

Marta CENDÓN FERNÁNDEZ

LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN EL GÓTICO. LA NATURALEZA EN LOS CONJUNTOS FUNERARIOS

Mi intervención en este curso tiene dos partes muy diferenciadas. En la primera se realiza un trabajo de recopilación y síntesis bibliográfica sobre la naturaleza y el paisaje en el arte gótico, haciendo hincapié en la significación que a ambos se les concede y en la revalorización que su representación va adquiriendo a medida que nos adentramos en este período: desde los balbucesos en el siglo XIII, a experiencias pioneras en el XIV, para llegar a la importancia que alcanza en el XV. En la segunda, y tomando como base algunos de los ejemplos que han sido fruto de mis investigaciones, se tratará de conceder el significado que adquiere la vegetación o determinadas especies animales, en un contexto tan concreto como es el de los conjuntos funerarios.

I. LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN EL GÓTICO

I.1. La naturaleza y su interpretación.

Como señaló K. Clark¹:

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y, ahora, pensamos en ellas como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza.

En efecto, el término *naturaleza* es uno de los más ricos en cuanto a significado. Como ha indicado Sureda, desde Aristóteles, que excluye de él

¹ K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 13.

cualquier objeto manufacturado por el hombre, abarcaría tanto al mundo exterior, al «medio natural» y a las fuerzas que lo conforman, sin intervención humana, como al mundo interior, a la esencia de cada una de las especies de esa naturaleza, a la «naturaleza del ser»².

Otro tanto ocurre con el término *paisaje*. Éste ha sido analizado por Calvo Serraller, quien indica su derivación de «país», y su relación con «pago», demarcación rural, de donde derivará «pagar», ya que durante buena parte de la Edad Media, la mayor parte de las actividades económicas tenía como referencia el campo. En el mismo campo semántico se encuentra «pagano», el que profesaba religiones anteriores al cristianismo, pues éste arraigó preferentemente en las ciudades. En opinión del citado autor, cuando la dependencia de la tierra es tan estrecha, no se puede contemplar con entusiasmo su belleza, por lo que «la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el ‘pago’ en ‘país’ o ‘paisaje’». Esto ocurre, cuando el comercio cobra auge y los viajes aumentan. Entonces el «país» se convierte en algo susceptible de representación estética, transformándose en paisaje»³.

Pero cabría dar un paso más. Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible. En palabras de Delmar, «ver la inmanencia de éste en aquél, encontrar en todas las cosas el signo inmediato de una realidad permanente, descubrir en las formas sensibles la proyección de la belleza del alma y de Dios, del orden moral y del orden divino fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media»⁴.

El cristianismo medieval no se aproximó a la naturaleza desde la observación y experimentación, sino que su razón y causa se hallaban en las Sagradas Escrituras. A lo físico el pensamiento cristiano superpuso lo metafísico; a lo natural, lo sobrenatural; al mundo de los seres reales, los seres maravillosos de los bestiarios miniados o esculpidos. Se acercó a la naturaleza a través del modelo trascendente y simbólico, abandonando lo científico, pues la comprensión, la descripción o la representación de la naturaleza se entiende sólo en orden a lo divino⁵.

La recuperación de la naturaleza como una unidad orgánica, ordenada por leyes, es decir, como algo autónomo, penetrado por fuerzas, causas y

² J. Sureda, E. Liaño, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 36.

³ F. Calvo Serraller, «Concepto e historia de la pintura de paisaje», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 11-27; pp. 11-14.

⁴ F. Delmar, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 79.

⁵ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 36.

principios activos, se produjo lentamente. El interés por las cosas naturales, se pierde en la esfera de lo simbólico y en las discusiones exegéticas medievales, al igual que se había perdido el rastro de los escritos sobre física de Aristóteles⁶, en los que el conocimiento de la naturaleza no se presentaba como fruto de la contemplación, sino de la experiencia⁷. No obstante el concepto aristotélico de naturaleza penetró en la Edad Media, gracias a filósofos como el latino Boecio (h. 480-526)⁸, o el irlandés Juan Escoto Erígena (s. IX), el cual, en su *Periphyseon o De divisione naturae* divide la naturaleza en cuatro especies cuya definición se mantuvo hasta el fin de la Edad Media⁹. Otra vía de recuperación de lo aristotélico en el pensamiento cristiano medieval fue la procedente de la cultura árabe, como lo demuestra que ya a comienzos del siglo XI los árabes tradujeran *De historia animalium*, *De partibus animalium* y *De generatione animalium*, en tanto que la primera versión latina de los mismos, *De animalibus*, no se llevó a cabo hasta 1217 por Miguel Scoto en el ambiente de la escuela de traductores de Toledo. Antes de esta fecha, sin embargo, otros *libra naturales*¹⁰ circulaban por los centros intelectuales del occidente europeo, sobre todo en sus escuelas catedralicias y monásticas. En tales escuelas se observa un gran interés, a partir del segundo cuarto del siglo XII, por adquirir copias de textos dedicados a la filosofía natural y, en general, a los problemas de la naturaleza, como hizo la escuela de Chartres, en la que, como muestra Guillermo de

⁶ Como recoge J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 50, las obras de la física aristotélica (*De historia animalium*, *De partibus animalium*, *De generatione animalium*) se perdieron hasta inicios del siglo XII en el occidente cristiano, mientras se disponía solamente de una parte de la lógica (*Categorías*, *De Interpretatione*, *Analíticos posteriores*) gracias a las traducciones de Boecio, en tanto que la llamada *Logica nova* empezó a circular en el segundo cuarto del siglo XII.

⁷ Sobre ello véase J.A. Weisheipl, O.P., «Aristotle's Concept of Nature: Avicenna and Aquinas», *Approaches to Nature in Middle Ages*, Binghamton, Nueva York, Medieval & Renaissance texts & Studies, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, pp. 137-160.

⁸ En su *Liber de duabus naturis in Christo, contra Eutichen et Nestorium*, plantea que natural puede decirse de «todas las cosas que son de algún modo», J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

⁹ La primera especie es la naturaleza que crea y no es creada; la segunda la que es creada y crea, la tercera la que es creada y no crea y, la cuarta, la que ni crea ni es creada. Dios, el hombre y la naturaleza, como medio natural, definen las tres primeras naturalezas; la cuarta especie, especie que causa perplejidad al propio Maestro del *Periphyseon*, atañe a las cosas «que únicamente son comprendidas en sentido verdadero [...] por el entendimiento», J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

¹⁰ Así, la *Sufficiencia* de Avicena, que comprende la lógica en tanto que instrumento científico, la física, la matemática (aritmética, geometría, astronomía y música) y la metafísica, traducida en Toledo en la segunda mitad del siglo XII; J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

Conches en su *Philosophia Mundi*, se intentaron explicar los fenómenos del Cosmos a través de las leyes de la naturaleza.

Esta recuperación del orden de lo natural fue deudora de la disputa de los universales en la que los filósofos arraigados en el platonismo, defensores de que los universales son realidades anteriores a las cosas, se enfrentaron a los nominalistas, entre ellos Guillermo de Ockham, para los cuales sólo existen entidades individuales, en tanto que los universales son términos del lenguaje, figuras retóricas. Los nominalistas creían que admitir las ideas en la mente de Dios era limitar su omnipotencia, por lo que abrieron el camino a una ciencia que abandonó lo abstracto y trascendente, para hallar la razón en la experiencia. Las meditaciones abstractas eran poco asequibles y se necesitaba una piedad y un arte menos ideal, más concreto, más comprensible¹¹.

Con todo, hay que tener en cuenta que este interés —y aun el de los enciclopedistas del siglo XIII, como fueron Bartolomé Anglico (*De proprietibus rerum*), Tomás de Cantimpré (*De naturis rerum*), Vicente de Beauvais (*Speculum naturale*) y Alberto Magno (*De animalibus*)— tenía como fin último hacer resplandecer en la naturaleza la sabiduría del Creador, pues todo en ella provoca la admiración en el hombre, que se ve impulsado a ensalzar a Dios. Sin embargo, el ansia de conocimiento de lo natural, de las cosas visibles, fue considerada por muchos eclesiásticos como curiosidad malsana, y tuvo continuos detractores incluso con posterioridad a que se escribieran las grandes síntesis enciclopédicas del siglo XIII. Prueba de ello es la condena que contra esa preocupación por las cuestiones naturales llevó a cabo el obispo de París, Etienne Tempier, en 1277, argumentando que la filosofía natural aristotélica, que inducía tanto a los estudios de astrología como a los de medicina y que derivaba en afirmaciones como que la oración no era necesaria o la fornicación no era pecado, abogaba por una moral natural contraria a la de la iglesia¹². Quizá por esta causa, la concepción naturalista del mundo y del propio hombre, que empezó a propagarse en el tránsito del arte románico al gótico, aún a finales del siglo XIII no había obviado del todo los principios filosóficos predominantes en el siglo anterior que hacían de la naturaleza visible una imagen de la invisible.

La aproximación hacia la naturaleza, el alejamiento del mundo, los símbolos, de la abstracción y el idealismo, se prolongó en el siglo XIV y en los siguientes siguiendo diversos caminos abiertos por pensadores, científicos y artistas, que pretendieron que la naturaleza dejase de ser universo de especulación y se convirtiese en universo de experimentación¹³.

¹¹ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 50.

¹² J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 51.

¹³ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 51.

I.2. La naturaleza y el paisaje en el arte medieval

Al contemplar la escultura o las miniaturas medievales descubrimos la estrecha relación entre el mundo natural y el mundo social¹⁴, de tal modo que las transformaciones que se vayan produciendo en esta relación, van a quedar reflejadas en las propias obras de arte.

Si en la Alta Edad Media, las cambiantes condiciones sociales, desde la crisis del imperio romano al mundo de las invasiones, provocan una incertidumbre para los hombres, algo similar ocurre con la naturaleza. Según ha indicado Fumagalli, el paisaje altomedieval está dominado por los bosques y las tierras presentaban enormes dificultades para su puesta en cultivo. Era precisa gran cantidad de trabajo humano, tanto para ganar terreno como para trabajar enormes extensiones como los medios existentes¹⁵. No obstante desde el siglo VIII, el hombre fue transformando su entorno y la economía se va a basar en la utilización de esas nuevas tierras. A medida que los asentamientos humanos van creciendo, precisarán un mayor control de la naturaleza: cauces de los ríos, sus crecidas, etc. y, al tiempo, alterarán la vegetación natural cultivando aquella que les resulte más útil. Desde el siglo XII, la intervención humana sobre la naturaleza es cada vez mayor, pero no será hasta el final del medievo, cuando intente una regulación más férrea de la misma, tanto de los elementos vegetales, como hídricos o animales¹⁶. Por otra parte, ciertos aspectos «incontrolables» de la naturaleza, fueron ligados al mundo sobrenatural, concediendo un cierto carácter de naturalismo fatalista, siendo foco de temores o acontecimientos fantásticos; esa ha sido, en muchos casos, la imagen que transmite el bosque¹⁷.

Del mismo modo, el arte altomedieval va a reflejar una naturaleza inquietante. En algunos casos, el mantenimiento de modelos antiguos, sobre todo helenísticos, permite la existencia de paisajes. Así, según Clark, habría que señalar el *Génesis* de Viena, ejecutado en Antioquía cerca del año 560, donde el artista, conocido por «El Ilusionista», supo lograr auténticas impresiones de atmósfera y reproducir la totalidad del paisaje, aun cuando sus figuras tuviesen la rigidez estereotipada del estilo bizantino. Incluso en el siglo IX, los paisajes del *Salterio de Utrecht* están llenos de motivos extraídos de la pintura helenística y sus notaciones sumarias siguen implicando un sentido de la luz y del espacio; pero en este caso, no olvidemos que nos hallamos en plena

¹⁴ F. Delmar, op. cit., p. 81.

¹⁵ V. Fumagalli, *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 57-65.

¹⁶ V. Fumagalli, op. cit., pp. 67-85.

¹⁷ V. Fumagalli, *Cuando el cielo se oscurece. La vida en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 27-29; 33-52.

renovatio carolingia¹⁸. Sin embargo, en la miniatura irlandesa, por ejemplo, en el *Libro de Kells*, se nos presenta la hostilidad de la naturaleza, sus peligros, poblada de monstruos, serpientes entrelazadas, animales amenazantes de fauces abiertas, peligros de los que Dios nos ha de salvar¹⁹.

En el románico, como ha estudiado Sureda al que resumiremos en las próximas líneas, ya en el siglo XII, la interpretación de la naturaleza como una gran alegoría expresada en símbolos y figuraciones fue alentada desde la abadía parisina de canónigos agustinos de San Víctor, por Hugo de San Víctor —en la primera mitad del siglo— y su discípulo y sucesor, Ricardo (†1173). Éste, a diferencia de su maestro que no consideraba la razón en el proceso del conocimiento, sustentándose en la autoridad de San Anselmo y, sobre todo, de San Agustín, insistió en la necesidad de utilizar la razón para alcanzar la comprensión de las cosas, y aún de los dogmas, incluso para probar la existencia de Dios²⁰. Realmente, el arte románico está inmerso en la grandeza de la obra de la naturaleza; pero aunque —como indica Ricardo de San Víctor— tenga su origen en la naturaleza, no la manifiesta. Los artistas pretenden representar aquello que es *essentia*, que es inmutable, y lo hacen a través de unas formas y de unos colores que huyen de lo cambiante, de lo temporal, de la naturaleza²¹. En la época románica la naturaleza está, pues, presente en el pensamiento filosófico trascendente y, como reflejo del mismo, lo está en la literatura y en las artes, pero siempre escondiendo su realidad y su belleza en beneficio del alegorismo religioso²².

En la pintura románica, el paisaje, como concepción y la representación de la naturaleza entendida de una manera global, no existe. Tan sólo se representa aquello que alude a un lugar, más que a un espacio, y se hace con una absoluta economía de medios formales y expresivos. Así, a la tierra que pisa el ser humano, o al mar, se suele aludir con unas líneas onduladas para-

¹⁸ K. Clark, op. cit., p. 14.

¹⁹ Tales ideas, así como la relación con la literatura de la época, están plasmadas en el artículo de B.F. Huppé, «Nature in *Beowulf* and *Roland*», en *Approaches to Nature in Middle Ages*, op. cit., pp. 3-41.

²⁰ «Para Ricardo de San Víctor, el mundo sensible ofrece al pensamiento humano una realidad cambiante, mutable y por ello imperfecta; la razón contempla, por el contrario, la necesidad de una realidad inmutable, esencial, no la del mundo sensible sino la que existe por sí misma, es decir, la de Dios. Las cosas visibles, por tanto, son imágenes de las cosas invisibles y a través de unas llegamos al conocimiento o comprensión de las otras. Con ello la naturaleza se convierte en un recurso retórico que carece de claras referencias a lo real; sus imágenes son tan sólo modelos ideales fuera de cualquier condición temporal o espacial»; J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 36.

²¹ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 37.

²² J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 37.

lelas, en ocasiones convertidas en una serie de arcos de circunferencia, de los que brotan pequeños matorros o flores. En esta tierra lineal no crecen árboles, salvo cuando lo que se representa obliga a ello: en los episodios del Génesis, sobre todo el del Pecado original, u otros, como la Anunciación a los pastores y la Entrada en Jerusalén, en los que su presencia se podría considerar imprescindible, o cuando actúan como símbolos de la antítesis entre bondad y maldad, luz y tinieblas, Nuevo y Antiguo Testamento o Iglesia y Sinagoga. En estos casos de antítesis, ésta suele manifestarse a través de dos árboles, el florido y el seco, que suelen flanquear a las imágenes de la *Maiestas Domini* o de la *Maiestas Mariae*²³.

Fuera de aquellos casos en que lo natural es símbolo de lo sobrenatural, los accidentes de la naturaleza y la vegetación no tuvieron fortuna ni especial relevancia en ninguno de los episodios —aparte de los ya citados— en los que, por las propias exigencias narrativas de éstos, se hacían necesarios. Solamente de manera aislada —un árbol, una montaña, un río, el mar—, y concebidos de un modo esquemático o fantástico, se pueden hallar tales elementos de la naturaleza en la pintura románica. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que si la naturaleza no adquiere gran importancia en cuanto elemento de creación de espacialidad o de lugar en las composiciones pictóricas, sí la tiene como motivo ornamental²⁴. Con todo, donde la presencia del mar, de los árboles, de la tierra y de los animales es más relevante, sobre todo en la conjunción de lo simbólico y lo formal, es en el Libro del Génesis (Gn 1,9), tanto en los episodios de la Creación, desde la acumulación de las aguas bajo los cielos hasta la creación de los bichos vivientes marinos, como en los del arca de Noé²⁵.

