

Los verdes de los bosques. Estrategias visuales y modos de pensar la foresta como espacio discursivo en imágenes bajomedievales

The greens of woods. Visual strategies and ways of thinking of the forest as a discursive space in Late Medieval images

NADIA MARIANA CONSIGLIERI *

Sumario:

1. Introducción: visiones medievales en torno a la naturaleza
2. El bosque: su imaginario y simbolismo en relación con el tópico espacial
3. Los verdes en los bosques; el bosque en los verdes
4. Conclusión

„Nadia Mariana Consiglieri es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Docteur de l’Université PSL préparée à l’École Pratique des Hautes Études. Un avance preliminar del presente trabajo fue expuesto en una conferencia virtual dentro del Ciclo de Charlas de divulgación organizadas por la Sociedad Argentina de Estudios Medievales (SAEMED) el 13 de julio de 2020. Esta investigación fue realizada gracias al apoyo de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) en el marco de una Beca Postdoctoral en Temas Estratégicos vigente. (Argentina)

nahathor@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0002-2610-2967>

Recibido: 20 de diciembre de 2020

Aprobado para su publicación: 3 de febrero de 2021

<https://doi.org/10.48162/rev.35.021>

Resumen: El bosque resultó una porción de la naturaleza totalmente presente en la vida cotidiana y en el imaginario medieval. Más allá de ser proveedor de recursos diversos, tanto sus características físicas como los animales y plantas que lo habitaban o que se creía que moraban en él fueron factores que contribuyeron a vincularlo con lo extraño, lo peligroso y lo salvaje. Sus dimensiones inconmensurables, su carácter polimorfo y caprichoso lo hicieron un territorio de lo imprevisible y lo azaroso, en donde la amenaza de lo oculto y lo desconocido estaba siempre latente. Muchas representaciones bidimensionales medievales dan cuenta de este ideario. Determinadas disposiciones espaciales como la concentración de elementos en el plano y, en especial, tonos verdosos oscuros azulinos fueron improntas frecuentes utilizadas para ilustrar la foresta. ¿Es posible hablar de estrategias particulares para dar cuenta del bosque desde el lenguaje visual? Este trabajo propone debatir la especificidad de estas tácticas discursivas de representación del bosque y sus entornos próximos a través de imágenes producidas entre los siglos XIV y XV.

Palabras clave: bosque, espacios naturales discursivos, verde, visiones de la naturaleza, Edad Media.

Abstract: The wood represented a significant part of nature in medieval everyday life and imaginary. Apart from providing diverse resources, both its physical characteristics and the fauna and flora that either inhabited it or were thought to inhabit it were factors that contributed to linking it to the unknown, the hazardous and the wild. Its immeasurable dimensions as well as its polymorphic and whimsical nature enabled it to be thought of as a territory of the unforeseen and the random, where the threat of the occult and the unfamiliar was always latent. Various medieval bi-dimensional representations account for this idea. Certain spatial arrangements such as the concentration of elements in the plane and, especially dark greenish blue shades were frequently used to illustrate the forest. Would it be possible to talk about particular strategies to represent the forest through visual language? This paper aims to address the specificity of these discursive tactics of representing the wood and its surroundings through images produced between the 14th and 15th centuries.

Keywords: wood, natural discursive spaces, green, visions of nature,

Middle Ages.

1. Introducción: visiones medievales en torno a la naturaleza

El cosmos, el universo y la naturaleza fueron tópicos de gran interés en el Occidente medieval. Es posible reconocerlos ya en el mismo Génesis bíblico. Allí, elementos geográficos (tierra, mares) y celestes (cielo, sol, luna, estrellas) se muestran como espacios naturales vírgenes creados por Dios.¹ A estos entornos fueron sumadas las hierbas y sus semillas generadoras de árboles con frutos,² así como animales terrestres, acuáticos y volátiles.³ Al término de esta orquestación divina, Dios creó al hombre y de él surgió la mujer, para que el primero ejerciera su poder sobre el resto de los seres vivos.⁴ Este hecho bíblico da cuenta del ímpetu humano de dominar el medio y de utilizar sus recursos para su propio provecho tanto en el cultivo de la tierra, como en la actitud de Adán de nominar a los animales. Bajo estas premisas, posteriormente los Padres de la Iglesia tradujeron las relaciones entre el hombre y el animal en términos teológicos,⁵ haciendo extensibles estos aspectos simbólicos a plantas y minerales. Así, los componentes de la naturaleza resultaron medios de manifestación de la disposición divina del cosmos y herramientas de ordenamiento de las ideas sobre la totalidad de lo creado, su funcionamiento y sus significados trascendentes.⁶

Otro concepto fundamental derivado del Génesis consistió en el énfasis que el pensamiento medieval le otorgó a la capacidad generadora

¹ *Gn* 1, 1-10, 13-19.

