

8.1. El paisaje en Al-Ándalus

Baste recordar que, aunque actualmente para facilitar el análisis y estudio de la cultura la dividamos en compartimentos menores, en la época no había tales fronteras y el pensamiento se compartía y viajaba (literalmente) a ambos límites de los territorios tanto cristianos como musulmanes en sentido bidireccional. De ahí que muchas de las ideas que a continuación nos disponemos a desarrollar ya hayan aparecido antes, en los apartados relativos a los reinos cristianos. Por otro lado, hemos de puntualizar que no hay una diferencia tajante entre el mundo andalusí y el resto del Islam clásico en cuanto a estética y filosofía, sino que los distintos matices provienen de las características propias y de pensamiento de cada erudito¹²⁷.

En primer lugar, esbozar el concepto de estética en el mundo musulmán medieval no es sencillo, pues la ausencia de un sistema filosófico establecido y cerrado en el Islam clásico hace que tengamos que recurrir, para realizar un acercamiento al pensamiento, a diversas disciplinas auxiliares, como, por ejemplo, la obra de los poetas Ibn Ḥazm, de cierta lógica aristotélica, Ibn Tufayl, Ibn Bāyḥā, Ibn Rušd, Ibn Habīb, Abd al-Rahmān, al-Maqqarī¹²⁸; el grupo neoplatónico de al-Tawhīdī –que entendía el arte como una superación de la naturaleza, algo de lo que en Occidente no se hablará hasta el Renacimiento–; o los *Ijwān al-safā*, que vertebraban sus ideas entre el neopitagorismo y el neoplatonismo. Otros conceptos de carácter muy novedoso, a nuestro juicio, respecto a Occidente y que surgen a raíz de las artes son la mimesis combinada con la imaginación, la psicología artística y la fruición estética.

¹²⁴ Pilar de INSAUSTI MACHINANDIARENA y Adolfo VIGIL DE INSAUSTI, “Mito y naturaleza...”, p. 232.

¹²⁵ Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa*, pp. 22, 27 y 31.

¹²⁶ Raffaele MILANI, *El arte del paisaje*, pp. 24 y 70.

¹²⁷ A lo largo de todo este apartado seguiremos las pautas establecidas por José Miguel PUERTA VÍLCHEZ, *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Ándalus y la estética árabe clásica*, ed. Akal, Torrejón de Ardoz, 1997, pp. 390-397 y 811-817.

¹²⁸ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 57.

Para el musulmán el paisaje, sobre todo el jardín, consiste en una representación del más allá con el que serán premiados los justos y piadosos¹²⁹, como la historiografía viene señalando desde hace tiempo¹³⁰. Este jardín tiene sus raíces en un ideal de la naturaleza que el pueblo beduino forjó en sus inicios como civilización, mientras vivía en el desierto. A partir de la escasez del *eremo*, estos nómadas aprendieron a valorar la vegetación y el agua, no sólo como fuente de vida sino de placer sensorial y estético¹³¹. El jardín adquiere pues, una relevancia de primer orden, por un lado, como regalo divino y, por el otro, por su sentido escatológico.

No en vano en el *Corán* abundan las imágenes paradisiacas. Este edén recreado en la Tierra suele ser un espacio cerrado (al igual que el *hortus conclusus*), de tal manera que no penetre nada venido del exterior que desequilibre esa paz y armonía y encuentra su origen en las tradiciones judeocristianas. Sirve para recordarle al creyente sus obligaciones mediante una muestra del premio que recibirá en la otra vida¹³². También se puede entender en un sentido figurado de búsqueda de vida espiritual interior¹³³. El libro sagrado habla de jardines frondosos en los que reina la paz, con abundantes fuentes, plenos de árboles que proporcionan sombra y frutos de diversas clases; la decoración, suntuosa, con alfombras, oro, plata, cristal, seda, piedras preciosas; mientras que los criados sirven a los agraciados un manjar exclusivo¹³⁴. Otras obras que aluden al jardín celestial son el *Libro de la escala de Mahoma* y el *Génesis*. Este último texto es compartido por las demás religiones, por lo que nos remitimos al apartado anterior sobre el jardín del Edén, con el que el paraíso musulmán presenta ciertas concomitancias.

Roldán propone una tipología basada en tres visiones del entorno musulmán: a) el “estado silvestre natural”; b) el “estado artificial”, que se refiere al jardín; y c) la representación plástica¹³⁵. Nos vamos a centrar en el segundo, ya que es el que mayor peso ha tenido en el arte andalusí. Así, a la hora de caracterizar el jardín-paraíso, encontramos algunos elementos que se repiten constantemente. Tal es el caso de la estructura u organización interna: se divide en cuatro partes (como describe el *Génesis*, haciendo referencia a

¹²⁹ *Corán* 2/25.