En realidad, el arte románico entendió la naturaleza sólo como símbolo, nunca representó la imagen de aquellas naturalezas que anhelaban volver a su estado originario; el arte gótico aceptará, en cambio, la naturaleza del hombre condenado y, aceptando la naturaleza condenada, arrinconará aquella consideración de Alcuino, embebida de humanismo carolingio, de que la verdad no está en las formas creadas por el hombre, sino en la naturaleza. En nombre de la verdad Alcuino rechazó las imágenes; en nombre de ella el hombre gótico quiso que sus imágenes fuesen tan verdad como la propia Naturaleza:

[...] y fue de tan excelso ingenio —afirma Boccaccio del Giotto en el *Decamerón*—, que con el punzón y los pinceles reprodujo tan exactamente las cosas de la Naturaleza, que su obra no parece imitación, sino la natura misma [...].

²³ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 40.

²⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 43.

²⁵ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 45.

El paso de uno a otro entendimiento de la verdad no fue rápido; fue un lento proceso de siglos que se gestó incluso antes de la época románica, que atravesó ésta y emergió en el mundo gótico, proceso que el arte recorrió en paralelo a los vaivenes del pensamiento²⁶.

En efecto, en el gótico, según ha indicado Sureda, aunque «lo bello continuó ligado inseparablemente a lo bueno, la apreciación estética fue abandonando lentamente el campo de la moral y adentrándose, quizá por influencia árabe, en el de la percepción sensitiva»²⁷. En todo ello va a existir una sincronía entre los presupuestos filosóficos y la evolución del arte. Así para los filósofos del s. XIII se consideran dos vías para aproximarse a la obra creada por el hombre: su estructura formal (*ut pictura*), y su transcripción de la naturaleza (*ut imago*). De este modo el arte se entiende como un proceso en el que la materia se transforma mediante una idea que remite a la realidad, alejándose de conceptos ideales fuera del espacio y tiempo, y llevándolo a lo concreto. Así Grosseteste concluyó que la obra bella era la que cumplía los principios de la naturaleza, es decir, lo más simple. Por su parte Tomás de Aquino considera que a través de la forma de los objetos, que ha de ser armónica y clara, se puede llegar a su conocimiento²⁸. Ciertamente en los siglos XII y XIII, la convicción de un significado trascendente en todas las cosas del mundo, como una «catedral» de ideas, y una nueva ciencia natural y un arte naturalista, inmerso en un fervor religioso, se convierten en un fenómeno amplio. El teólogo franciscano Bartolomé de Bologna, combina la metafísica de la divina luz con tratados de óptica detallados, como el *De Luce*, extraído de la ciencia árabe. Roger Bacon insiste en un detallado estudio geográfico de los lugares sagrados de la Biblia —su latitud, longitud, peso, anchura, humedad, temperatura, color y condiciones de fertilidad— como bases para su alegorización espiritual. Las famosas líneas de Bernardo de Claraval, «Créeme, he descubierto que tú puedes encontrar más en el bosque que en los libros; árboles y piedras te enseñarán lo que ningún profesor te hará escuchar», pueden servir como apología del autónomo follaje esculpido de las catedrales góticas. Para Buenaventura, cada objeto, no importa cual, contiene la secreta presencia de su creador, extraíble de cada página del libro de la naturaleza. De hecho en el siglo XV, Sebonde proclamará el libro de la naturaleza superior al libro de la Escritura²⁹.

²⁶ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., pp. 49-50.

²⁷ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media. Románico. Gótico», en *Historia Universal del Arte*, vol. IV, Barcelona, Planeta, 1992, p. 316.

²⁸ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., p. 316.

²⁹ C. Fitter, *Poetry, space, landscape: toward a new theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 159.

Paralelamente va sufriendo una importante transformación la propia consideración de la divinidad, desde un Dios Juez, a un Cristo Hombre; todo ello al compás de la evolución que sufre la sociedad, que influye en un cambio destacable en la concepción de la naturaleza. De un cristianismo que exaltaba una religiosidad apocalíptica, se pasa a uno que destaca la naturaleza corruptible de aquel Dios más inalcanzable del románico³⁰. En todo ello tiene una especial significación el auge de las órdenes mendicantes, con personajes como Francisco de Asís, que exalta la obra de la naturaleza como reflejo del creador, de modo que el hombre y los demás seres terrenales se hallan en el mismo plano.

Todo ello ha de ser relacionado, a su vez, con los cambios en las condiciones económicas y sociales. Existe una resurgencia económica, la expansión de la productividad agrícola y comercial, que fueron posibles desde el siglo XI por las nuevas condiciones de paz. Hay unos intereses comerciales expansivos y una vida aristocrática de creciente prosperidad material y lujo. Según Fitter se pueden considerar tres características en dicha cultura: un control y explotación del mundo natural; la aplicación de sistemáticos razonamientos para estas aspiraciones; y las espectaculares proezas en cultivos y reformas humanas del entorno, que proporcionan un espíritu de optimismo y físico disfrute, particularmente entre la ociosa aristocracia³¹. En este ambiente destacan personajes como el mendicante Alberto Magno, que viaja por los más diversos paisajes europeos, interesándose por la clasificación de la tierra, la puesta en cultivo de campos y reavivando la tradición de los escritores clásicos y del cristianismo primitivo, de enciclopedistas como Isidoro³². Se puede reconocer la misma ansia de descubrimiento de la naturaleza en las ciudades, donde una ambiciosa burguesía naciente que construye, viaja, compra y vende, trata de expandirse o conservar sus ganancias contra los señores y, a pesar de la inestabilidad política en determinados momentos, se relacionan con la naturaleza a través de la navegación, la geografía, la hidráulica, la mecánica, e incluso la climatología y la astrología³³.

Asimismo habría que considerar el surgimiento de las Universidades de París y Oxford, con cuerpos de profesores legalmente constituidos, independientes de las instituciones religiosas, a las que la instrucción intelectual había estado totalmente ligada hasta el s. XII. En este ambiente, los escritos

³⁰ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., pp. 284-286.

³¹ C. Fitter, op. cit., pp. 160-161.

³² Sobre la obra de Alberto Magno, véase Albert the Great, *Man and the Beasts. De animalibus (Books 22-26)*, Binghamton, Nueva York, Medieval & Renaissance texts & Studies, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1987.

³³ C. Fitter, op. cit., pp. 161-163.

de Aristóteles, que ya se conocían en el s. XII, van a proporcionar una colisión entre la pragmática y materialista filosofía de Aristóteles y sus comentaristas árabes, y el tradicional neoplatonismo basado en los escritos de San Agustín, que está en crisis desde 1260-70. Entran en conflicto las facultades de Arte y Teología, así como los sistemas «paganos» de razón y la «cristiana» revelación. En el pasado, la naturaleza de Dios y todos los aspectos de la metafísica estaban reservados a las especulaciones de los teólogos; pero el impacto del aristotelismo en el conocimiento de la materia fue muy importante. De hecho ciertos intereses de la pintura y escultura parecen corresponderse con un aristotelismo rupturista; así, la preocupación por la vegetación, aves y rostros humanos, que va a incidir sobre una aproximación al retrato y la fisonomía humana. En ello también habrán de enmarcarse las búsquedas espaciales. Pero incluso más, el acercamiento a la naturaleza no sólo se produce en sus representaciones figuradas; incluso sus construcciones, su arquitectura, abandonan la inercia románica, la estaticidad de aquello que no tiene principio ni fin, e imponen a las piedras y a las estructuras la organicidad propia de la naturaleza. Los espacios religiosos, las catedrales, no sólo son espejos del Cosmos, y símbolos de la Jerusalén Celestial; sus columnas, capiteles y arcos toman como modelo a la naturaleza; sus interiores se convierten en bosques de columnas, los cuales, a pesar de estar sujetos a la exigencia de ser antesala de lo celeste, aparecen dominados por la diafanidad, por la lógica, por la luz, por la *claritas*, opuesta a la oscuridad que atemorizaba a Dante cuando iniciaba su viaje al Infierno (1, 1-7): «A la mitad del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura, porque había perdido la buena senda. Y ¡qué penoso es decir cómo era aquella selva tupida, áspera y salvaje, cuyo recuerdo renueva el pavor!, pavor tan amargo que dista poco de la muerte»³⁴.

Es muy importante el precoz revival del clasicismo en la arquitectura y escultura que se produce durante el reinado de Federico II (1220-1250) justo antes de que el gótico se expandiese por Francia e Italia. Realmente en esa época todavía no hay una observación científica de la naturaleza. Federico II fue acusado por el papa Gregorio IX pues consideraba que uno podía creer sólo lo que le aporta la fuerza y razón de la naturaleza, de tal modo que se le podría conceder un lugar en la historia de la ciencia empírica, dado su crítico espíritu de indagación; de hecho prefigura los humanistas del primer renacimiento. Sus propios escritos confirman los experimentos llevados a cabo para terminar con la superstición de las creencias medievales —por ejemplo todo aquello codificado en los bestiarios— y para aprender la verdad de las cosas. Su pasión por la caza y el interés científico por la vida animal combinados, producen el tratado de cetrería titulado *De arte venandi cum avibus*,

³⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., pp. 51-52.

datable a mediados del XIII, que se ha dado en llamar «el primer tratado zoológico escrito en el espíritu crítico de la ciencia moderna». Todavía es materia de controversia si este libro, en el que hay numerosas observaciones sobre anatomía de las aves, contó en principio con ilustraciones. La edición que nos ha llegado fue preparada por su sucesor e hijo, el rey Manfredo (1258-1266), ilustrada en los márgenes con motivos de la vida de los pájaros y escenas de halcones. En realidad no se le puede considerar un estilo naturalista pues sus observaciones no van más allá de un método de representación bidimensional y sólo es un especialista en representación de pájaros, pues el resto —agua, figuras, rocas, edificios— es totalmente esquemático, con las fórmulas abreviadas propias de la pintura de la época. Algunos consideran que quizá la representación de animales estuviese muy influida por los bestiarios. No obstante, los bestiarios continúan realizándose a la vieja usanza y siguen ganando popularidad. Coincidiendo cronológicamente con el libro de cetrería de Federico II, el texto del bestiario se tradujo a lengua vulgar y algunas de las primeras copias en esta lengua señalan hacia el sur de Italia. Con todo, estos bestiarios más tardíos³⁵ tienen una calidad artística inferior a la de los románicos, y a veces son viejos motivos adaptados al nuevo lenguaje pictórico³⁶. Otro tipo de obras que se desarrollan en este momento son los tratados sobre el uso terapéutico de sustancias animales. Así, el *Liber de virtutibus bestiarum*, cuyo autor es Sextus Placitus, forma parte de los tratados de farmacopea que siguen el herbario de Pseudo-Apuleio y evocan las miniaturas del *Physiologus*. Del sur de Italia de Federico II y Manfredo, han llegado a nosotros dos copias del Pseudo-Apuleio y Sextus Placitus. Los iluminadores tuvieron como modelo un texto antiguo y no una copia medieval. Sin embargo, en algunos casos, para la representación de animales exóticos, por ejemplo de elefantes, parecen haber tomado su modelo del parque zoológico de Federico II³⁷.

En realidad, los primeros estudios sobre la vida tuvieron un fin práctico, no estético, y el desarrollo de la ciencia empírica llevó a la necesidad de representación para la instrucción, lo cual es más evidente en la representación de las plantas. Ya en época clásica los herbarios eran ilustrados princi-

³⁵ Uno de los bestiarios tardíos, de origen árabe, datable en la primera mitad del siglo XIV, titulado *Libro de las utilidades de los animales* (hoy en El Escorial), ofrece una gran exactitud y realismo que entronca con las tradiciones de la pintura árabe clásica de la escuela de Bagdad. Varias de estas miniaturas han sido recogidas en X.R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.

³⁶ O. Pächt, «Early Italian studies and the early calendar landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, 13 (1950), pp. 13-47; pp. 22-24.

³⁷ O. Pächt, op. cit., p. 24.

palmente con propósitos prácticos, casi como manuales de medicina. La ilustración de estos manuales resulta inútil para el herborista o el doctor si las plantas no están tan bien representadas como para poder identificarlas. La Antigüedad había alcanzado la máxima perfección en el retrato de plantas, como se atestigua en el herbario ilustrado más temprano que se conserva: el *Dioscorides*, Codex de Viena. En este caso no son estudios del natural sino copias de imágenes helenísticas, reproducidas, a su vez, en copias romanas. Curiosamente encontramos un tratamiento naturalista de plantas en el s. VI cuando ya el retrato con rasgos fisionómicos había desaparecido del arte, dejando sólo lugar a la imagen de tipos. En el caso de las plantas, la cadena desde el mundo griego no se rompió, mostrando una cierta continuidad hasta el renacimiento temprano. En algún momento parece que Occidente la ha perdido, pero se mantiene en el mundo islámico, donde se enseña filosofía griega y ciencia natural, especialmente medicina y de hecho es la influencia árabe la que contribuye a la renovación de la tradición literaria y pictórica de los herbarios en el Occidente. Durante la temprana Edad Media, las representaciones de herbarios fueron sometidas a un proceso de estilización, por lo que sufre un deterioro la reproducción de especies botánicas. En la copia de uno a otro manuscrito, los iluminadores medievales raramente tuvieron un conocimiento práctico de las plantas, llegando a convertirse en algo irreconocible, incluso porque, en ocasiones, los nombres se pierden o se confunden. La regeneración tiene lugar a finales del s. XI cuando en el Sur de Italia, en Salerno y los centros vecinos, el estudio de la medicina se reavivó a través de la influencia de la ciencia árabe. Muchos de los textos médicos antiguos fueron recuperados y precisaban de nuevas representaciones. Varios textos, recopilados por un tal Johannes Platearius, se recogieron en un compendio, clasificado en orden alfabético; este nuevo herbario de principios del siglo XII, llamado *Liber de simplicibus medicinis*, *Secreta Salernitana* o *Circa instans* (así llamado por su *incipit*), ganó una gran fama y circuló ampliamente, aunque en principio careció de iluminación. Hacia 1300 se convertirá en un libro de dibujos marcando un nuevo punto de partida en la historia de las ilustraciones de hierbas³⁸. Para volver a dar la importancia a las ilustraciones de plantas, hay dos medios: volver a las fuentes clásicas o recurrir a la naturaleza. En el Sur de Italia había ejemplos de la tradición clásica, en la biblioteca de Montecassino; también tenían acceso a libros orientales, como las copias en la traducción árabe del texto de *Dioscorides*, que aunque realizados en un estilo seco, recordaban a los originales griegos; simultáneamente se empieza a observar la flora local. Sin embargo, en el ambiente de la corte de Federico II todavía no hay retratos de la naturaleza en el sentido pleno: no están basados en estudios directamente del natural, aunque son el resultado de la comparación entre modelos pintados (de origen

³⁸ O. Pächt, op. cit., pp. 25-27.

clásico), y modelos vivos, conteniendo muchos detalles de minuciosa observación, si bien falta una conexión entre las partes y el todo y a veces se añaden elementos decorativos o se plasman esquemas convencionales. Realmente no parecen plantas vivas sino que están representados prensados, totalmente de frente o de perfil, artificialmente colocados, preparados para un herbario, mitad pintura, mitad diagrama. Todavía habrá que esperar cien años para que se desarrollen retratos vivos, de plantas reales³⁹.

En el siglo XIV se consagró la fórmula medieval según la cual la naturaleza se limitaba a describir los atributos de un personaje y empezó, al mismo tiempo, a desarrollarse una nueva imagen donde, por primera vez, la historia incidía en un tiempo y un lugar precisos, si bien esta nueva imagen está asociada a un espacio de referencia en el que un árbol es cualquier árbol⁴⁰. Dicho siglo aparece como un período en el que la tendencia espiritual y realista toman cuerpo sin enfrentarse ni fundirse. Estudiosos del arte han señalado el papel decisivo que la figura de San Francisco tuvo en esta concepción realista⁴¹. Su vida fue un ejemplo que modificó la religiosidad y la forma como se concibe la vida de los santos. La colección de relatos hagiográficos de la *Leyenda dorada*, recogidos por Santiago de la Vorágine a pocos años de la muerte de San Francisco, había presentado un tipo de santidad y de piedad, imposible e inaccesible. La historia de San Francisco, en cambio, se relata a partir de una nueva perspectiva: más allá de sus milagros y revelaciones, San Francisco permaneció en la memoria del mundo medieval como una figura humana y real que encontró en la imitación a Cristo, el camino de la salvación⁴². Este gran cambio se llevó a cabo principalmente por cuatro razones: el santo había dramatizado la religión, había difundido la práctica de los *exempla* y de los relatos anecdóticos y, sin duda la razón más importante, había descubierto a los hombres la naturaleza bajo su forma directa y sensible que se extiende desde una experiencia personal a un sentimiento público. Se trata, pues, de una nueva fórmula que conducirá de manera necesaria al realismo y al relato reflejados en una permanente referencia iconográfica a la vida y a una nueva forma de representar y concebir la naturaleza y el cuerpo. Tal vez esta revolución no haya sido totalmente obra del santo, pero es un hecho que su vida reflejó la creación de un sistema de representación en el que la imagen se orientó hacia una nueva realidad más cotidiana. Este acontecer diario fue uno de los puntos de inte-

³⁹ O. Pächt, op. cit., pp. 29-30.