² *Gn* 1, 11-12.

³ *Gn* 1, 20-25.

⁴ *Gn* 1, 26-31.

⁵ Jacques Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle* (Turnhout: Brepols, 2000), 146.

⁶ Jacques Voisenet, “El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media”, en *Animales simbólicos en la Historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dirigido por María Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez. (Madrid: Editorial Síntesis, 2012), 205.

divina,⁷ la cual se multiplica y se desdobra en el propio accionar de la naturaleza, en sus dinámicas de surgimiento, mutación, muerte y renovación condensadas en las voces *physis* y *natura*.⁸ Su constante metamorfosis fue ampliamente dirimida en la poesía latina antigua incluyendo desde el *De rerum natura* de Lucrecio hasta las mismas *Metamorfosis* ovidianas,⁹ obras difundidas en los ámbitos monásticos y letrados medievales siendo trasvasadas a parámetros cristianos.¹⁰ De esta manera, la Edad Media resaltó la ineludible fuerza vital de la naturaleza, regida por Dios y tendiente a manifestar las verdades eternas¹¹ a partir

⁷ Isidoro de Sevilla asimiló la propiedad de crear y de dar vida de la naturaleza a Dios y colocó en un lugar protagonista a la tierra por su constante capacidad de engendrar. “1. Natura dicta ab eo quod nasci aliquid faciat. Gignendi enim et faciendi potens est. Hanc quídam Deum esse dixerunt, a quo omnia creata sunt et existunt. 2. Genus a gignendo dictum, cui derivatum nomen terra, ex qua omnia gignuntur (...)”. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, texto y notas de José Oroz Reta y Manuel- A. Marcos Casquero; introducción de Manuel C. Díaz y Díaz (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009), Libro XI, Capítulo 1, 1-2, 844. Cfr. Adeline Rucquoi, “La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media”, en *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l’Edat Mitjana*, coordinado por Flocel Sabaté i Curull (Lleida: Pagès Editors, 2007), 73-74.

⁸ Michel Zink, “La nature dans le monde médiéval”, en *Art et nature au Moyen Âge*, Catalogue d’exposition Art et nature au Moyen Âge, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 4 octobre 2012 au 6 janvier 2013, Béatrice De Chancel-Bardelot et al. (Québec – Paris: Musée national des beaux-arts du Québec, Musée de Cluny- Musée national du Moyen Âge et Réunion des musées nationaux- Grand Palais, 2012), 14-16.

⁹ En Ovidio se observa esta idea de cambio continuo de los elementos naturales (la humedad, el calor, el cieno, la tierra) junto con la de fertilidad de la tierra como matriz de creación. “Cetera diuersis tellus animalia formis / sponte sua peperit, postquam uetus umor ab igne / percaluit solis caenumque udaeque paludes / intumuere aestu fecundaque semina rerum / uiuaci nutrita solo ceu matris in aluo / creuerunt faciemque aliquam cepere morando”. P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis: Volumen III (Lib. XI-XV)*, Traducción por Antonio Ruíz de Elvira; texto, notas e índices por nombres por Bartolomé Segura Ramos (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994), Lib. I, vs. 426-421, 24-25.

¹⁰ Zink, “La nature”, 16.

¹¹ Estas vertientes de corte neoplatónico refirieron a lo bueno creado por Dios, mediante las ideas de orden y belleza multiplicada en el resto de lo existente. Por