¹³⁰ María MORENO ALCALDE, “El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmanas”, *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), p. 80.

¹³¹ Javier TOQUERO, “La arquitectura en los jardines históricos”, *Jardines históricos*, Carlos de la Casa (ed.), ed. Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2003, p. 27.

¹³² Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 66.

¹³³ María Teresa BEGUIRISTÁN, “Ars naturalitas”, *Arte con la naturaleza. Percepción del paisaje*, ed. Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 2000, p.116.

Javier Toquero, “La arquitectura en los jardines históricos”, p. 27.

Gonzalo M. BORRÁS, *La Alhambra y el Generalife*, ed. Anaya, Madrid, 2005, 5ª ed., p. 36.

¹³⁴ *Corán* 55/46-78; 56/11-34; 76/12-22. Esta última aleya vuelve sobre la idea de premio celestial.

¹³⁵ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 52.

las regiones del mundo conocidas¹³⁶), en el centro habrá una fuente de la que surgen cuatro canales, que se entenderán como los cuatro ríos del Paraíso; una alternativa es el estanque central y rectangular rodeado de flores.

El agua adquiere un protagonismo especial, que posiblemente se deba a los orígenes nómadas en el desierto del pueblo musulmán. Este don es “el favor más grande que Dios ha concedido al hombre”¹³⁷. Sin ir más lejos, en la *Biblia* aparece en varios pasajes, normalmente con sentido de purificación y de espiritualidad, pero también como de designio divino¹³⁸. El agua, en especial su reflejo, movimiento, destellos e irisaciones solares en ella se utilizan como recurso estético y forma parte de la arquitectura. Otros autores también inciden en su importancia como elemento diferenciador de los jardines de Al-Ándalus, en comparación con los demás jardines europeos¹³⁹. El elemento acuático desempeña, pues, tres funciones: utilitaria, estética y religiosa¹⁴⁰.

Si el agua es un elemento fundamental, la luz no adquiere menor importancia, tanto su abundancia como su ausencia. La luz se utiliza como contraste entre zonas; se deja pasar o se tamiza casi caprichosamente; por último, la umbría crea un espacio de tranquilidad y descanso¹⁴¹. De hecho, Puerta Vilchez habla de una “estética de la luz” y “estética del reflejo” a este respecto. Finalmente, nos referiremos a la palmera, uno de los árboles introducidos en la Península Ibérica. Aparece en multitud de ocasiones, ya sea por su valor simbólico como por las posibilidades artísticas que ofrece, que permiten representarla desde el realismo a la abstracción. Su perfil esbelto, que le confiere un aire ascendente, resulta idóneo para aludir a un plano metafísico y místico. Otros elementos recurrentes que suelen aparecer incluso en la decoración arquitectónica con sentido paradisíaco-celestial son los granados y los pámpanos y vides¹⁴².

En conjunto, todo ello contribuye a generar una experiencia multisensorial, en la que participan el sonido del agua en movimiento y de los pájaros, el brillo y los reflejos del agua en reposo, la luz, la decoración propiamente dicha de la construcción, la vegetación que desprende aromas... Este intenso cromatismo no está desprovisto de una lectura más profunda, pues cada color aporta un valor simbólico. En cierto modo, podríamos ver una cierta semejanza con el *locus amoenus*, ya que algunos poetas musulmanes lo han utilizado para situar escenas de cortejo. Por el contrario, también se habla del *locus*

¹³⁶ Javier TOQUERO, “La arquitectura en los jardines históricos”, p. 17. El autor habla de una “referencia al cosmos: el mundo dividido en cuatro partes”. Este diseño cruciforme acerca la estructura de estos jardines a los claustros monacales. De nuevo una civilización y otra son más cercanas de lo que parece.

¹³⁷ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 58.

¹³⁸ *Génesis* 2: 6; *Salmos* 33: 7.

¹³⁹ Ehrenfried KLUCKERT, *Grandes jardines de Europa*, p. 39.

¹⁴⁰ Gonzalo M. BORRÁS, *La Alhambra y el Generalife*, p. 26.

¹⁴¹ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, p. 66.

¹⁴² María MORENO ALCALDE, “El paraíso desde la tierra...”, p. 77.