⁴⁰ F. Delmar, op. cit., p. 87.

⁴¹ Así, Francastel, Antal, Meiss, Gilson o Auerbach, como ha recogido F. Delmar, op. cit., p. 87, nota 9.

⁴² F. Delmar, op. cit., pp. 87-88.

rés de la cultura en la última etapa de la Edad Media y se manifestó como una realidad figurativa ordenada en un tiempo y un espacio reconocibles, estructurados a partir de una acción⁴³.

El nuevo espíritu tiene también un importante reflejo en la literatura. En la poesía de la época gótica se hallan alusiones a lugares, a la flora o a la fauna de un territorio, como también se hallan en los ámbitos de la pintura y del relieve. Pero son alusiones estereotipadas que siguen modelos de la literatura clásica tanto en la actividad literaria como en el campo de las artes plásticas, ya que las principales fuentes de inspiración de los artistas, en particular de los miniaturistas, a la hora de representar, por ejemplo, las plantas, son los herbarios de la tardía Antigüedad, como se ha indicado, los bestiarios como el *Liber de virtutibus bestiarum* de Sextus Placitus, sin olvidar fuentes árabes como el *De animalibus* de Avicena, y los de la propia época como la colección de tratados realizados en el reinado de Alfonso X, conocida con el nombre de *Libro de las formas*, del cual sólo ha llegado hasta la actualidad la parte del *Lapidario*⁴⁴.

Por su parte, Curtius⁴⁵ observa la descripción de un paisaje ideal, y dentro de él, diferencia un paisaje épico. En la *Canción de Roldán* suele haber árboles y colinas en las escenas de lucha y muerte. El laurel, la fuente, el arroyo y el prado son reflejos de un *locus amoenus*, como en el *Libro de Alexandre*. Frente a ello, el bosque salvaje, desconcertante y temible, perfectamente reflejado en la obra de Dante, quien, no obstante, va más allá. En su *Divina Comedia*, se aprecia el paso del mundo amenazador del principio de la Edad Media al mundo más suave del *microtheos*, que acepta que Dios pueda manifestarse en la naturaleza. Dante empieza su viaje —éste es el único hecho que generalmente se recuerda— en un oscuro bosque; se acerca a su fin cuando el bosque se aclara y ve más allá de un riachuelo a una dama que canta y recoge las flores que bordean el sendero entero (*Purg.* xviii, 40-60)⁴⁶.

En la literatura artística, uno de los personajes destacables en este período es Villard de Honnecourt en cuyo álbum, *Livre de Portraiture*, plantea, junto a la solución de problemas técnicos de albañilería, carpintería o mecánica, la búsqueda de un orden geométrico de la naturaleza viviente —hombres, animales—, así como de ciertos elementos creados por el hombre —arbotante, ventanas, etc—. En realidad, se trata de un arte que convierte la naturaleza en abstracción geométrica, pero que, a su vez, toma la naturaleza

⁴³ F. Delmar, op. cit., p. 88.

⁴⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁴⁵ E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I, pp. 263-289.

⁴⁶ K. Clark, op. cit., p. 18.

como modelo⁴⁷. Por su parte cuando Cennino Cennini aconseja, en *Il libro dell'arte*, cómo debe pintarse una montaña, aún no plantea acercarse a ella para descubrir la verdad, sino engañar a los sentidos: «si quieres conseguir buenas imágenes de montañas, coge piedras grandes que sean escabrosas y sin pulir y cópialas del natural, dando las luces y las sombras tal como te dicte tu buen sentido». Para el pintor del siglo XIV, una piedra, una parte del todo, se ha de convertir en montaña, en el todo. Y hay que tener en cuenta que Cennino Cennini no es un retardatario, sino que ama la naturaleza y cree que los pintores deben copiar del natural: «...la mejor guía que puedas tener y el mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar». En el arte gótico va desapareciendo progresivamente esta especie de metonimia visual que plantea Cennino Cennini en la que un todo se representa por una de sus partes, pero lo atraviesa hasta el siglo XV, del mismo modo que otro de los principios propios del trascendentalismo: el del orden de lo geométrico o, lo que es lo mismo, de lo abstracto, del reconocimiento de lo invisible a través de lo visible⁴⁸. De hecho las imágenes simbólicas siguen teniendo un papel relevante. Así, si el Paraíso, como en la poesía el *locus amoenus*⁴⁹, es un espacio poblado de árboles, pájaros, insectos, flores, también están presentes elementos simbólicos como el jardín-montaña, símbolo de lo ascensional, o la pareja de conejos, alusión del mandato divino, «creced y multiplicaos»⁵⁰. O la *Anunciación*, en la que es paradigmático el ejemplo de Simone Martini. Se produce, una exploración en la materia y en los aspectos particulares de las cosas, cuya calidad se representa con enorme maestría: el mármol del suelo, el libro entreabierto, el jarrón situado en el centro donde los lirios, sin perder su carácter simbólico, se inclinan en dirección a María, la marquetería del trono... Las flores adquieren una calidad de auténtica descripción botánica, que se repite en telas y objetos que, en palabras de Bologna, adquieren una evidencia ya «flamenca»⁵¹. Muchos han sido los autores que han insistido en un análisis de la calidad de estos materiales, de como se bruñe el oro, las telas...⁵². Muller

⁴⁷ J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., pp. 282-283.

⁴⁸ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁴⁹ E.R. Curtius, op. cit., tomo I, pp. 280-286.

⁵⁰ J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., p. 325.

⁵¹ F. Bologna, «Conclusioni (e proposte)», en Simone Martini, *Actas del Congreso*, Siena 1988, pp. 250-252.

⁵² P. Hills, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, Akal, 1995, pp. 141-142.

ha destacado que en el manto del arcángel Gabriel se simula un brocado chino en oro, utilizando la técnica del *sgraffito* (esgrafiado), según la describe Cennini; técnica que en las décadas sucesivas será una marca de la pintura sienesa. Simone no fue su inventor —ya existía en Siena en el tercer cuarto del Duecento—, pero sí su impulsor, aunque no de forma inmediata —ni en Memmi, ni casi en los Lorenzetti—, y no vuelve a aparecer en obras suyas más tardías⁵³.

Sin embargo, este acercamiento al mundo natural no comportó aún, el nacimiento del paisaje como tal, el cual no aparecería en la pintura hasta las primeras décadas del siglo xv en Italia y en Flandes. El hombre gótico sentía el espacio, el territorio, contemplaba la naturaleza, pero, como ha indicado Sureda, estaba demasiado inmerso en ella para retirarse, analizarla en la distancia y representarla. El paisaje es algo que existe, pero que el artista elige y construye a través de los sentidos; para representarlo no sólo es preciso acercarse a él, sino alejarse, como hicieron los artistas a partir de Giotto. El pensamiento dominante en la época gótica abandonó los universales en aras del nominalismo, y ello le condujo a lo concreto, a lo cercano, pero no a la comprensión y menos a la representación de la naturaleza en tanto que globalidad, incluso cuando trató de representar algo concreto⁵⁴.

Ciertamente hay que acudir al mundo italiano, para observar los avances en la aproximación pictórica al mundo de la naturaleza. Una de las anécdotas que narra Lorenzo Ghiberti, al trazar la biografía de Cimabue, es muy significativa de la concepción existente sobre la aproximación a la naturaleza por los Trecentistas italianos. Cuenta que Cimabue encontró un día a un niño en un camino de una ciudad vecina a Florencia sentado en la tierra y dibujando una oveja sobre una roca; reconociendo que la naturaleza había dotado a aquel niño de un don especial, le preguntó su nombre y el niño respondió: «Me llamo Giotto». Lo interesante de la anécdota es la valoración de su aproximación a la realidad, si bien, en su pintura, Giotto representó plantas aisladas, no identificables y su preocupación se centró más en la figura humana⁵⁵. No obstante, aunque concibe las figuras como siluetas recortadas sobre un espacio, sitúa los cuerpos en un espacio arquitectónico o paisajístico [fig.1]. De él dijo Boccaccio que reprodujo «tan exactamente las cosas de la naturaleza que su obra no parece imitación sino la naturaleza

⁵³ Se trata de un método para simular textiles de oro o plata, poniendo primero estaño, plata u oro, dejado sobre una tabla. La superficie se cubre completamente con témpera a base de huevo, pintada protegiendo los pliegues y un dibujo copiado se araña selectivamente en la pintura, exponiendo la hoja de metal inferior. La técnica está descrita en P. Hills, op. cit., pp. 137-138. Véase asimismo M. Bussagli, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente. Due millenni di storia*, Florencia, Giunti, 1986, p. 44.

⁵⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁵⁵ O. Pächt, op. cit., p. 13.

misma, y a tanto llegó su arte que muchas veces los hombres se equivocaron estimando por real lo que era artificio de la pintura»⁵⁶. Se pasa del arquetipo, a representar lo que se ve, aunque en el paisaje no se quiere traicionar la realidad y se convierte en aquello que proponía Cennino Cennini. Por el contrario, la figura humana ahonda en la expresión de sentimientos, con un detenido estudio de la gestualidad y la indumentaria. De este modo se desmentiría la opinión de Ramón Llull, quien afirmaba que los hombres, animales, pájaros o árboles pintados o labrados, sólo se parecen a los auténticos por su forma, pero no por su movimiento y naturaleza; en el gótico, hombres y animales vivirán en un espacio y se relacionarán entre sí, aunque no siempre se trate de espacios posibles⁵⁷.

Con todo, el paisaje, rural o urbano, se convierte en una necesaria referencia de lugar⁵⁸. En este sentido es paradigmática la figura de Ambrogio Lorenzetti, en su mural sobre *Los efectos del buen y mal gobierno en la ciudad y en el campo*, para el palacio público de Siena. En él se aúnan simbolismo y realidad⁵⁹. Se plantea el panorama de una ciudad y sus campos, pero también se contraponen la bondad y maldad reflejada en dichos escenarios. Los oficios urbanos, las faenas agrícolas, adquieren un carácter descriptivo, que incluso permite reconocer algunos de los edificios representados, como el Duomo. Pero, junto a ello, como ha indicado Frugoni, se juega con la luz de tal modo que, a medida que nos vamos alejando de la ciudad, el paisaje se hace cada vez más sombrío. En la representación de los efectos del mal gobierno, el campo se presenta estéril, devastado, y sobre él escenas de atrocidades, incendios, violencia⁶⁰. Por su parte, en la ciudad, nadie trabaja, los soldados cometen abusos, y los edificios se desmoronan [fig.2]. De modo opuesto, en la ciudad que refleja los efectos del buen gobierno [fig.3], los ciudadanos trabajan —un sastre, un orfebre, un mercader consultando el libro de cuentas, la tienda de un zapatero, un maestro, un almacén de vinos y embutidos—, los jóvenes bailan —una danza, por cierto, simbólica dado el mayor tamaño de las figuras, y el hecho de que no se podía bailar por la calle, lo que indica que no estamos ante un suceso real—, algunos caballeros transitan a caballo, otros van a comprar; incluso intramuros, llega un campesino con sus mulas cargadas de lana, y otras con sus gallinas, mientras un pastor dirige su rebaño hacia el campo, con el que se enlaza, tras

⁵⁶ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 322.

⁵⁷ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 320.

⁵⁸ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 339.

⁵⁹ Sobre estos paisajes véase C. Frugoni, *Una lontana città*, Turín, 1983, pp. 136-210.

⁶⁰ C. Frugoni, *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*, Milán, Scala, 1995, p. 63.

cruzar las puertas de la ciudad. En el campo [fig.4], las actividades también reunirán a gentes de diversos estamentos: mientras los caballeros salen con la intención de cazar, algunos campesinos se dirigen a la ciudad para vender sus mercancías —cerdos—, y otros realizan las diversas faenas agrícolas. De nuevo el carácter simbólico se trasluce en la obra de Ambrogio Lorenzetti: se representan simultáneamente las tareas que, en realidad, se van realizando a lo largo del año: se recoge la leña para el invierno, pero al tiempo se siembra y se siega, con los viñedos floreciendo⁶¹. En realidad como ha indicado Frugoni, los elementos de la realidad que aquí se reúnen, se corresponden a lugares bastante alejados entre sí, por lo que estamos ante una campiña imaginaria; no obstante, la yuxtaposición de elementos concretos permite reconocer la campiña sienesa. Por otra parte, el interés del pintor por la vida cotidiana de Siena, el descubrimiento del paisaje y la naturaleza, es un elemento novedoso, que rompe una tradición, y que las generaciones posteriores sabrán reconocer. Realmente, el discurso alegórico es innovador por la observación aguda de la ciudad, de las actividades propias del hombre, sin olvidar la importancia del campo y sus tareas, todo lo cual había sido, hasta entonces, un simple telón de fondo para la escena bíblica de la maldición de Adán, por ejemplo⁶².

Simone Martini, por su parte, fue el intérprete de la belleza celestial en términos sensuales, en opinión de Clark. En ello estaba en completo acuerdo con el gótico francés, y no es casualidad que se marchara a Aviñón en 1336. Se supone que fue allí donde Simone conoció a Petrarca. Sin duda se hicieron amigos ya que no sólo se refiere Petrarca al pintor como «*il mio Simone*», sino que menciona en sus sonetos que Simone pintó su retrato y el de Laura⁶³. Los retratos se han perdido, pero son significativos dada la aproxi-

⁶¹ Sobre todo ello véase C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., pp. 67-73.

⁶² C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., p. 76.

⁶³ F. Petrarca, *Cancionero*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Soneto 77: *Per mirar Policleto a prova fiso,
con gli altri ch'ebben fama di quell'arte,
mill'anni, non vedrian la minor parte
della beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, e la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opera fu ben di quelle che nel Cielo
si ponno immaginar; non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi.*

mación que suponen a una fisonomía particular. Asimismo, a la etapa aviñonesa, pertenecen unos frescos para la iglesia de Notre-Dame-des-Doms. En uno de ellos refleja una nueva iconografía: la *Virgen de la Humildad*, que rompe una tradición secular y hará fortuna en toda Europa⁶⁴. Mujer y reina, inaccesible, va a ser descendida de aquel trono solemne, para sentarse humildemente en el suelo, sin pompa, vestida con sencillez, más cercana al pueblo, con su hijo entre los brazos. Pero a pesar de la proximidad maternal, se muestra como una soberana de gran nobleza, posee una belleza ideal, el césped sobre el que reposa es un trozo de paraíso, el de las Florecillas, los ángeles la acompañan y la sirven. Junto al ángel adorador de la izquierda está la imagen del cardenal comitente, Stefaneschi, arrodillada, de menor tamaño que la Virgen, siguiendo la tradicional perspectiva jerárquica: se sigue marcando su inferioridad humana en relación con la Madre de Dios, pero también su tamaño está en relación con el escaso espacio disponible. El rostro del cardenal se muestra como un retrato, individualizado, fruto de una observación realista, que revela a un hombre enérgico. Este retrato vivo contrasta con los rasgos espiritualizados del ángel que se halla justo por encima

Por mirar Policleto con fijeza, / con los que fueron grandes en su arte,/ mil años, no verían la menor parte/ de la beldad que amo con fineza./ Mas Simón subió al cielo con certeza/ (de donde esa gentil señora parte)/ y la copió en papel parte por parte/ para dar aquí fe de su belleza. / Y fue la obra de aquellas que en cielo, / no en la tierra, se habrían concebido, / que aquí los miembros son del alma velo./ Fue cortés; pero no lo hubiera sido/ tras bajar a sentir calor y hielo, / y haber el mortal mundo conocido.