del protagonismo de lo simbólico. Los fundamentos neoplatónicos desarrollados ya por Plotino, incluyeron pensar la figura animal en base a los conceptos de copias y de belleza en sí según las polaridades binarias de lo sensible y lo inteligible.¹² El Medioevo consideró en reiteradas ocasiones a los elementos de la naturaleza como portadores de otros significados.¹³ Animales, plantas y minerales fueron releídos a partir de códigos visuales y culturales específicos (doctrina cristiana, heráldica, entre otros) proyectando sobre ellos otros sentidos posibles.¹⁴ Así, el cordero podía evocar a Cristo o la flor de lis a la dinastía de los Capetos, respectivamente. En *De Doctrina Christiana*, Agustín también aludió a marcas o *signa*, a símbolos sagrados o *sacramenta*, y a diversos *exempla*,¹⁵ mientras que más tarde, en su *Expositio in Hierachiam caelestem*, Hugo de Saint Victor refirió a la combinación de formas visibles consignadas a “mostrar” aquellas invisibles.¹⁶ El mismo *Physiologus*, tratado naturalista moralizante escrito aproximadamente en el siglo II sobre el cual se estructuró la literatura de bestiarios,¹⁷ también respondió a este ideario sustentado en lo simbólico en tanto sistema de interpretación de lo mundano mediante herramientas de orden

su parte, la escuela de Chartres y de por sí la escolástica posicionaron a la naturaleza como fuerza gestante abierta a un constante juego de contrastes: lo feo, lo monstruoso e incluso lo maligno tiene un motivo de ser dentro del plan divino. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Buenos Aires: Debolsillo, 2012), 38-39, 62-64.

¹² Plotino, *Enéadas V-VI*, Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal (Madrid: Gredos, 1998), Enéada VI (TRAT. VI 6), 387.

¹³ Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental* (Buenos Aires: Katz Editores, 2006), 18.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Francesco Zambon, *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media* (Madrid: Ediciones Siruela, 2010), 32-33.

¹⁶ “Symbolum est collatio formarum visibilium ad invisibilium demonstrationem”. Hugo de Saint Victor, *Expositio in Hierachiam caelestem*, Migne, PL. 175, c. 941, citado en: Jèssica Jaques Pi, *La estética del románico y el gótico* (Madrid: La Balsa de la Medusa 129, 2009), 127.

¹⁷ Tullio Gregory, “Naturaleza”, en *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, editado por Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (Madrid: Ediciones Akal, 2003), 589-590.

exegetico.¹⁸

Sin embargo, los siglos XII y XIII promovieron nuevas posturas de inspiración aristotélica, causal y empírica que coexistieron con la extendida posición simbólica. Mientras que los tratados animalísticos de Aristóteles se difundieron en mayor medida a partir de la segunda mitad del siglo XIII, la *Física*, los *Meteorológicos* y *Sobre el cielo* circularon ya en el siglo XII.¹⁹ Comenzaron a ser tempranos temas de interés los aspectos cosmológicos, metafísicos y naturalistas, así como también la necesidad en entender las leyes de la naturaleza, impulsada por la ciencia árabe, seguidora a su vez de la antigua sabiduría griega y helenística.²⁰ En esos siglos se gestó, promovida por la escolástica que tradujo y comentó con creces las obras aristotélicas, una comprensión metódica del cosmos y de la naturaleza, considerada ésta última como una concatenación causal igualmente vinculada con lo divino.²¹ Estas tendencias adquirieron gradualmente connotaciones relacionadas con la observación empírica y la correlación sintética de causas.²²

Este viraje de pensamiento de esos siglos fue acompañado en paralelo por el enorme éxito y difusión que alcanzaron en el Occidente medieval los bestiarios en formato códice, los cuales también dieron cuenta de la fusión de perspectivas naturalistas. Pese a ser compendios descriptivos

¹⁸ *Ibid.*, 590.

¹⁹ Juan Vernet, *Lo que Europa debe al islam de España* (Barcelona: El Alcantilado, 1999), 197.

²⁰ Cfr. José Sangrador Gil, “La Escuela de Traductores de Toledo durante la Edad Media”, en *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, coordinado por Miguel Hernando de Larramendi y Gonzalo Fernández Parrilla (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997), 27. [Consulta: 04/02/2021] https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²¹ Gregory, “Naturaleza”, 591.