horridus, en recuerdo del agreste y seco desierto, del que se ha llegado a tener como “enemigo del nómada” y que en cierto modo podríamos comparar con el *locus agresti*. En todas estas representaciones figura en un segundo plano la idea, o más bien, el recuerdo, del oasis, en torno al cual surgen las ciudades¹⁴³. La relación entre jardín y ciudad ya la habíamos expresado respecto a las ciudades europeas, aunque esta asociación sería más fuerte en los asentamientos de clima y vegetación mediterráneas, como es el caso de los territorios islamizados. Lo cierto es que bastantes autores andalusíes, ya sean escritores, cronistas, poetas, geógrafos, viajeros, historiadores, como Ibn al-Jatib (siglo XIV), etc. nos hablan de un cinturón verde alrededor de las ciudades, a veces con insistencia. Ello no es de extrañar debido a una economía basada en el regadío, por lo que esta diadema vegetal representaría la bonanza de la ciudad¹⁴⁴. Estas ideas han sido ejecutadas de manera bastante literal cualquiera de los conjuntos arquitectónicos hispanomusulmanes. El agua y el jardín se introducen en la construcción y viceversa; no hay límites entre naturaleza y casa; se produce una completa armonía entre hombre y naturaleza. En definitiva, “es el paraíso en la tierra”¹⁴⁵, o, por lo menos, “un anticipo en las tierras de al-Ándalus”¹⁴⁶.

10. Conclusiones

Tras establecer las bases estéticas que sostendrán la visión hacia la naturaleza en la Edad Media, observamos no sólo la clara existencia de un paisaje, sino que además hemos visto su enorme heterogeneidad. En primer lugar, remitiéndonos a los objetivos establecidos, hemos de afirmar la presencia –quizás no el protagonismo– del paisaje medieval. Así, hay un aplastante predominio del simbolismo en la estética y, por tanto, en el arte en general y en el paisaje en particular. Esta omnipresencia del símbolo baña todas las especulaciones y manifestaciones culturales. Aunque posiblemente el paisaje nazca en los albores de la Baja Edad Media, su implantación definitiva viene coincidiendo con el auge del aristotelismo y el Gótico en su mayor esplendor.

Otras observaciones que se desprenden del presente estudio es, por un lado, la actitud más amable y positiva hacia la naturaleza a medida que nos aproximamos a las regiones meridionales. Es un viaje desde el miedo que inspira una creación que se resiste a

¹⁴³ Fátima ROLDÁN CASTRO, “La percepción del entorno: el mundo musulmán”, *Paisaje y naturaleza en la Edad Media*, pp. 55-57, 63 y 67. El blanco representa la plenitud divina, la claridad y el resplandor; el azul, el pensamiento porque es el color del cielo y del espacio; el amarillo es el color del sol, aunque recordemos que el oro representa su aspecto místico, mientras que la plata al de la luna; el rojo, la sangre; y el verde, la fertilidad, es el color, por antonomasia, del Islam.

¹⁴⁴ José TITO ROJO, “Jardín y paisaje urbano en los barrios históricos de Granada y la Alhambra”, *Paisaje y patrimonio*, Javier Maderuelo (dir.), ed. Adaba Editores, Madrid, 2010, pp. 242 y 264.

Antonio GÁMIZ GORDO, *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, ed. Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, Sevilla, 2001, p. 30.

¹⁴⁵ Gonzalo M. BORRÁS, *La Alhambra y el Generalife*, pp. 32-33.

¹⁴⁶ María MORENO ALCALDE, “El paraíso desde la tierra...”, p. 81.

ser controlada hasta la celebración de la luz, la fronda abundante y el agua, entendidas como don y bendición divinas. Por otro, hemos visto que, según avanza el tiempo y a pesar de la vigencia del sistema de pensamiento simbólico, hay un acercamiento hacia la natura ligado a un espíritu de observación, una actitud más científica y, en definitiva, de admiración por la Creación.

A nuestro juicio, es el simbolismo, retroalimentado por el neoplatonismo del Pseudo Dionisio, el que en mayor medida impregna el pensamiento estético. El medieval huye de la apariencia, engañosa, ya que por los sentidos se cae en el pecado y no se puede alcanzar a Dios, como defiende San Anselmo (o sí, por las mismas razones, que Suger contemplará). Segundo, en lo que a la natura respecta, hemos considerado una doble vertiente. Así, hay una naturaleza simbólica, a través de la cual Dios se dirige al creyente, pero a la vez encontramos un vivo interés en esa misma naturaleza *per se*. Aunque intenta huir de la realidad terrena, el ávido e inquieto observador de la época se halla encerrado en sus propios tiempo y espacio, por lo que acaba descubriendo una naturaleza radiante y se revela una concepción del paisaje.

De esta manera, vemos la contraposición que en su día indicó Clark entre los paisajes simbólico y empírico, pero no nos limitamos a estas dos tipologías y así anotamos los jardines llamados *loci amoenus* y *agresti*, de origen clásico, el *hortus conclusus*, asociado a la iconografía mariana y, por último, los paraísos desplegados en el mundo terrenal. Esta idea del Edén, al igual que la del infierno, es compartida por los tres monoteísmos que parten del *Génesis*. Como hemos señalado, es en la cuenca mediterránea donde alcanza su mayor desarrollo y esplendor, debido a una visión más positiva de la naturaleza.

Fecha de recepción: 31 de noviembre de 2013.

Fecha de aceptación: 12 de enero de 2014.