Soneto 78: *Quando giunse a Simon l'alto concetto*

*ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intelletto,
di sospir molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri han più caro, a me fan vile;
però che in vista ella si mostra umile,
promettendomi pace ne l'aspetto:*

*Ma poi ch'i'vengo a ragionar con llei,
benignamente assai par che m'ascolte
se risponder s'avesse a'detti miei.*

*Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'i' sol una vorrei!*

Cuando Simón la inspiración sentía/ que, en mi nombre, el pincel puso en su mano, / si hubiera dado al simulacro humano, / con la figura, voz y cortesía,/ mi pecho de suspiros libraría, que me muestran lo que otros aman vano:/ pues es su aspecto tan humilde y llano/ que le promete paz al alma mía./ Que parece, si le hablo, que quisiera/ benignamente recibir mis preces, / si a mis palabras responder supiera./ Justo es que Pigmalión se envaneciera/ de su imagen de mármol, pues mil veces/ tuvo lo que una sola mi alma espera.

⁶⁴ M. Meiss, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, Alianza, 1988 (1ª ed. ingl. 1951).

de él. Esta humanización de las criaturas celestes en la pintura sienesa y en particular en Simone, no procede sólo del poder emotivo o del genio del artista, sino del deseo de sublimar los gestos y actitudes más naturales de la humanidad, de proponerlos como modelos a cada uno para que lleguen a vivir a esta altura, en consonancia con lo celeste⁶⁵.

Sin embargo, la obra de Simone que mejor refleja su aproximación a la naturaleza es la miniatura de una copia del *Comentario a Virgilio* de Servio, perteneciente a Petrarca⁶⁶, y que se conserva en la Ambrosiana en Milán [fig.5]. En la alegoría, Servio, el gramático y retórico del siglo iv, se representa levantando el velo que deja ver a Virgilio, recostado en el momento de recibir la inspiración; le acompañan tres figuras: un caballero cercano a Servio, que sostiene una lanza, un granjero podando sus viñas y un pastor sentado en la hierba, ordeñando sus cabras. Cada uno de los tres personajes personifica tres de los géneros poéticos de Virgilio: la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Por primera vez desde la Antigüedad, las ocupaciones de la vida campestre están representadas en el arte como una fuente de felicidad y poesía. Impregnada de espíritu clásico y naturalista, el refinamiento de los gestos, los paños blancos, las delicadas figuras del pastor y el campesino, constituyen un prelude de las miniaturas francesas de comienzos del s. xv. Por otro lado, ese descubrimiento de la naturaleza se enmarca, como ha indicado Castelnuovo, en el ambiente de la corte papal de Aviñón⁶⁷. Según Martindale, el estilo de las figuras, incluso su color pálido, que normalmente se asocian al estilo de Jean Pucelle, es algo ya presente en el arte antiguo y su derivación carolingia (el Salterio de Utrech o el Evangelionario de Ebbon) y en algunas páginas del Virgilio Vaticano (2ª mitad s. v)⁶⁸.

Por su parte, Petrarca figura como el primer hombre moderno, pero en su obra, que tituló su *Secreto* o *Los Libros de las cosas familiares*⁶⁹, se advierte que todavía se halla dominado por una filosofía monástica, al igual que su sensibilidad por la naturaleza. Probablemente fue el primero en expresar el motivo del que, en gran parte, depende la existencia de la pintura de paisaje: el deseo de escapar de las ciudades para refugiarse en la paz del

⁶⁵ F. Enaud, «Un apport français à l'histoire de l'art. La découverte des 'sinopie' de Simone Martini à Avignon», *Congreso II Internazionale del Restauro*, [Venecia, 1964], Padua, 1972, p. 217.

⁶⁶ J. Brink, «Francesco Petrarca and the problem of chronology in the late paintings of Simone Martini», *Paragone*, 331 (1977), pp. 3-9; p. 4.

⁶⁷ E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1962, p. 46.

⁶⁸ A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford, 1988, pp. 234-235.

⁶⁹ Así lo indica F. Calvo Serraller, op. cit., pp. 14-15.

campo. Se fue a vivir a la Vaucluse no como lo hubiera hecho un cisterciense, para renunciar a la vida terrestre, sino para disfrutarla mejor. «Quisiera que supieras», escribe a un amigo, «con qué alegría vagabundeo, libre y solo, por entre las montañas, los bosques y los riachuelos». Esto difiere mucho de los temores representados por los bosques y del pánico experimentado en las montañas por todos los poetas medievales, incluido Dante. Petrarca no sólo se deleitará con las flores, sino que estudia sus costumbres y tenía un libro de apuntes donde anotaba su éxito o su fracaso con ciertas plantas. Finalmente, fue el primer hombre que escaló una montaña por el mero placer de hacerlo y para disfrutar del panorama⁷⁰. En opinión de Clark, un motivo que hacía que las montañas del paisaje gótico siguieran siendo irreales es que el hombre medieval no las exploraba, y de hecho, la expedición alpinística de Petrarca siguió siendo única en su género hasta que Leonardo escaló el Monboso⁷¹. Pero, además, sufre lo que Calvo Serraller denominó una conmoción estética:

Al principio me quedé estupefacto por el efecto del aire extremadamente sutil y por el vasto espectáculo. Miro al horizonte, y compruebo que las nubes están a mis pies; y de inmediato me resulta menos increíble lo que había oído y leído acerca de los montes Athos y Olimpo, comprobando el mismo fenómeno en un monte de tan menor fama⁷².

Según Burckhardt, Petrarca fue uno de los primeros en distinguir el pintoresquismo de la utilidad de la naturaleza, lo que supuso una aproximación a la misma en términos muy diferentes⁷³.

⁷⁰ K. Clark, op. cit., pp. 21-22: «Pero después de haberse regalado unos minutos la vista con el lejano panorama de los Alpes, del Mediterráneo y del Ródano que fluía a sus pies, se le ocurrió abrir al azar su ejemplar de las Confesiones de San Agustín y tropezó con el pasaje siguiente. ‘Y los hombres se asombran ante las cimas de las montañas, y las poderosas olas del mar, y el ancho lecho de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero a sí mismos no prestan atención’. Quedé confundido, y pidiéndole a mi hermano (que quería oír más) que no me molestara, cerré el libro, furioso conmigo mismo de estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no hay nada admirable salvo el alma, que, cuando es grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma. Entonces, en verdad, me convencí de que ya había pasado bastante rato mirando la montaña; volví hacia mí mismo mi mirada interior, y a partir de aquel momento no salió una sola sílaba de mi boca hasta que llegamos de nuevo al pie de la montaña. Nada podría dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes de finales de la Edad Media».

⁷¹ K. Clark, op. cit., p. 26.

⁷² F. Calvo Serraller, op. cit., p. 15.

⁷³ O. Pächt, op. cit., p. 46.

Es precisamente en Aviñón donde encontramos la primera expresión pictórica de este nuevo sentimiento, en los paisajes de los frescos que decoran la *Tour de la Garde-Robe* del Palacio de los Papas. Se les puede atribuir la fecha de 1343 y parece que el coordinador del programa pudo ser un italiano: Matteo Giovannetti, junto a otros colaboradores de esa misma procedencia y algún francés⁷⁴. Serían semejantes a los tapices —del tipo de lo que suponen el Apocalipsis de Angers, o la dama del unicornio—, y evocarían la decoración profana, cuya pérdida ha sido casi completa, ya que los castillos eran redecorados, abandonados o destruidos, con más frecuencia que las iglesias. Ello hace que tengamos una visión particularmente imperfecta de las primeras etapas del arte seglar, y sería probablemente un error considerar las decoraciones de Aviñón como excepcionales, salvo por el hecho de su conservación. Los frescos de Aviñón son los primeros ejemplos completos de paisajes de símbolos, tanto desde el punto de vista del tema como desde el del estilo. Muestran escenas de caza y pesca: gentes pescando en el estanque de un jardín, cazando con halcones y hurones, y disfrutando de la vida al aire libre. El naturalismo del detalle todavía no ha destruido aquel interés en la textura, legado del arte bizantino⁷⁵.

Sin embargo, vuelve a ser en Italia, donde se observe, por primera vez, una aproximación más «empírica» a la naturaleza, desde finales del s. XIV.

En Lombardía, gracias a la corte de los Visconti y al patronazgo de algunos nobles, el arte secular tuvo un desarrollo sin precedentes, tanto en cantidad como en calidad. En un tratado de Vicios y Virtudes conservado en el British, existe en sus márgenes una enorme variedad de modelos zoológicos, con animales salvajes y bestias exóticas (elefantes, camellos, cocodrilos, jirafas). El iluminador no necesitaba haber viajado al Este para conocer estos animales exóticos, pues podía verlos en los parques zoológicos que a fines del siglo XIV existían ya en Italia, por ejemplo, en el castillo de los Visconti en Pavía. Asimismo lo podía copiar de manuscritos orientales, como bestiarios persas o árabes. También hay destacadas representaciones de insectos, y crustáceos, con un gran cuidado en su realización, fruto de una detenida observación y una preocupación por el microcosmos⁷⁶. Tal vez uno de los iniciadores del estudio del natural es Giovannino de Grassi que trabajó para la corte de los Visconti y la catedral de Milán. Realizó un *libro de bocetos*, de unas sesenta páginas, con estudios sobre animales (Biblioteca de Bérgamo) [fig.6]. Se podría considerar el primer libro de dibujos zoológicos, aunque contiene algunos animales fantásticos propios de los bestiarios

⁷⁴ E. Castelnuovo, op. cit., pp. 46-49.

⁷⁵ K. Clark, op. cit., pp. 22-23.

⁷⁶ O. Pächt, op. cit., pp. 21-22.

(por ejemplo el unicornio). En realidad no son simples bocetos, pues dan la sensación de algo concluido. Algunos autores consideran que carecen de espontaneidad, pues los animales se presentan en una posición determinada, como si estuviesen expuestos en un museo zoológico y no tomados directamente del natural (en pleno vuelo...). Por el contrario, el cuidado en los detalles muestra un estudio paciente. En realidad el estudio de la naturaleza en el arte no comenzó como si se tratase de instantáneas. La aproximación a los animales se hizo como en el retrato, con la detenida observación del modelo. De hecho fue uno de los primeros que introdujo el método inductivo en la representación pictórica. Rompiendo el hábito medieval de la invención abstracta, los modelos los halla en la propia naturaleza, aunque después se lleven a fórmulas de taller⁷⁷.

En realidad los animales tuvieron un gran éxito en las dos generaciones siguientes de pintores lombardos, que los utilizan mucho en las orlas de los manuscritos. Por su parte, los estudios realizados por dichos pintores acabaron sirviendo como modelos y sustituyendo la observación directa, que estaba presente en sus modelos. Así pasan a manuscritos de Bohemia, Inglaterra y Francia que se pueblan de orlas de pájaros⁷⁸. También llegará el influjo a otras zonas de Italia como Verona, donde podremos comprobarlo en la obra de Pisanello⁷⁹.

En lo que atañe al mundo vegetal, el *herbario de Carrara*, pudo ser la primera colección moderna de dibujos naturalistas de plantas. Actualmente en el British [fig.7], es la traducción italiana de un texto árabe, escrito e iluminado en Padua para Francesco Carrara el Joven, último señor de Padua, cuyas armas se hallan en el frontispicio; dado que su reinado culminó en 1403, podría datarse con anterioridad a dicha fecha⁸⁰. Supone una fase inicial en los estudios de la naturaleza, como el libro de bocetos de animales de Grassi, pero ya se da la espalda a los modelos y se vuelve la vista directamente a la naturaleza. En realidad esta nueva experiencia tuvo lugar en Padua, sede de una famosa universidad cuya facultad de medicina desempeñó un importante papel en los siglos XIV y XV comparable al de Salerno en el siglo XII y XIII. De nuevo el desarrollo de los estudios sobre la naturaleza corre

⁷⁷ O. Pächt, op. cit., pp. 15-17.

⁷⁸ O. Pächt, op. cit., p. 18.

⁷⁹ O. Pächt, op. cit., p. 20.

⁸⁰ O. Pächt, op. cit., pp. 30-31. Para algunos autores, según señala Pächt, el manuscrito más antiguo sería uno de la Marciana de Venecia, cuyo texto fue compilado en Venecia en 1419 por Benedetto Rinio, doctor de Universidad de Padua, y un tal Andrea Amadio como ilustrador. Dada la fecha propuesta para el de Carrara no hay duda de que sería anterior.

parejo al crecimiento de la ciencia empírica. Además se da un paso decisivo, con una nueva concepción: se dibujan plantas vivientes como crecen en la naturaleza y no como una exhibición de museo. El propósito didáctico ya no es el predominante, y se empiezan a plantear problemas estéticos. Era inherente a la función educativa el que la planta se representase en su integridad, con raíces, tallo, hojas, flores y fruto. En el manuscrito de Padua se omiten las raíces, prefiriéndose la verdad empírica aunque vista desde un solo lado, que una imagen abstracta. Este ilusionismo va a transformar el plano de una página en un espacio imaginario. Es más, toman posesión de un mayor espacio, incluso de los márgenes, alcanzándose impresión de vida⁸¹.

No menos importante para la formación de la pintura de paisajes fue otra corriente en el arte de la Italia del Trecento, otra línea de avance: la tendencia a introducir figuras dentro del hasta ahora anónimo paisaje, individualizando el escenario, tanto en el tiempo como en el espacio. Ya en la Antigüedad, en las representaciones de algunas plantas se introducían temas figurados, escenas cortas que describían el descubrimiento de la planta de forma mitológica o anecdótica. En esta categoría entrarían, por ejemplo, las ilustraciones del *Pseudo-Apuleius* sobre la mandrágora, mostrando un perro mordiendo la raíz de la mandrágora para levantarla. En las miniaturas del *Dioscorides* árabe, más realistas, no aparecen temas mitológicos sino que muestran a los boticarios preparando medicinas, herboristas recogiendo especímenes, o doctores tratando pacientes y otras escenas de género similar. Pero su invención no pertenece a Oriente, pues se puede encontrar paralelos cercanos en, al menos, dos herbarios occidentales ilustrados, cuyo texto es una combinación del Herbario de Apuleio y una traducción latina del *Dioscorides*, que descienden de manuscritos del Sur de Italia, aunque parecen conducir a las ilustraciones clásicas. En realidad se trata de la aparición de la planta formando parte de una escena incluso aunque no haya una historia particular (descubrimiento, etc.). Dos nuevos tipos de invenciones instilaron nueva sangre a la vieja tradición; los temas relacionados con animales se ilustran con dibujos basados directamente en el natural (en conexión con el *Libro de bocetos de Bérgamo*, realizado por Grassi); el segundo tipo de novedad fue tomado prestado de un libro miniado compuesto en el final del siglo XIV como una edición ilustrada de la traducción latina del tratado de higiene de Albulkasem⁸² conocido como *Tacuinum Sanitatis*⁸³. La idea de las ilustraciones del *Tacuinum* fue representar el objeto mencionado en el texto (planta, animal) no aislado como un objeto museable, sino como parte

⁸¹ O. Pächt, op. cit., pp. 31-32.

⁸² Físico cristiano de Bagdad, que vivió en el siglo XI.

⁸³ «Tablas de salud», pues según la connotación árabe, *tacuinum* es disposición en tablas.

de su emplazamiento natural, según aporta la experiencia cotidiana. Desarrolla algunas de las versiones de los antiguos manuales de higiene —como la ordenación alfabética—, pero incorpora novedades⁸⁴. El número de ilustraciones con escenas, que describían el medio de las plantas o las ocupaciones hortofrutícolas, se enriquecieron con miniaturas sobre figuras humanas o animales, o incluso pequeños motivos grotescos. Aunque la mayoría de los dibujos es de inferior calidad y el iluminador parece no ser consciente de que el elemento que introducía establecía una variante con respecto al texto científico que ilustraba, el conjunto es de gran interés como síntoma de las nuevas tendencias a ilustrar la función médica así como la apariencia de la planta. La imaginería de hierbas se amplía en un espejo de las costumbres y ocupaciones asociadas con las respectivas plantas⁸⁵. Existen tres manuscritos: el de París, el de Viena y el de Roma (Casanatense 4182). El más antiguo es el de París (ca. 1380-90), realizado por artistas lombardos de la generación de Giovanni di Benedetto da Como y Giovannino de Grassi. En éste, cada planta es incorporada a un fragmento de paisaje, pero hay poca individualización en el dibujo de los emplazamientos. En muchas miniaturas, la planta que se va a ilustrar se incorpora a un paisaje de vegetación anónima y a menudo es desproporcionado con respecto a su entorno. El medio es, a menudo, una adición, de tal modo que la planta queda tan aislada como en los herbarios primitivos. Así, el árbol se sitúa en el centro, con dos o más personas flanqueándolo en una clara reminiscencia de la composición simétrica de Adán y Eva junto al árbol del Paraíso. Lo que el artista del *Tacuinum* de París ha añadido es la ilusión de un espacio continuo. En vez de un árbol o planta que acompaña figuras de género, nos da escenas de género situadas en un emplazamiento, estrecho, pero homogéneo. Los ejemplos de esquemas más avanzados son aquellos en los que se abandona la monotonía de un árbol central y se observa una esquina o ángulo particular en el que crece una planta o hierba en particular. Quizá no sea accidental que las escenas más particularizadas sean aquellas en las que se ilustran cereales u otras plantas (arroz) que crecen conjuntamente en grandes masas y se aprecian como colectivo singular, pues su aspecto más familiar no es el singular sino el colectivo. Si se piensa en cereales o arroz, se piensa en un campo entero. El problema de componer el medio, supone, por primera vez, no la composición por partes, sino la representación de conjunto. En estas pinturas la figura humana —campesinos, jardineros—, pasa a formar parte integrante de estos entornos, al igual que las parejas cortesas dispuestas en el jardín o el campo. Aquí, no sólo elementos singulares, sino la escena en su conjunto está tomada de la naturaleza, alcanzando un alto grado de indivi-

⁸⁴ O. Pächt, op. cit., p. 35.