²² Nilda Guglielmi, “Prólogo. El Fisiólogo y la Edad Media”, en *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Introducción y notas de Nilda Guglielmi (Buenos Aires: EUDEBA, 1971), 10.

de animales con fines cristianos moralizantes,²³ como muchos de los herbarios²⁴ y lapidarios, buscaron identificar y organizar de diversas maneras las especies creadas. Los bestiarios latinos a partir del siglo XIII empezaron a integrar fragmentos de los tratados animalísticos aristotélicos, difundidos en gran medida gracias a sus traducciones al árabe, incluyendo las comentadas por Avicena.²⁵

Del mismo modo, hacia finales del siglo XIII, el triunfante discurso franciscano basado en la humildad, la pobreza y la misericordia también implicó la idea de convivencia entre el hombre y el resto de las criaturas, parámetros comunes a la posición aristotélica e incluso a la de san Pablo.²⁶ La prédica a las aves por san Francisco fue un episodio ampliamente difundido en el marco de las *Vidas* de Celano y de la *Leyenda Mayor* de Buenaventura de Bagnoregio,²⁷ así como también se hizo patente la idea de comprensión del animal a partir de la palabra cristiana en la obra anónima del siglo XIV, *I fioretti di San Francesco*. El relato cuenta que el santo intercedió ante un lobo que atacaba Gubbio: lo reconoció como a un hermano más y lo instó a abandonar sus malas acciones prometiendo darle comida; tregua que sellaron con un “apretón” de mano y pata respectivamente.²⁸ Por ende, el siglo XIII

²³ Debra Hassig, *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology* (Cambridge- New York –Melbourne: Cambridge University Press, 1995), xv-xvi.

²⁴ Pese a que el *Liber Floridus* de Lambert de Saint Omer de inicios del siglo XII es una enciclopedia general, es notoria la presencia en este de plantas con fines exegéticos y simbólicos. Esto se observa, por ejemplo, en el uso de formas arbóreas en tanto diagramas ramificados para marcar la oposición entre Iglesia y sinagoga. Cfr. *Liber Floridus*, Lambert de Saint-Omer, Ghent University Library Ms. 92. ca. 1121, ff.231v-232r.

²⁵ Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge* (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 27.

²⁶ *Rom* 8, 21. Citado en: Pastoureau, *Una historia simbólica*, 29-30 y nota al pie n°7, 30.

²⁷ Cfr. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998).

²⁸ San Francesco dijo: “Frate lupo, io voglio che tu mi facci fede di questa promessa, acciò ch’io me ne possa bene fidare”. E distendendo la mano santo Francesco per ricevere la sua fede, il lupo levò su il piè ritto dinanzi, e

marcó un antes y un después en cuanto a integrar la tradición simbólica con una actitud más experiencial y activa hacia la naturaleza, tendiente a buscar dominar las causas de los fenómenos naturales.

2. El bosque: su imaginario y simbolismo en relación con el tópico espacial

Dentro de esta paulatina constelación de ideas sobre el ámbito natural, el bosque se posicionó como un particular tópico de pensamiento y de representación medieval.²⁹ Al tratarse de amplios sectores de tierras en donde la vegetación se expande de manera ilimitada, fue considerado una vasta fuente de recursos y un ámbito de permanente renovación e impulso vital. No obstante, también resultó un sitio misterioso al contener peligros inminentes. En él, el hombre pierde todo control y está supeditado a su caprichoso discurrir. Es la tierra del revés. Los árboles, cuyos troncos y copas a simple vista parecen similares, conducen a rutas

dimesticamente lo puose sopra la mano di santo Francesco, dandogli quello segnale ch'egli potea di fede. (...) E santo Francesco, dinanzi a tutti, disse al lupo: “E tu, frate lupo, prometti d'osservare a costoro il patto della pace, che tu non offenda né gli uomini, né gli animali né nessuna creatura?”. E il lupo inginocchiasi e inchina il capo e con atti mansueti di corpo e di coda e d'orecchi dimostrava, quanto è possibile, di volere servare loro ogni patto”. *I fioretti di San Francesco*, publicado da Claudio Paganelli (E-book, E-Text, Web design, Multimedia, 1998), Capitolo Ventunesimo, 23-24. [Consulta: 04/02/2021]. http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/fioretti_di_san_francesco/i_fioretti_di_san_francesco/pdf/i_fior_p.pdf. Cfr. Walter Carrizo y Nadia Mariana Consiglieri, “*Lupi bestiae ferae sunt*. El lobo y sus significados en los discursos gráficos y literarios del Occidente Medieval (siglos IX-XV)”, *Espacios vividos, pensados e imaginados en el mundo medieval*, *Revista Memoria Europae* 1, n° 1 (2015): 197-180, (Publicado originalmente en: <http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/memoriaeuropae/login>); [Consulta: 04/02/2021] <https://docplayer.es/31528522-Lupi-bestiae-ferae-sunt-el-lobo-y-sus-significados-en-los-dis-ix-xv-lupi-bestiae-ferae-sunt-the-wolf-and-its-meanings-in-the-literary.html>