⁸⁵ O. Pächt, op. cit., pp. 33-34.

dualización. En los dos últimos *Tacuina* —Viena y Casanatense—, hay un mayor avance y el emplazamiento es predominante. Las escenas se observan desde una mayor distancia, las figuras están más subordinadas al paisaje, de menor tamaño y más proporcionadas con los elementos del paisaje que les rodean. Ya no se representa una planta como un elemento aislado, un simple árbol que sobrepasa considerablemente la figura humana. En los últimos *Tacuina*, la planta cubre el campo, tal y como lo hace en la realidad, y ya no se erige ostentosa ante el ojo del espectador para mostrar sus peculiaridades botánicas. Otra particularidad del de París, que luego se pierde, es que las figuras aún señalan al árbol o la fruta, como síntoma del antiguo carácter didáctico de los más antiguos herbarios, lo que resulta incongruente con la nueva concepción con la que se quiere que el espectador visualice el entorno y sólo secundariamente reconozca la planta típica de dicho medio. En vez de en acto de demostración, las figuras están cada vez más absorbidas por sus tareas rurales o agrícolas⁸⁶.

Sin embargo, los *Tacuina* cuentan con diversas escenas que nos introducen dentro de otro ámbito: la representación de una condición específica de la naturaleza, una de las cuatro estaciones [fig.8], la lluvia, la tormenta, la caída de la nieve... El entorno ya no es accesorio, es el tema mismo, y las figuras son simples elementos complementarios. En otras palabras, las representaciones del paisaje constituyen el tema central. De especial significación es la representación de las cuatro estaciones, no como una alegoría (como en Lorenzetti), sino como expresión de las características de la vida y la particularidad de cada estación. Aunque tienen sus precedentes en la pintura de los meses, lo fundamental no es la actividad humana sino el escenario, el aspecto de la naturaleza en la fase particular del año⁸⁷.

Poco después de las estaciones del *Tacuinum* fue pintado el primer ciclo de paisajes del calendario⁸⁸, uno para cada mes. Son los frescos de *Torre Aquila en Trento* [fig.9] que decoran las paredes de una habitación en una torre de la residencia del obispo, trabajos ya a una escala monumental, no miniaturas. Su promotor pudo ser el obispo George de Liechtenstein, cuyas armas aparecieron en esas paredes, que ocupó la sede entre 1390 y 1407, por lo que los frescos se pueden datar en esta época, quizá hacia el final de este período, pues las vestimentas de las figuras apuntan hacia el inicio del s. xv. Según indica Pächt, es altamente significativo que este mismo obispo poseyó —fue el segundo propietario— el código de Viena del *Tacuinum sanitatis*,

⁸⁶ O. Pächt, op. cit., pp. 36-37.

⁸⁷ O. Pächt, op. cit., pp. 37-38.

⁸⁸ Sobre el calendario, sus antecedentes en el mundo clásico, sus fuentes y representaciones en el ámbito hispano, véase M. Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

pintado para un miembro de la familia veronesa Cerutti antes de 1403. Esto sirve para avalar la teoría de que en las ilustraciones del *Tacuinum* están una de las raíces del paisaje del calendario y da al arte de la Italia del Norte, en el Trecento, un gran papel en la creación de la pintura del paisaje moderno⁸⁹.

Hacia el año 1400, se desarrolló un estilo «aristocrático» en las cortes francesas, cuya expresión más perfecta se encuentra en los manuscritos de aquel gran bibliófilo borgoñón que fue el duque de Berry. Uno de ellos, *Les Très Riches Heures*, al que contribuyeron los hermanos de Limbourg (ca.1409-1415), tiene una importancia crucial en la historia de la pintura de paisajes, pues se encuentra a mitad de camino entre el símbolo y el hecho. Antes del texto sagrado, se desarrolla el calendario; éste, con las ocupaciones propias de cada mes, es, a través de toda la Edad Media, una las mejores ilustraciones de la vida cotidiana, que el arte del s. xv va a desarrollar de modo magistral⁹⁰. Paul Limbourg viajó por Italia, donde obtendrá importantes modelos; se sabe que visitó Siena y su palacio público: el mapa de Roma de las Ricas Horas, se considera un duplicado del de Taddeo di Bartolo en aquel lugar y cabe pensar que también visitó la sala de la Paz, donde se hallan los frescos de Ambrogio Lorenzetti⁹¹. El panorama sienés contiene ya escenas de caza, arado, siembra, época del heno, siega de cereales, muy similares a las de los Limbourg, pero a diferencia de Ambrogio Lorenzetti que representaba conjuntamente las actividades de los meses, en este caso se recogen doce paisajes que se suelen caracterizar por la luz y actividades propias de cada uno de ellos; así, en febrero, la representación de la nieve constituye uno de los primeros ejemplos en la pintura occidental [fig.10]⁹². Según Pächt, es muy probable que Paul Limbourg hubiese viajado asimismo a Milán; de hecho, los perros luchando contra el jabalí del mes de diciembre [fig.11] son una copia del dibujo de Giovannino de Grassi. Quizá conociese los frescos de Trento⁹³; desde luego, en las miniaturas de los Limbourg y en los frescos de Torre Aquila en Trento se ve la vida del año desde el mismo lado: los pasatiempos de la pequeña aristocracia marcan, al menos, la mitad del cuadro. Esta es una de las características destacables de los ciclos de calendario franceses y lombardos, pues toman sus escenas del mundo de la

⁸⁹ O. Pächt, op. cit., p. 38.

⁹⁰ K. Clark, op. cit., pp. 27-28.

⁹¹ O. Pächt, op. cit., pp. 40-41.

⁹² A. Chatelet, R. Recht, *Le monde gothique. Automne et Renouveau. 1380-1500*, París, Gallimard, 1988, p. 203.

⁹³ O. Pächt, op. cit., p. 42. Este autor destaca paralelismos entre la obra de los Limbourg y las de Grassi y los *Tacuina*.

nobleza. En este sentido se puede indicar que a este respecto y en su profundo interés por el paisaje, la profundamente secular *Poesia Giocosa* Toscana de 1300, prefigura la pintura caballeresca francesa y lombarda de 1400.

Otro de los iluminadores importantes en Francia, en concreto en París, es el anónimo Maestro de las Horas Boucicaut (1410-5), que según Yarza podría ser Jacques Coene, quien viajaría por el norte de Italia. Sin la libertad de invención de los Limbourg, manifiesta una expresión del espacio singular, con elementos tratados de modo esquemático y en su *Huida a Egipto* desarrolla un amplio paisaje, en el que parte de la profundidad se obtiene mediante planos sucesivos, aunque con algunas notas de ingenuidad y con una falta de adecuación entre las figuras y el marco⁹⁴.

En realidad, el desarrollo de la pintura de paisajes tuvo lugar tanto en la iluminación de Libros de Horas, que alcanzó gran importancia por entonces, como, sobre todo, en la traducción de obras de otras lenguas, de los más variados temas, a las que se va a dotar de miniaturas. Fueron ilustrados Bocaccio, Aristóteles, Terencio, Tito Livio, pero también el *Roman de la Rose*, libros considerados casi científicos, como los de la caza —*Gaston Phebus*—, actividad ampliamente desarrollada por la aristocracia del momento o libros de viajes, tanto reales como ficticios, como el de Jean de Mandeville que se traduce a varias lenguas (iluminado en 1400, hoy en la British Library)⁹⁵.

Es fácil entender que el intenso intercambio de ideas artísticas entre el Norte y el Sur sobre 1400 —fenómeno calificado como «estilo gótico internacional»—, haya hecho casi imposible desentrañar el papel que se debe conceder a cada nación en cuanto a logros particulares. Para muchos, problemas como el origen del paisaje del calendario y si los pintores de Francia o Italia fueron los primeros en introducirlos, parecen insolubles⁹⁶. De hecho aunque la aristocrática pintura de paisaje se desarrolló en las cortes de Francia y Borgoña, se propagó inmediatamente a Italia, donde Gentile da Fabriano y Pisanello dieron al «estilo internacional», el primero una plenitud y el segundo una finalidad fuera del alcance de los ilustradores del duque de Berry.

Pisanello se sintió profundamente atraído por la singularidad de la forma y de los aspectos del universo⁹⁷. Por sus dibujos sabemos le interesaba la

⁹⁴ J. Yarza Luaces, *El Arte gótico (y II)*, Madrid, *Historia 16*, 1989, p. 80. Véase asimismo J. Yarza Luaces, «Los 'lejos' en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 29-51, p. 32.

⁹⁵ J. Yarza Luaces, *El Arte gótico (y II)*, op. cit., p. 81.

⁹⁶ O. Pächt, op. cit., p. 47.

⁹⁷ S. Macioce, *Il gotico internazionale. Gentile da Fabriano e Pisanello*, Florencia, Giunti, 1996, p. 34.

naturaleza, casi como a Leonardo, aunque las decoraciones murales que pintó en el Palacio de Mantua y en otros lugares, con pequeñas figuras en medio de paisajes, se han perdido⁹⁸. Sin embargo, en sus dibujos y obras conservadas [fig.12], se aprecia una visión que parece objetiva y muestra un variado interés, que va desde los animales, a la indumentaria o incluso la figura humana, con un naturalismo que supera aquel «enciclopedismo» un tanto doméstico que caracterizaba, por ejemplo, el *Tacuinum Sanitatis*. El tratamiento lineal, afín incluso a la glíptica, muestra una técnica de alta calidad, y una particular atención al estudio del natural, que se aproxima al retrato, desarrollando una nueva faceta: la de la medalla conmemorativa, que tendrá gran fortuna en el Renacimiento. No obstante, Pisanello no olvida que cada elemento natural sigue siendo símbolo de un valor celeste, aunque en su representación indague en la realidad. De este modo en su *Visión de San Eustaquio*, éste camina a lomos de su caballo, ataviado como un caballero y rodeado por animales de todas clases, en un bosque desconocido, en el que se le aparece un ciervo en cuyos cuernos está Cristo crucificado. Esta aparición da al conjunto, que muestra un claro reflejo de la aproximación al mundo animal, un carácter sobrenatural, combinando una visión racional con la obtenida a través del mundo de la fe⁹⁹.

En lo que atañe a Gentile da Fabriano, se adhiere al «gótico internacional», de corte lombardo, pero también ligado al gusto nórdico de tradición franco-flamenca¹⁰⁰, con una aproximación tanto al gusto refinado de la aristocracia, como al de la nueva burguesía emergente. Ello queda plenamente plasmado en su *Adoración de los Magos* [fig.13] de 1423, que refleja un episodio religioso dentro de un ambiente absolutamente cortés. La descripción es minuciosa: brocados, oro, piedras preciosas, tanto de los Magos como de todo el cortejo. En medio de la riqueza, se aprecia una aproximación a una rica fauna poblada de animales exóticos, escenas cinegéticas, y detallada vegetación —por ejemplo con granados—. Pero hay algo más. Hacia 1420, en opinión de Clark, existen cambios en la acción de la mente humana que exigen un nuevo lazo de unidad: el espacio delimitado. En un sentido muy amplio de la palabra, este nuevo modo de pensar acerca del mundo puede llamarse científico, pues participaba del sentido de relación y comparación, así como de la idea de medir en que la ciencia está basada. Ello se ha de poner en combinación con otro medio unificador: la luz. A menudo se ha dicho que el sol brilla por vez primera en el paisaje de la *Huida a Egipto* que Gentile da Fabriano pintó en su Adoración:

⁹⁸ K. Clark, op. cit., pp. 28-29.

⁹⁹ S. Macioce, op. cit., pp. 38-47.

¹⁰⁰ S. Macioce, op. cit., p. 28.

Su estilo sigue siendo en gran parte simbólico, pues el mismo sol naciente es un sólido disco de oro, y ha logrado el efecto de luz que se derrama sobre la ladera del monte, permitiendo que el fondo de oro se perciba a través de la pintura. Pero Gentile, con un sentido seguro de los valores, ha unido esta luz dorada al resto del paisaje, a las sombras que proyectan los olivos, y al tono fresco del valle que yace en la ladera del monte en sombra. Aquí, por primera vez, los detalles del paisaje están unidos por la luz y no exclusivamente por la disposición decorativa. Una belleza semejante de luz matinal o vespertina reina en los paisajes de fondo de Fra Angelico. Sus ingredientes son tan económicos como el reparto de actores del teatro clásico: un fondo florido, un monte desnudo, unos cuantos cipreses, una muralla; pero estos ingredientes están unidos por una pureza de tono semejante a la de Corot¹⁰¹.

Sin embargo no fue en el arte italiano donde la luz se convirtió por primera vez en la clave de la pintura: los van Eyck pintarán en su *Adoración del Cordero* el primer gran paisaje moderno. Según Clark,

Desde cierto punto de vista puede considerarse esta obra como la culminación del paisaje de símbolos. Está todavía concebida como un jardín paradisíaco, en cuyo centro se halla la fuente de la vida. Las hojas y las flores están pintadas con un sentido gótico de su entidad individual y en función de sus posibilidades decorativas. Alrededor del jardín, todavía hay los vestigios de la selva gótica, densos boscajes con árboles, los troncos muy juntos. Pero el jardín no está cercado de árboles, ni siquiera de un seto de rosales. Como en los paisajes de Claude, nuestra mirada, flota por los céspedes floridos hasta perderse en una lejanía de luz dorada. Hemos escapado de la Edad Media¹⁰².

No obstante, en opinión de Clark, los primeros paisajes modernos fueron pequeños: unos siete centímetros por cinco. Habrían sido pintados entre 1414 y 1417 en un manuscrito conocido como las *Horas de Turín*, atribuibles en su opinión a Hubert van Eyck, si bien esta autoría ya había sido cuestionada por Panofsky¹⁰³ y, tras el trabajo de Chatelet¹⁰⁴, podrían pertenecer a Jan¹⁰⁵. Varias páginas de este manuscrito fueron destruidas por un incendio

¹⁰¹ K. Clark, op. cit., pp. 30-31.

¹⁰² K. Clark, op. cit., pp. 31-32.

¹⁰³ E. Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 236-238. En la versión española no se han recogido las láminas, que aparecen en la francesa *Les primitifs flamands*, Hazan, 1992, pp. 413-419. En las citas que siguen se hará referencia a la traducción española.

¹⁰⁴ A. Chatelet, *Jean van Eyck enlumineur*, Estrasburgo, 1993.

¹⁰⁵ J. Yarza Luaces, «Los 'lejos'...», op. cit., p. 32 y nota 14.

en 1904, pocos años después de su descubrimiento. Sobrevive una, en el Museo Cívico de Turín, que representa el Bautismo de Cristo [fig.14]; en ella se muestra cómo van Eyck logró dar con el color cierta impresión de la saturación de la luz. Según Clark, el tono del paisaje tiene una sutileza que apenas volvemos a observar hasta el siglo XIX, y el reflejo del cielo del atardecer en el agua es exactamente la clase de efecto que debía pasar a formar parte del repertorio de imágenes populares comunes en los paisajes de los últimos cien años¹⁰⁶. En realidad, como ha indicado Chatelet, la gracia de las figuras y la elegancia de sus actitudes, así como su colorido, se pueden emparentar con los Limbourg pero, por primera vez, se consigue un verdadero espacio medio, es decir, la representación de aquel lugar en el que se hallan las figuras, sin que exista un desequilibrio en la escala, y consiguiendo un perfecto sentido de la profundidad. Este efecto se logra por una utilización de la perspectiva y la utilización del color como expresión de la luz, consiguiendo casi una perspectiva atmosférica¹⁰⁷. Asimismo podemos tener una impresión borrosa de algunas de las páginas destruidas. Una de ellas, que recoge la historia de San Julián y su esposa llevando en balsa a Cristo en la desembocadura de un río¹⁰⁸, representa un bote de vela en un lago, con la luz que centellea en unas pequeñas olas, efecto que, según Clark, quizá los van Eyck utilizaron en otras obras ahora perdidas para nosotros, ya que fue imitado con frecuencia en el siglo XV. Es un puro paisaje porque la preponderancia de los efectos de luz hace que las figuras sean totalmente secundarias y la leyenda pintada un pretexto. En otra, que Panofsky define como la oración en la orilla¹⁰⁹, se ve, según describe Clark¹¹⁰, una playa arenosa donde el conde de Holanda, Guillermo VI, ha tomado tierra al regresar de Inglaterra en 1416. Las figuras del primer plano pertenecen al estilo caballeresco de los de Limbourg; pero la costa marítima que se encuentra detrás de ellas no es típica de la sensibilidad artística del siglo XV, y no volvemos a ver nada parecido hasta las escenas de playa pintadas por Jacob van Ruysdael a mediados del siglo XVII.

El mismo problema de autoría, vuelve a afectar al retablo de San Bavón de Gante. Encargado por el rico Judocus Vyd, que será alcalde de Gante, a Hubert en 1425, éste concibe los cuatro paneles centrales (la Adoración del

¹⁰⁶ K. Clark, op. cit., p. 34.

¹⁰⁷ A. Chatelet, R. Recht, op. cit., p. 242.

¹⁰⁸ La leyenda y su descripción han sido recogidas por E. Panofsky, op. cit., pp. 231-232.

¹⁰⁹ E. Panofsky, op. cit., p. 232.

¹¹⁰ K. Clark, op. cit., p. 34.

Cordero, Dios, la Virgen y San Juan), pero tras su fallecimiento al año siguiente fue continuada por Jan, quien lo culmina en 1432, tras numerosos retoques¹¹¹. Para Clark, Hubert fue responsable de aquellas lontananzas celestiales de la *Adoración del Cordero* donde el paisaje se deshace en luz¹¹². Realmente resulta llamativa la multitud de especies vegetales representadas en la pradera paradisíaca, recogidas con enorme minuciosidad¹¹³.

Ciertamente, la figura de Jan van Eyck se enmarca dentro de la consecución de unos logros que lo convierten en uno de los pintores excepcionales de la historia del arte. A él se adjudicó la invención de la técnica al óleo, dato incorrecto, si bien contribuyó enormemente a su difusión y debió de haber ideado mejoras desconocidas con anterioridad¹¹⁴. En segundo lugar, habría que señalar la búsqueda del «naturalismo», que trata de mostrar toda la riqueza, tanto de las obras creadas por la mano de Dios como fabricadas por el hombre. Pero va más allá, como indica Panofsky, pues sus obras suponen una reconstrucción más que una mera representación del mundo visible; ante la conciliación de lo general y lo particular, primaba lo primero, pero van Eyck consigue tal minuciosidad «que el número de detalles comprendido por la forma total se acerca al infinito». Ello le permite que en sus paisajes, que como indicaba Fazio, parecían extenderse más de 80 km., incluso los objetos más distantes, aún disminuidos en tamaño y amortiguados en color, conservan la misma solidez que los más cercanos, actuando al tiempo como un microscopio y un telescopio¹¹⁵. Ello no impide que nos encontremos ante un arte conceptual, cargado de símbolos; de hecho se ha dicho de él que cultiva un «realismo simbólico»¹¹⁶.

Los cuadros de Jan poseen una composición que se divide en un primer plano con figuras, y un paisaje muy distante —o usualmente un panorama urbano— separado del primer plano por un parapeto y un gran espacio intermedio. El retablo de la *Virgen con el canciller Rollin* [fig. 15] que se halla en el Louvre y probablemente fue pintado hacia 1430 es el ejemplo más claro. El paisaje, cuando llegamos a él, es ciertamente impactante, por el modo como se ha expresado la luz y cómo en una superficie tan reducida se acoge el mundo urbano, la campiña y el río, en toda su amplitud, frente a la concre-

¹¹¹ Sobre los problemas de autoría, véase E. Panofsky, op. cit., pp. 205-207; 221-230.

¹¹² K. Clark, op. cit., p. 35.

¹¹³ A. Chatelet, R. Recht, op. cit., p. 246.

¹¹⁴ E. Panofsky, op. cit., pp. 10 y 181.

¹¹⁵ E. Panofsky, op. cit., pp. 182-183.

¹¹⁶ J. Yarza, M. Melero, *Arte medieval II*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 146.

ción de la escena del primer plano. En palabras de Clark «el paisaje viene a ser a la pintura flamenca lo que la representación del movimiento es a la florentina. Acentúa nuestra sensación de bienestar ampliando el radio de nuestras percepciones físicas. Nos ofrece espectáculos mágicos. Pero en estas minúsculas lontananzas Jan van Eyck no tiñe de emoción nuestra visión, con el sentimiento súbito de que el momento es bendito y eterno; y así es menos que Hubert el antepasado del paisaje moderno».

Nuevamente es Clark quien marcará la evolución del paisaje en la propia obra de Jan. En edad más avanzada, ya en 1437, Jan empezó lo que hubiera sido su mejor paisaje, y el que anticipa claramente al mayor pintor de paisajes de los Países Bajos, Pieter Brueghel. Se observa en la *Santa Bárbara* de Amberes, de la que sólo se culminó el dibujo preliminar. Quizás el efecto bruegheliano de nieve sea un accidente debido a la imprimación pálida y al cielo ya colorado; pero el sentido del movimiento que se observa alrededor de la torre, en donde se plasman las actividades de los obreros, y el modo como las pequeñas figuras ocupan sus posiciones en el espacio revelan una maestría que no será igualada hasta 1550¹¹⁷.

En la otra tradición de la pintura de los Países Bajos, la que procede de Tournai y del artista que los historiadores llaman Robert Campin o el Maestro de Flémalle¹¹⁸, el interés también se basa en los hechos del paisaje, pero esta tradición permanece más cerca de la de los de Limbourg, Jacquemart de Hesdin y el maestro Boucicaut. El paisaje, con caminos serpenteantes, luminosas extensiones de agua, colinas peladas coronadas por castillos fortificados y el tipo de montañas, o el contraste entre el decorado naturalista y el oro metálico del sol naciente, evocan los de la *Huida a Egipto* del maestro Boucicaut¹¹⁹. Los fondos de Campin son tan nítidos y cristalinos como cuando miramos por un telescopio en sentido inverso, pero contienen poco del deleite de los van Eyck ante la luz que todo lo envuelve y todo lo enriquece¹²⁰. Todo ello se puede apreciar en la *Natividad* de Dijon, donde el paisaje, pintado en el taller, aunque produce una impresión de enorme lejanía¹²¹, armoniza con el carácter duro, escultórico, de sus figuras, característica que comparte con van Eyck.

¹¹⁷ K. Clark, op. cit., pp. 35-36.

¹¹⁸ Para algunos autores, el Maestro de Flémalle era Roger van der Weyden, opinión hoy descartada, si bien se considera que Campin fue maestro de van der Weyden; véase E. Panofsky, op. cit., pp. 156-157.

¹¹⁹ E. Panofsky, op. cit., p. 160.

¹²⁰ K. Clark, op. cit., p. 36.

¹²¹ J. Yarza, M. Melero, op. cit., p. 144.

En lo que atañe a Roger van der Weyden, discípulo de Campin, sustituyó la búsqueda eyckiana de la totalidad, por un principio de selección, según el cual la naturaleza inanimada y los objetos creados por el hombre carecían de la importancia de los animales, éstos eran menos importantes, a su vez, que los hombres, y la apariencia exterior del hombre, menos que su interior. Frente a van Eyck se dice que, donde el primero observaba cosas que ningún pintor había apreciado nunca, él sentía y expresaba emociones hasta entonces nunca captadas¹²². Concede a las figuras un ritmo, interconectando en profundidad plano frontal y fondo de modo paulatino. En el *San Lucas pintando a la Virgen* (ca.1434-5) [fig.16], la habitación evoca la de la Virgen del Canciller Rollin, pero las pequeñas figuras del fondo ya no se funden con el decorado, sino que se les concede un carácter independiente, se les da un tamaño intermedio, lo que permite esa gradación de la que antes se hablaba. Como indica Panofsky, el espacio continuo se ha transformado en «espacio estratificado»¹²³.

La primera pieza de topografía con que contó el arte es obra de un seguidor de Campin, el suizo Konrad Witz. Se encuentra en el fondo de su cuadro *La pesca milagrosa*, 1444 (Museo de Ginebra), que representa, con detalle prerrafaelita, las orillas del lago de Ginebra, utilizando una luz fría. Según Clark será excepcional durante cincuenta años, pues parece haberse aproximado a la representación absolutamente literal¹²⁴.

Para Clark, la búsqueda de la verdad que se observa en estos primeros paisajes flamencos y la avidez con que la mirada del artista parece haberse embebido de cada objeto hacen que nos preguntemos cómo fueron hechos. «Difícilmente podrían haber sido pintados de memoria; pero ¿son varios dibujos reunidos o son pinturas de lugares reales? En las miniaturas de Hubert prevalece un sentido tan seguro del valor de los colores, que tienen que estar basadas en estudios hechos directamente del natural, probablemente acuarelas. La escena de playa de la miniatura de Turín era sin duda alguna una pintura de una escena real. Los panoramas urbanos de Jan probablemente estaban basados en dibujos hechos con punta de plata, de los que la *Santa Bárbara* debe dar una idea, pero los dibujos mismos fueron hechos sobre el terreno, como nos indica la circunstancia de que en el fondo de *La Virgen y el Niño con los Santos* de la colección Rothschild haya una reproducción exacta del antiguo templo de San Pablo»¹²⁵. No obstante, no se puede olvidar

¹²² E. Panofsky, op. cit., pp. 246-247.

¹²³ E. Panofsky, op. cit., p. 251.

¹²⁴ K. Clark, op. cit., p. 37.

¹²⁵ K. Clark, op. cit., pp. 36-37.

que, por lo general, los paisajes representados son genéricos, salvo ciudades muy conocidas —Jerusalén—, que se suelen caracterizar por alguno de sus monumentos más «emblemáticos»¹²⁶.

Por supuesto, esta aproximación a lo real, no impidió que siga triunfando el mundo de lo fantástico, de lo maravilloso o incluso de lo absurdo o casi lo onírico. En esta línea se hallaría la obra del Bosco quien penetra en las entrañas de la humanidad y aquellos aspectos menos agradables de la misma. No hay más que observar el aspecto de un jardín tan distinto a los que hemos visto en su *Jardín de las Delicias*.

II. LA NATURALEZA EN LOS CONJUNTOS FUNERARIOS GÓTICOS

Uno de los elementos que, dentro de los conjuntos funerarios, suele estar ocupado por motivos vegetales, cuando los sepulcros son de lucillo, son los arcosolios. En muchos de ellos aparecen además motivos figurados en las enjutas y vértice, lo que contribuiría a conferirles un significado simbólico más amplio¹²⁷. Éste dependerá, en cada caso particular, del motivo representado. Sin embargo, la presencia de la vegetación puede mostrar ciertas connotaciones comunes. Mâle señalaba que el muerto aparecía con frecuencia bajo una arcada simbólica, cruzada a veces por el vuelo de los ángeles, que sería una puerta abierta hacia el otro mundo, mientras el muerto parece franquear el umbral de la eternidad¹²⁸. Por su parte Rosende ha señalado que el arco se asume como un elemento significativo «aludiendo al triunfo y por asociación de ideas, al cielo y a la gloria celeste del alma cristiana»¹²⁹.

Por consiguiente, la utilización de decoración vegetal en los arcosolios, podría tener también una interpretación simbólica, en relación con la propia imagen que la Edad Media nos brinda sobre el cielo o la gloria. En la literatura, Patch recoge, entre las visiones del otro mundo, ejemplos en que éste se presenta como un jardín con prados floridos, arboledas, frutos...¹³⁰. En

¹²⁶ J. Yarza Luaces, «Los 'lejos'...», op. cit., pp. 35-38.

¹²⁷ Sobre esta cuestión véase M. Cendón Fernández, «Los arcosolios en el gótico gallego», *xvi Ruta cicloturística del románico internacional*, Pontevedra, 1998, pp. 147-150.

¹²⁸ E. Mâle, *El arte religioso*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 147.

¹²⁹ A. Rosende Valdés, «Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI», en *Galicia no tempo*, Conferencias y otros estudios, Santiago de Compostela, Arzobispado de Santiago, Diócesis de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991, p. 224.

¹³⁰ H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Buenos Aires, 1983, pp. 231, 248, etc.

Galicia, Díaz ha recopilado varias de esas visiones del más allá, donde muchas veces se cuenta con un ángel como guía, y que con frecuencia se muestra el paraíso, en forma de jardín «en el que florecen plantas de todas clases, que combinan los colores de sus flores y hojas con sus ramas cargadas de frutos, situados por descontento al alcance de la mano, apetitosos y atrayentes. El conjunto de este vergel está dominado por una luminosidad intensa y embriagadora»¹³¹.

Es preciso señalar que, en efecto, esa imagen «mental» o literaria del paraíso tiene su reflejo en los arcosolios. Tanto más cuando se indica que muchas veces el guía es un ángel. Tales representaciones se encuentran en muchos casos en los salmeres: los ángeles estarían marcando el umbral hacia el otro mundo, en el que al difunto le espera la eternidad, o incluso se encontrarían ya en él en medio de una armonía musical.

Otra cuestión es la mayor o menor aproximación al natural en la representación de tales elementos vegetales. En el gótico gallego, es muy frecuente un tipo de arcosolios que recogen el tipo de flora desarrollada por el taller del Maestro Mateo [fig.17]. Se trata de hojas de col rizada, muy jugosas, que como Moralejo ha señalado, tras la decadencia que experimenta el arte en Galicia a partir de 1250 o 1260, desde 1300 y durante casi un siglo, se registran tímidas emergencias del arte mateíno, como citas aisladas, pero no como parte de una tradición sino un regreso¹³². Realmente se ha perdido buena parte de la organizacidad de la flora mateana, y nos encontramos una repetición estereotipada que se reitera en casi todos los arcosolios realizados en las iglesias mendicantes gallegas durante los siglos XIV y XV, e incluso, que volvemos a encontrar en capillas funerarias catedralicias llevadas cabo por los mismos talleres.

¹³¹ M.C. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos gallegos, Biblioteca de Galicia xxiv, 1985, p. 15. Sirva como ejemplo uno de los textos que él recoge, las narraciones de Valerio dirigidas a Donadeo: «En el punto y hora en que salí de mi cuerpo, fui recibido por un ángel de la luz para cuya belleza no puedo establecer comparación alguna, y fui conducido por él a un lugar amenísimo, cuyo aspecto de una hermosura resplandeciente no tiene semejanza en ninguna parte de nuestro mundo ni siquiera en plena primavera, y que tampoco puede figurarse nadie por más que discurra. Pues allí una luz brillante relucía con la claridad inenarrable de un fulgor esplendoroso. Iba él delante y yo detrás por en medio de las delicias de aquel vergel (pues todo el paraje, deleitoso por la variedad de las plantas, parecía como pintado con los diversos toques de color de sus flores nunca marchitas, con el encarnado rutilante de las rosas, con la blancura deslumbrante de los lirios, con las púrpuras y amarillos y sus distintas y mezcladas tonalidades: todo en fin relumbra con una restallante luminosidad), y sorprendido contemplaba a un lado y a otro maravillosos sotos y bosques y la abundante espesura que se extendía por todas partes, todo restallante con un verdor maravilloso que provocaba la admiración», pp. 44 y 46.

¹³² S. Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, resumen de la tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1975, p. 26.

Sin embargo, en las peanas de algunos sepulcros aparece una decoración vegetal que recoge fielmente la realidad¹³³. Así Pérez Higuera ha podido identificar diversas especies características del taller de Ferrand González [fig.18]: hojas de roble de bordes lobulados y aserrados, con bellotas, una versión esquemática del pámpano de la vid con pequeños racimos, *arabíes* —hoja de tres lóbulos con bordes rizados y dos pequeños lóbulos rizados junto al tallo— y hojas lanceoladas con roleos en los extremos¹³⁴. En los ejemplos pertenecientes a este taller, la decoración vegetal se halla en los costados de la cama sepulcral rodeando los escudos. No obstante, no parece que su significado vaya más allá de la pura decoración.