²⁹ Cfr. Bruno Andreolli e Massimo Montanari (A cura di), *Il bosco nell Medioevo* (Bologna: CLUEB, 1988).

laberínticas. Fieras salvajes lo surcan,³⁰ así como es habitado por numerosas especies herbólicas con plantas benéficas pero también con otras mortales. Michel Pastoureau refirió a la presencia de personajes “al margen” de las reglas sociales y la vida comunitaria en el contexto del bosque:

Éste es el lugar de los encuentros y de las metamorfosis. Se va allí para escapar del mundo, para buscar a Dios o al Diablo, para reencontrarse con las raíces, para entrar en contacto con las fuerzas y los seres de la naturaleza. Toda estadía en el bosque convierte al hombre en un *silvaticus*, un ‘salvaje’.³¹

Desde ermitaños, hasta el desarrollo de prácticas consideradas paganas y de actividades delictivas, el bosque medieval involucró entonces una verdadera encrucijada de sentidos.

Así, la foresta resultó en el Medioevo un *espacio natural discursivo* en cuyo plano simbólico se debatieron diálogos y tensiones. Es menester incorporar la noción establecida por Paul Zumthor del bosque como un *no lugar*, por su espacialidad inconmensurable y desconocida. A diferencia de los sitios sagrados y de los lugares conocidos y habitados, este *no lugar* (así como también lo eran el desierto, las montañas³² y el mar) involucró una parte de la naturaleza inhóspita de dimensiones ilimitadas.³³ El bosque fue considerado un espacio opresivo, devorador y salvaje, que podía tornarse un camino de aprendizaje espiritual para el ermitaño, pero fundamentalmente fue “(...) el «no lugar» del bandido, del caballero felón, del siervo rebelde, de todos los fuera de la ley”.³⁴ Su densidad y peligrosidad propiciaron su uso como fronteras defensivas y se lo intervino creando trampas con árboles y malezas espinosas para

³⁰ Paul Zumthor, *La medida del mundo*. Representación del espacio en la Edad Media (Madrid: Ediciones Cátedra, 1994), 64.

³¹ Pastoureau, *Una historia simbólica*, 97-98.

³² Zumthor, *La medida del mundo*, 61-63.

³³ *Ibid.*, 64-66.

³⁴ *Ibid.*, 67.

dificultar el avance de las tropas enemigas.³⁵

Como postuló Zumthor respecto del *ailleurs* medieval en tanto espacio apartado del *aquí* y enclave de la naturaleza distante desconocida,³⁶ el bosque medieval desempeñó un papel básico en la conciencia de un *adentro–afuera* y un *aquí–allá*.³⁷ Los núcleos citadinos amurallados medievales estaban rodeados por aldeas, villas y campos para el cultivo; y todo ello a su vez estaba circundado por el vasto sector de los bosques (tanto los de reserva como los comunales). Podríamos pensar esquemáticamente estas espacialidades a partir de una disposición de adentro hacia afuera, de la cultura a la naturaleza en su estado más puro, del mayor dominio del hombre a su total incapacidad de dominio sobre el medio (Figura 1).

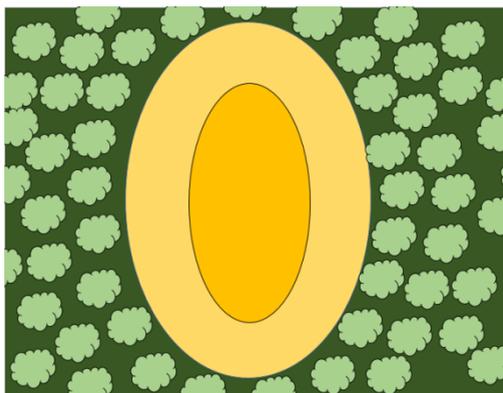


Figura 1. Esquema genérico de los principales espacios medievales: en naranja

³⁵ Vincent Clement, “La frontera y el bosque en el medievo nuevos planteamientos para una problemática antigua”, en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII-XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*, coordinado por Pedro Segura Artero (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997), 333, [Consulta: 03/02/2021] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=994359>

³⁶ Zumthor, *La medida del mundo*, 60.

³⁷ *Ibid.*, 58-67.

oscuro el sector genérico de la ciudad medieval; en naranja claro las aldeas y campos de cultivo variados, y en verde el sector circundante del bosque. (Esquema realizado por Nadia Mariana Consiglieri©).

El mismo Isidoro de Sevilla diferenció en sus *Etymologiae* espacios cultos e incultos, es decir, aquellos propicios o no para el cultivo y la domesticación de animales, con mayor o menor incidencia humana. Mientras caracterizó al campo por ser un espacio llano, extenso y abierto que puede ser caminado con comodidad,³⁸ convino al bosque por sus densas arboledas que hacen que la luz se torne casi impenetrable, aunque en su interior podía albergar luces producidas por la realización de prácticas y ritos paganos.³⁹ También indicó que los antiguos denominaron a los campos incultos (bosques y prados) como *rura*, mientras que los campos cultivados fueron llamados *ager*.⁴⁰ Entonces, las tierras cultivadas fueron espacios de producción accesibles, pautados y planificados. No obstante, la foresta no respondió a esa lógica: en ella, no hay leyes posibles, pues la vegetación y los animales salvajes que la habitan se comportan sin ninguna estipulación. En el bosque, la naturaleza muestra su poder sobre el humano y este establece un reto por lograr su dominio. Pese a que son espacios que se complementan, el bosque, el campo y la ciudad demarcan diferentes gradaciones de poder de acción de la naturaleza y de la esfera humana.

El fresco de Ambrogio Lorenzetti dedicado a mostrar los efectos del bien común en el campo responde con creces a estas relaciones espaciales (Figura 2). Esta obra, ubicada en el muro oriental de la sala de reuniones del Gobierno de los Nueve en el Palacio Público de Siena, forma parte de un programa pictórico cívico–alegórico mayor realizado en conmemoración del jubileo de la Batalla de Montaperti de 1260, en la cual resultó victoriosa la Siena gibelina sobre la Florencia güelfa. La

³⁸“23. Campus est terrarum planities. Dictus autem campus quod brevis sit pedibus, nec erectus, ut montes, sed patens et spatio suo porrectus et iacens (...)”. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libro XIV, Capitulo 8, 23, 1038.

³⁹ “30. Lucus est locus densis arboribus septus, solo lucem detrahens. Potest et a conflucendo crebris luminibus dici, quae ibi propter religionem gentilium cultumque fiebant”. *Ibid.*, Libro XIV, Capítulo 8, 30, 1038.

⁴⁰“7. Rura veteres incultos agros dicebant, id est silvas et pascua; agrum vero, qui colebatur”. *Ibid.*, Libro XV, Capitulo 13, 7, 1084.

necesidad de mostrar desde el discurso visual una política ideal dirigida al beneficio común y sus consecuencias positivas en el campo y en la ciudad, así como aquellas negativas si se priorizase el bien propio,⁴¹ fue el móvil principal de este encargo ejecutado entre 1338 y 1339.

Luego de la escena protagonizada por alegorías y virtudes femeninas que rodean al *Comune di Siena* y de los resultados de su gobierno justo sobre la urbe, está representada la muralla de la ciudad y su puerta rematada con la figura de la mítica loba junto con Rómulo y Remo.



Figura 2. Ambrogio Lorenzetti, *Los efectos del bien común sobre el campo*, fresco, 1338–1339, Siena, Palazzo Pubblico. Fuente: Google Art Project, User: DcoetzeeBot, Wikimedia Commons (Public Domain) [Consulta: 04/02/2021] Disponible en línea, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_countryside_-_Google_Art_Project.jpg

⁴¹ Pese a que la denominación más ampliamente difundida sobre estas pinturas ha sido la de los efectos del buen y del mal gobierno en la ciudad y en el campo, se trata de una categorización no bajomedieval sino moderna del siglo XVIII. En el siglo XV, los murales fueron reconocidos por la temática vinculada a la guerra y la paz, incluso por Lorenzo Ghiberti. Cfr. Mariella Carlotti, *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena* (Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010), 47-49.