Por lo que se refiere a los animales, la enorme variedad de especies y el valor que se confiere a cada una de ellas han contribuido a aumentar el simbolismo de conjuntos artísticos, en los que se mezclará tanto una aproximación fiel a la naturaleza, como el surgimiento de híbridos y animales fantásticos que serán portadores de nuevos significados. Al margen de las representaciones que puede haber en las capillas, o las que se encuentren en los arcosolios, se hallarían preferentemente junto al yacente, o como sostén de la yacija. En el primer caso, suelen ser los perros los que aparecerían con más frecuencia, aunque en dos posiciones: lebreles bajo los pies del yacente, o grupos de cuatro cachorros sobre el brial de las damas. El lebrél bajo los pies del yacente lo encontramos en casi todas las imágenes de caballeros, bien echados, bien con la cabeza vuelta hacia el caballero [fig.19]. Por su parte, los cachorros sobre el brial suelen aparecer en numerosas yacentes femeninas. Finalmente, y como variante, cabe reseñarse la presencia de leones a los pies. En lo que atañe a los que sostienen las yacijas, suelen ser leones, echados o en lucha con otros animales, reales o fantásticos o bien con figuras humanas.

Por lo general, se aprecia una representación bastante fiel de las peculiaridades de cada uno de estos animales. Otra cuestión es el valor semántico que adquieren en un contexto tan concreto como es el funerario. A las connotaciones que se conceden a cada animal, derivadas fundamentalmente de aquéllas que les han otorgado los bestiarios, en los que se atribuye significado moral o religioso a las características reales o supuestas de los animales, se suman las que se relacionan con el mundo de la muerte y el deseo que experimenta con claridad el hombre bajomedieval, por una parte, de que su memoria perdure en la tierra, y por otra, de alcanzar la vida eterna; aspecto, que los conjuntos sepulcrales, en principio de la aristocracia y alto clero, y pronto de los burgueses, tratarán de recoger.

¹³³ Este aspecto ha sido abordado en mi tesis doctoral *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, Santiago de Compostela, Publicación en microficha, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996.

¹³⁴ M.T. Pérez Higuera, «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», *B.S.E.A.A.*, t. XLIV (1978), pp. 129-142; pp. 136-137.

En realidad no todos los animales poseen el mismo significado, aún cuando se hallen en el mismo emplazamiento. Por lo que respecta a los perros su principal significado es el de la fidelidad, arquetipo de la lealtad y el servicio, que se corresponde con el ideal de la sociedad feudal, fundada sobre el respeto a la palabra dada y la fidelidad del vasallo¹³⁵. En realidad como Redondo ha señalado, el perro que acompaña a su dueño después de la muerte fue un tema ya utilizado por griegos y romanos y no es ajeno a una relación con la existencia cotidiana del difunto¹³⁶. Cuando acompañan al caballero, se refuerza el reflejo del tipo de vida del noble, en la que la caza era una actividad muy importante. Así lo expresaba Carderera al señalar que «estos guerreros apoyan los pies sobre el espinazo de un perro, símbolo de la fidelidad, ó sea insignia y privilegio de la nobleza por el atributo de la caza»¹³⁷. Núñez insiste en su valor como «emblema de la propia condición social del caballero, además de simbolizar un aspecto de la vida (la caza)»¹³⁸. Es más, la relación entre el caballero y el perro llega hasta límites insospechados; así Núñez recogiendo un aspecto de la *Crónica de D. Fernando*, subraya el ejemplo de un noble portugués que llevó hasta tal punto su estima al perro de caza, «que os lamçava de noite consigo na cama, e en meo delles»¹³⁹. Por su parte Malaxecheverría presenta incluso al perro como guía del hombre hacia tierra de los difuntos¹⁴⁰. Ara, haciéndose eco de la teoría tradicional, indica el simbolismo de la fidelidad, y señala su generalización desde el XIII, salvo en Alemania e Italia donde prefieren colocar un león¹⁴¹.

¹³⁵ A. Strubel, Ch. de Saulnier, *La poétique de la chasse au Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France, 1994.

¹³⁶ M.J. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y documentación del Patrimonio Histórico, 1987, p. 210.

¹³⁷ V. Carderera y Solano, «Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos», *B.R.A.H.*, t. LXXXIII (1918), pp. 224-58, p. 249 para la nota.

¹³⁸ M. Núñez Rodríguez, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Orense, Excma. Diputación Provincial de Orense, 1985, p. 65.

¹³⁹ M. Núñez Rodríguez, «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época», *Bracara Augusta*, vol. xxxv, fasc. 79 (92) (jan.-dez. 1981), Braga, 1981 (separata), p. 5, nota 10.

¹⁴⁰ I. Malaxecheverría Rodríguez, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», Excma. Diputación Foral de Navarra, 1982, pp. 193-201.

¹⁴¹ C.J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1977, p. 20.

Mâle ha recogido la existencia de diversos tipos de animales bajo los pies, los cuales poseerían diversos significados; así el dragón, representado en ese lugar, expresaría la victoria sobre la tentación y el pecado; en cuanto al león, sería la expresión del valor viril, que desde el siglo XIII solía aparecer en el caso del caballero, frente a la dama bajo la que se hallaría el perro. Sin embargo, como el propio Mâle indica, el perro también acompañará al caballero, aunque en este caso pertenecerá a una raza muy determinada, el lebel, simbolizando un aspecto de la vida del caballero que discurría entre la caza y la guerra. Durante mucho tiempo se prolonga esta convención y en su opinión llega a convertirse en un puro ornamento¹⁴².

En cuanto a los cachorros que acompañan a la dama, Mâle los interpreta como señal de la fidelidad y las virtudes domésticas de la mujer; se trata en general de un perro pequeño, de lujo, en realidad el perro familiar que «ne quitte guère la grande salle, et vit entre le foyer et la table: excellente image de la destinée de la femme au moyen âge»¹⁴³. Por su parte, Franco Mata considera que esos perros pequeñitos son símbolo de la gracia y debilidad femeninas¹⁴⁴, mientras que Alonso Álvarez cree que la idea de las virtudes domésticas de la mujer puede conjugarse con la de fecundidad pues los animales adoptan el aspecto de una camada¹⁴⁵.

En la escultura funeraria de obispos la representación del perro a los pies puede tener diversas connotaciones. Por supuesto la de la fidelidad, y el reflejo de un animal que lo ha podido acompañar, pero también es cierto que el obispo es noble y comparte con los miembros laicos de su grupo actividades como la guerra. Por su parte Reau aporta un significado del perro en estrecha relación con el obispo: el perro del pastor, guardián del rebaño, se convierte en emblema del Buen Pastor¹⁴⁶.

Realmente lo más frecuente es que bajo los pies de estatuas yacentes masculinas nos encontremos perros. En los ejemplos del taller de Ferrand González —activo en la corona de Castilla entre finales del s. XIV y princi-

¹⁴² E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1969, p. 427.

¹⁴³ E. Mâle, *L'art religieux de la fin...*, op. cit., pp. 426-427.

¹⁴⁴ M.A. Franco Mata, «Escultura funeraria en León y provincia», *Hidalguía*, nº 92-94, 96-97 (1969), p. 113.

¹⁴⁵ R. Alonso Álvarez, «La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés», *Boletín del Instituto de estudios asturianos*, nº 129, año XLIII (en.-mar. 1989), pp. 131-155; nº 130, año XLIII (abr.-jun.1989), pp. 449-469; p. 461 para la nota.

¹⁴⁶ L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958, t. I, p. 102.

pios del xv— se representa un lebrél indistintamente a los pies de caballeros y preladados, con la excepción del conjunto del obispo Vicente Arias de Balbona donde existe un león. Por otra parte, en algunos casos el animal representado es de compañía (por ejemplo en el sepulcro de Roberto de Moya en la catedral de Burgo de Osma y el de Pedro de Luna en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo), convirtiéndose en un elemento casi de lujo con un collar con engastes.

En lo que respecta al león su simbolismo es ambivalente, pues como indica Reau, su fuerza se pone al servicio del bien y del mal, se muestra valiente o cruel, magnánimo o feroz, y se interpreta tanto como imagen de Cristo, como encarnación del demonio. En tanto que emblema cristológico se puede relacionar con la Encarnación, la Resurrección o la Misericordia divina. En el primer caso, por el hecho de que el león borra sus huellas con la cola, como Jesús oculta su divinidad al encarnarse en la Virgen. En el segundo aspecto, tal vez el de más relevancia en relación con la escultura funeraria, el león duerme con los ojos abiertos, al igual que el Redentor pareció dormir en la muerte pero resucitó; asimismo sus crías parecen que nacen muertas y el macho las hace volver a la vida a los tres días, como Jesús que volvió a la vida. Finalmente sería el símbolo de la misericordia divina, del mismo modo que el león, animal caballeresco y generoso, perdona a su adversario batido¹⁴⁷. En cuanto a las virtudes encarna la fortaleza y la clemencia¹⁴⁸, pero también la vigilancia, aspecto que le caracterizó desde la Antigüedad. Como señala S'Jacob, mantienen este significado en los sepulcros, como guardianes protectores¹⁴⁹. También habría que ponerlo en relación con el Salmo 121, 3-4:

¡No deje él titubear tu pie!
 ¡no duerme tu guardián!
 No, no duerme ni dormita
 el guardián de Israel¹⁵⁰.

Por lo que se refiere a su significado negativo, se le vincula con la idea de un Anti-Cristo, nacido en relación con textos del Antiguo Testamento, donde Sansón o David, considerados como prefiguraciones de Cristo, luchan contra un león que tratan de devorar, al igual que la boca del infierno. Ello inspiró el Salmo 21, 22: «Sálvame de las fauces del león».

¹⁴⁷ L. Reau, op. cit., t. 1, pp. 92-93.

¹⁴⁸ L. Reau, op. cit., t. 1, p. 105.

¹⁴⁹ H. S'Jacob, *Idealism and realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden, E.J. Brill, 1954, p. 22.

¹⁵⁰ M.J. Redondo Cantera, op. cit., p. 208.

También los Padres de la Iglesia han llevado a cabo su comparación con el diablo, y así San Agustín dice:

Como el oso tiene su fuerza en sus garras y el león en sus fauces, estas dos bestias son ambas la imagen del diablo.

Ello explica las imágenes de leones antropófagos, que cuando son vencidos por el hombre simbolizan el demonio vencido por el hombre y su iglesia¹⁵¹.

Es importante tener en cuenta que en el Oficio de Difuntos se presenta al león como la imagen del pecado y la muerte que devora al hombre. Desde el punto de vista bíblico, Sansón se enfrenta victoriosamente sobre el animal. El hombre que cabalga sobre un león se hallaría investido de un poder especial, existiendo numerosas fórmulas intermedias entre los verdaderos sansones que se enfrentan con el animal, los que se sirven de él como montura, y los hombres sobre león propiamente dichos más o menos engullidos por el monstruo¹⁵². En opinión de Beigbeder, es frecuente que el hombre ataque al león por el lomo, agarrando sus mandíbulas por detrás, rasgo que está en conexión con el doble aspecto del león, «débil en sus cuartos traseros, ‘hechos de manera mezquina’, pero de ‘robusto pecho’ e impresionante en sus facciones»¹⁵³. El individuo que quiere vencer al animal, es decir, los atractivos del mundo y la carne, lo ha de coger, pues, por detrás, pero a veces la lucha es encarnizada, como también lo es la lucha del hombre contra el pecado.

En la escultura funeraria gótica, el león parece corresponderse con las dos visiones. Una positiva en relación con la Resurrección, y la muerte vencida, en aquellos que se disponen a los pies del yacente, por ejemplo en el conjunto de Gil de Albornoz [fig.20], en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. Por su parte los significados pueden ser múltiples en aquellos que se disponen bajo la yacija o la peana. S’Jacob señala que se trata de una costumbre frecuente en España, que dota a los sepulcros de gran monumentalidad¹⁵⁴. Redondo considera que su misión como guardianes y la confianza en la Resurrección, gracias al poder de Cristo sobre la muerte, es lo que prima en las representaciones de monumentos funerarios del siglo XVI¹⁵⁵. Sin embargo, si esa visión se puede aplicar a aquellos ejemplos en los

¹⁵¹ L. Reau, op. cit., t. I, p. 110.

¹⁵² O. Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 294-295.

¹⁵³ O. Beigbeder, op. cit., p. 295.

¹⁵⁴ H. S’Jacob, op. cit., p. 23.

¹⁵⁵ M.J. Redondo Cantera, op. cit., p. 209.

que los leones echados soportan el peso de la yacija o la peana sin más (como ocurre con el de Juan Cervantes, en la capilla de S. Hermenegildo de la catedral de Sevilla), ha de ser revisada cuando el león está en lucha, pues el león se identificaría más con el pecado que acecha al hombre, y que es el causante de la muerte, como señala San Pablo en Rom. 5, 12:

Por tanto, como por un solo hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron.

En realidad, en unos ejemplos encontramos sólo cabezas entre las zarpas del león, que se corresponden con distintos tipos físicos; en otros, diferentes personajes luchan por deshacerse del león, llegando incluso a morderle la oreja, aunque también se aprecian personajes descabezados. Parece posible pensar que en el primer caso el león se identifica con el pecado que acecha al hombre, sin embargo el planteamiento recogido en los segundos incidiría más en la lucha del hombre contra el pecado que lo quiere devorar. En el contexto funerario en que se hallan, se presenta la debilidad del hombre que necesita toda una serie de mediadores que intercedan por él ante Dios: la Virgen, los apóstoles, santos, mártires y toda la corte celestial que no sólo es invocada en los certificados de últimas voluntades sino que queda, en muchos casos, recogida en el propio sepulcro.

Entre los primeros ejemplos cabe citar el sepulcro del obispo Fray Juan Enríquez (1409-1418), que se halla en el convento de Santa Clara de Toledo, y fue realizado por el taller de Fernán González¹⁵⁶. El cuerpo del sepulcro reposa sobre un embasamento formado por diversas molduras, semejantes a las que jalonan el entablamento, mientras que la cama es lisa. A su vez, los leones se alzan sobre un embasamento igual al de la peana, lo cual eleva al conjunto sepulcral que parece separarse así del suelo, al tiempo que se establece una delimitación entre la peana y la imagen yacente que reposa sobre ella. Cada uno de los leones muestra una actitud diferente, albergando entre sus garras diversas figuras humanas: una mujer, un hombre, un fraile, tal vez un moro [fig.21]. Sin duda toda esta galería de personajes, que comprende diversos aspectos de la condición humana, guarda relación con la vulnerabilidad del individuo ante el pecado, que lo asalta de modo constante, y cuyo triunfo se identifica con la muerte que afecta por igual a toda la humanidad sin respetar razas, sexos, ni condición social.

Entre los segundos, digno de mención es el sepulcro del obispo Diego de Anaya (ca.1425-35) en la capilla de San Bartolomé, situada en el claustro de

¹⁵⁶ Sobre este sepulcro véase M. Cendón Fernández, «Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enríquez», *Archivo Español de Arte*, nº 279 (1997), pp. 302-310.

la catedral vieja de Salamanca¹⁵⁷. A lo largo del zócalo se van insertando grandes leones, en un total de cinco por cada costado. En uno de ellos [fig.22] se observa un personaje que ataca al león por detrás, intentando desquijarlo, al tiempo que, con gesto feroz, le muerde la melena. El personaje masculino viste túnica, su cabello es rizado, cara muy redondeada, labios gruesos, nariz chata, en definitiva, rasgos físicos que recuerdan a la figura del negro, sin que pueda afirmarse con rotundidad que se trate de tal representación. Todo el conjunto presenta personajes que hacen patente el vivo dolor, o ya están muertos, mientras los leones se muestran majestuosos, imponentes, y el hombre se presenta con debilidad, a pesar de luchar, en ocasiones con todas sus fuerzas. En definitiva, se trata de un magnífico colofón para un conjunto sepulcral, que sirve como terrible advertencia sobre el pecado que acecha al hombre, y cuya aniquilación ha de ser fundamental para alcanzar la vida eterna. Sin embargo, Diego de Anaya es plenamente consciente de que el hombre es débil y por ello necesita contar con buenos abogados que faciliten su acceso a la gloria. Por ello se despliegan en la peana sendos cortejos de santas y apóstoles presididos por la Virgen, la mejor intercesora, pero sobre todo por Cristo, quien ha muerto para salvar al hombre, consiguiendo la redención de todos los pecados.

Se podrían invocar algunos casos excepcionales. Así la presencia de una cierva a los pies del yacente de Juan Cervantes [fig.23], con un claro carácter heráldico, en relación con el apellido del prelado, o en el de Juan de Cerezuela en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, en el que aparece a los pies un águila sosteniendo el escudo. Como leones casi heráldicos, recordemos el sepulcro de Gonzalo de Mena y Roelas en la capilla de Santiago de la catedral de Sevilla, o más bien decorativos, sosteniendo una cartela, en el de Gonzalo de Illescas en el claustro del monasterio de Guadalupe.

Más peculiar resulta la presencia en Galicia de un jabalí y un oso sosteniendo el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, *O Boo* [fig.24], en San Francisco de Betanzos (La Coruña). El jabalí está presente en todas aquellas obras patrocinadas por este caballero, casi como sustituto de un epígrafe, o como firma de su patronazgo; no se olvide el famoso *Ponte do Porco*, así llamado por la presencia de dicho animal. Lejos del carácter negativo que ofrecen estas figuras —por otro lado muy ligadas entre sí en ciertas mitologías— en algunos bestiarios, se nos presentan con un matiz positivo, casi podríamos decir que apotropaico, evocador de una actividad propia de la nobleza como la caza, y casi convertido en emblema heráldico personal, si bien no existe en su blasón¹⁵⁸.

¹⁵⁷ M. Cendón Fernández, «Aspectos iconográficos del sepulcro del Arzobispo Diego de Anaya», *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, Zaragoza, 1996, en prensa.

¹⁵⁸ Sobre este complejo ejemplo véase M. Cendón Fernández, «La presencia de animales en los conjuntos funerarios góticos en Galicia», *xvii Ruta cicloturística del románico internacional*, Pontevedra, 1999, pp. 180-185.

Otra cuestión sería la presencia de la naturaleza en los relieves que complementan el conjunto funerario; así, en la yacija o en la peana. Un ejemplo particularmente significativo es el del sepulcro del obispo de Sigüenza, Alfonso Carrillo de Albornoz [fig.25], cardenal de San Eustaquio, que se halla en el muro de la Epístola del presbiterio de su catedral (1436-40). Precisamente su título cardenalicio es el de un santo tan vinculado con el mundo animal, que se convirtió en patrono de los cazadores. Yendo de cacería se le apareció un ciervo, «que tenía entre su cornamenta una imagen de Jesús crucificado, de la que procedían rayos luminosos más brillantes que los del sol», según narra Vorágine en *La Leyenda dorada*¹⁵⁹. En efecto, en la mitra se ha recogido el crucifijo que motivó su conversión, una imagen en la que el propio Cristo, valiéndose de un animal, se acerca al hombre para transformarlo. En la yacija se desarrolla la historia de San Eustaquio siguiendo el relato de la *Leyenda dorada*. Plácido, general del ejército de Trajano, casado y con dos hijos, hallándose de caza con unos amigos vio una manada de ciervos. Uno de ellos se internó en el bosque y, mientras sus compañeros iban tras la manada, Plácido siguió al solitario, buscándolo entre los matorrales, hasta que «violó encaramado en lo alto de una roca». Entonces ocurrió el suceso ya descrito, de la visión de Cristo, ante lo que quedó estupefacto, «pero mayor aún fue su sorpresa cuando aquella imagen de Jesucristo habló por la boca del ciervo, como Dios en otro tiempo había hablado por la de la burra de Balaám»¹⁶⁰.

En efecto, la escena es recogida con gran minuciosidad por el artista. En primer lugar se representa el tipo de paisaje en el que se desarrolla la acción: una zona boscosa, con árboles y las rocas sobre las que se encuentra el ciervo. De izquierda a derecha del espectador, se halla el caballo de Eustaquio —una de cuyas patas se ha perdido—, con su silla de montar y las riendas; se dispone de lado, pero mira hacia el espectador. Lo está sujetando un personaje que se lleva la mano a la oreja en actitud de escucha; en realidad no aparece en el relato, pero resulta un auténtico testigo de lo que ocurre. Por su aspecto físico, con pelo rizado, labios gruesos y nariz chata, parece que se puede corresponder con la figura del negro, como siervo del general. Bajo el caballo se encuentra el perro, compañero indispensable en la cacería. San Eustaquio aparece arrodillado, su sombrero por tierra, con el cuerno de caza colgado del hombro, contemplando las astas del ciervo, una de las cuales falta, así como el crucifijo, mientras el ciervo le habla, como indica una larga cartela que sale de su boca. Se han llevado a la plástica múltiples aspectos de detalle, transcribiendo el relato con fidelidad e incluso ampliándolo.

¹⁵⁹ S. de Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 2 vols., 1987, p. 688.

¹⁶⁰ S. de Voragine, op. cit., p. 688.

La narración de Vorágine continúa, al igual que el relieve. En el texto se relata el bautismo de Plácido y su familia, aspecto omitido en el sepulcro, tras el cual cambia su nombre por el de Eustaquio, y el comienzo de calamidades que deben sufrir, casi como nuevas figuras de Job. Epidemias y pestes le obligan a emigrar a Egipto. Embarcan en una nave y el patrón de la misma comienza a desear a la esposa de Eustaquio, por lo que intenta deshacerse de él. Advertido de lo ocurrido, y en vista de que su esposa estaba secuestrada, decide, lleno de tristeza, desembarcar con sus dos hijos en un lugar solitario de la costa. En aquella tierra, llegaron a la orilla de un caudaloso río, y como no podía cruzar a sus hijos simultáneamente, cargó a uno de sus hijos, lo depositó en tierra y se lanzó al agua para llevar al otro; «mas cuando se hallaba hacia la mitad del anchuroso cauce que estaba cruzando, al volver la vista atrás vio cómo un lobo se apoderaba del niño que acababa de transportar y a toda carrera se lo llevaba en la boca y se internaba en una intrincada selva». Al ver que no lo podía recuperar, volvió a buscar al otro, pero «vio con espanto cómo un león apresaba al pequeño entre sus dientes y se lo llevaba en dirección contraria. Entonces Eustaquio, sintiéndose impotente para perseguir a la fiera, quedóse parado en medio del cauce y comenzó a llorar y a mesarse los cabellos con tal desesperación que se hubiese quitado la vida sumergiéndose voluntariamente bajo el agua de no haber venido en su socorro la divina Providencia quitándole aquella idea de la cabeza»¹⁶¹.

El relieve recoge aquellos aspectos más relevantes del relato, si bien en este caso, la lectura no está totalmente articulada de izquierda a derecha. Así, el suceso de la huida en barca, ocupa el extremo superior derecho, donde se aprecian dos personajes cuyas cabezas se cubren con capuchas, dentro de la barca, que se pierden tras unas rocas. En la zona central se encuentra Eustaquio, con la espada ceñida y las manos entrelazadas en gesto de súplica desesperada, más que de oración tranquila, la cual se expresaría con las manos juntas, pero estiradas. En posiciones contrapuestas, siguiendo un esquema en diagonal, se hallan sus hijos. En la parte superior, izquierda, el primer hijo que es transportado por el lobo, dentro de un ambiente boscoso; en la parte inferior derecha, un león lleva en sus fauces al otro niño. De nuevo los detalles de los distintos paisajes, que evocan la pintura, así como la minuciosidad con que quedan recogidos, cabellos o ropajes, muestran el trabajo de un taller de alta calidad.

La última de las escenas está relacionada con la parte feliz del relato, que, por otra parte, no es su final, marcado por el martirio. Éste se ha obviado y se prefiere mostrar la recompensa en la tierra. Tras numerosos avatares, Eustaquio, que ha perdido a su familia, comienza a trabajar en una granja. Entretanto sus hijos que habían sido salvados por pastores y labradores cre-

¹⁶¹ S. de Voragine, op. cit., pp. 690-691.

cieron en el mismo pueblo, mientras su mujer había sobrevivido y tenía un mesón. Unos soldados reconocen a su antiguo jefe, quien es reintegrado a su rango militar; sus hijos son reclutados para una guerra, precisamente bajo el mando de su padre y acaban descansando en la modesta posada que tenía su madre. Los soldados en una conversación comenzaron a contar sus respectivas historias, por lo que se percataron de que eran hermanos; la mesonera que los escuchó, y en buena medida compartía un pasado similar, se presentó ante el jefe, para que la ayudase a volver a Roma, y ambos se dieron cuenta de la realidad. «La emocionante escena que entonces tuvo lugar es inenarrable; el padre y la madre a la vez se arrojaron sobre los dos soldados, los estrecharon entre sus brazos y abrazándolos y besándolos tiernamente y llorando permanecieron largo rato. Todo el ejército dio rienda suelta a su alegría y celebró con manifestaciones de verdadero entusiasmo el simultáneo encuentro de los cuatro miembros de la familia, y al mismo tiempo la señalada victoria que días antes habían obtenido sobre el enemigo»¹⁶².

Ese es el momento elegido por el artista: el emocionado encuentro entre Eustaquio y su familia. Su mujer se arrodilla ante él, y sus hijos corren a abrazarle. La escena se desarrolla frente a un corral, cuya valla, de perspectiva forzada, evoca las que muchas veces se representan en relación con el pesebre en la Natividad. Además, dentro del corral se representan gallinas, aspecto anecdótico que sirve para complementar las notas de paisaje que, como se ha señalado, pretenden marcar con claridad los diferentes ámbitos.

En realidad, hay que señalar que a medida que se avanza en el gótico, los conjuntos funerarios pierden escenas narrativas en favor de la representación de los intercesores o los *pleurants*. Por ello, estamos ante un ejemplo excepcional, que nos permite comprobar como se adaptan al relieve ciertos logros que se han desarrollado en la pintura, inscribiendo a las figuras en un paisaje, y con una observación bastante detenida del mundo animal.

En definitiva, a pesar de la diferencia entre la primera y la segunda parte de lo aquí expuesto, es imprescindible conocer los hitos marcados en un principio, para valorar mejor la presencia de la naturaleza en ámbitos concretos, como ha sido, en este caso, el de los conjuntos funerarios. Con todo, y aún teniendo presente el progresivo acercamiento a la naturaleza, incluso en ocasiones empírico, el carácter simbólico siguió impregnando las obras llevadas a cabo a lo largo del gótico, haciendo que nunca se olvide que tras las maravillas que se encuentran a nuestro alrededor, ha de verse la mano de Dios, y se ha de averiguar el significado que encierran.

¹⁶² S. de Voragine, op. cit., pp. 693-694.



Fig. 1. Giotto: Joaquín entre los pastores, en la capilla Scrovegni de Padua.



Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del mal gobierno en la ciudad (Palacio Público de Siena).



Fig. 3. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del buen gobierno en la ciudad (Palacio Público de Siena).

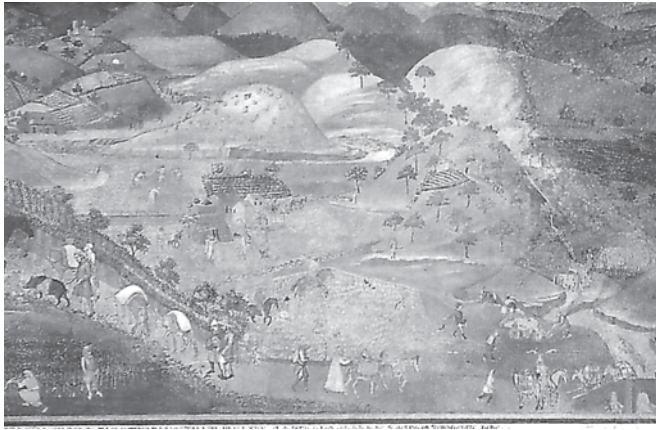


Fig. 4. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del buen gobierno en el campo (Palacio Público de Siena).



Fig. 5. Simone Martini: Comentario a Virgilio de Servio (Biblioteca Ambrosiana de Milán).



Fig. 6. Giovannino de Grassi: Jabalí asaltado por perros y leopardo, del Libro de Bergamo (Biblioteca Cívica de Bérghamo).

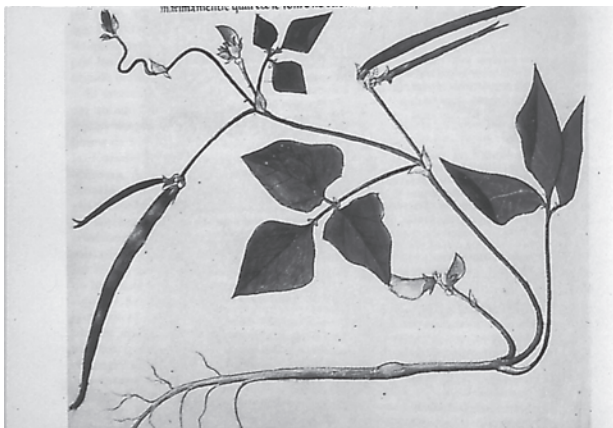


Fig. 7. Herbario Carrara: Judía Francesa (Museo Británico).



Fig. 8. Tacuinum sanitatis: Primavera (Codex Vindobonensis n° 2644, Biblioteca Nacional de Austria).



Fig. 9. Torre Aquila, Trento: mes de febrero.



Fig. 10. Hermanos Limbourg: Très Riches Heures del Duque de Berry. Mes de febrero (Museo Condé, Chantilly).

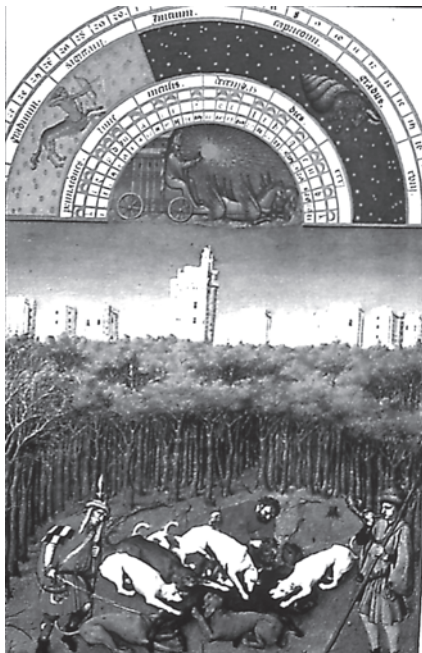


Fig. 11. Hermanos Limbourg: Très Riches Heures del Duque de Berry. Mes de diciembre (Museo Condé, Chantilly).



Fig. 12. Dibujo de Pisanello: estudios de cabezas de caballo, del Códice Vallardi (Museo del Louvre, París).



Fig. 13. Gentile da Fabriano: Adoración de los Magos (Galería de los Uffizi).



Fig. 14. Van Eyck: Bautismo de Cristo, del Libro de Horas de Turín (Museo Cívico de Turín).



Fig. 15. Jan Van Eyck: Virgen con el canciller Rollin (Museo del Louvre, París).



Fig. 16. Roger van der Weyden: San Lucas pintando a la Virgen (Museo de Bellas Artes, Boston).



Fig. 17. Arcosolios de la capilla de San Andrés de la catedral de Tui (Pontevedra).



Fig. 18. Conjunto funerario del obispo Alfonso II en la catedral de Ávila.



Fig. 19. Detalle del sepulcro del obispo Juan Serrano, en la capilla de San Gregorio del monasterio de Guadalupe.



Fig. 20. Detalle del sepulcro del obispo Gil de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo.



Fig. 21. Detalle del sepulcro del obispo Fray Juan Enríquez, en el convento de Santa Clara de Toledo.



Fig. 22. Detalle del sepulcro del obispo Diego de Anaya, en la capilla de San Bartolomé de la catedral vieja de Salamanca.



Fig. 23. Detalle del sepulcro del cardenal Juan Cervantes, en la capilla de S. Hermenegildo de la catedral de Sevilla.

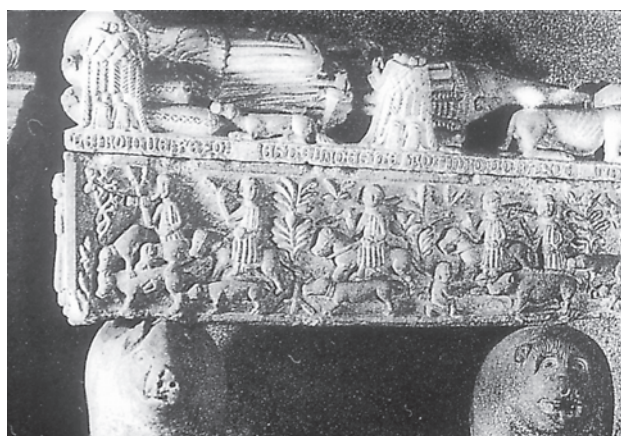


Fig. 24. Sepulcro del caballero Fernán Pérez de Andrade, *O Boo*, en San Francisco de Betanzos (La Coruña).



Fig. 25. Conjunto funerario de Alfonso Carrillo de Albornoz, cardenal de San Eustaquio, en la catedral de Sigüenza.