Le sigue la seguridad (*securitas*) como una victoria alada clásica portando una cartela que refiere a transitar sin miedo el franco camino – casi en el sentido isidoriano respecto del campo– y a trabajar la siembra.⁴² Al mismo tiempo, esta figura abre la visión a una perspectiva caballera para mostrar las bondades del campo. Este punto de vista cenital que hace del cielo una franja mínima,⁴³ es introducido por personajes ecuestres cazando a partir de la cetrería acompañados por perros,⁴⁴ quienes surcan la colina por un camino junto con campesinos que llevan animales de carga y un cerdo. Les siguen grupos que realizan la cosecha de viñedos y de granos. En el sector superior derecho continúan las colinas mostrando las tierras sienesas prolijamente sembradas, alternadas por casas de campo, castillos, arbustos y árboles. Más allá de estas áreas de actividad agrícola emerge el bosque repleto de elevaciones, montañas y arboledas. Esta distinción espacial se corresponde con lo esbozado anteriormente: el ámbito amurallado de la ciudad, es sucedido por las tierras de cultivo, y estas por el denso bosque que todo lo circunvala. En él, los árboles más cercanos se muestran talados, signo de la concurrencia de leñadores. Tal intención de exponer el ideal idílico del bosque dominado, pronto se desvanece: más atrás, la abundante vegetación ahoga toda posible esfera de planificación humana. Al fondo, en el extremo superior derecho, aparece un castillo adjudicado al de Talamonte, del que había tomado posesión el Gobierno de los Nueve, mencionado en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.⁴⁵

La pintura de Lorenzetti conformaría una vista en alzado del esquema sintético de la organización espacial medieval. No sólo interviene en él un planteo de espacios traducidos a la composición, sino también una diferenciación cromática que refuerza su identificación. Se pasa de ocre y amarillos intercalados por sectores verdosos que representan los campos, a un área de enorme variedad de verdes, prevaleciendo los

⁴² “Senza paura ogn’uom franco camini, / e laborando semini ciascuno, / mentre che tal comuno / manterrà questa donna in signoria, / ch’el à levata a’ rei ogni balia.” Citado en: *Ibid.*, 75.

⁴³ John White, *Arte y Arquitectura en Italia. 1250-1400* (Madrid: Cátedra, 1989), 473-474.

⁴⁴ Carlotti, *Il bene di tutti*, 75.

⁴⁵ Purgatorio, XIII, 151-153. Citado en: *Ibid.*, 81-82 y nota al pie n° 43, 104.

oscuros azulinos que remiten a distancias infinitas.⁴⁶ El pasaje del dominio humano a la naturaleza indómita es evidente.⁴⁷

3. Los verdes en los bosques; el bosque en los verdes

Por otra parte, el término *viridis*, utilizado para designar al color verde, tuvo un extenso uso tanto en el latín clásico como en el medieval. Pastoureau indicó que ya desde la Antigüedad romana, sus tramas etimológicas (*vivere, vis, ver, virtus*) lo relacionaron con la idea de fuerza vital, derivando en diferentes tipos de verdes: oscuro (*perviridis*), pálido (*subviridis*), herbáceo (*herbeus*), brillante (*vitreus*), grisáceo azulado (*glaucus*), amarillento (*galbinus*), entre otros.⁴⁸ Estas variantes tuvieron un importante anclaje en la concepción de los espacios naturales. La pureza e intensidad del verde atravesado por la luz, con sus brillos y reflejos fueron características adjudicadas a la esmeralda por parte de Isidoro de Sevilla.⁴⁹ El paralelo de esta piedra con la naturaleza residió en subrayar su alto grado de pureza, el cual si bien le fue otorgado por esta y se acrecienta en contacto con aceite, es inigualable al verdor de cualquier hierba o árbol.⁵⁰ Dentro de su clasificación de gemas

⁴⁶ Carlotti indicó que esta composición de campos, colinas y bosques remite al actual paisaje sienés y toscano en general; a sitios como el Valle de Chianti, el Crete Senesi, el Monte Amiata y más allá de la Toscana, hacia el Lacio, a La Maremma. *Ibid.*, 81.

⁴⁷ Cfr. White, *Arte y Arquitectura*, 473.

⁴⁸ Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'un couleur* (Paris: Éditions du Seuil, 2013), 27.

⁴⁹ La esmeralda fue una piedra preciosa que tanto en la Antigüedad como en la Edad Media fue vinculada directamente con el color verde: su denominación *smaragdus* convivió con el genérico *viridis*. *Ibid.*, 27-28. Las *Etymologiae* isidorianas también mencionan diversos tipos de esmeraldas y otras gemas verdosas como el jade, la malaquita, el berilo, la crisoprasa, entre otras; muchas de procedencia oriental (Egipto, India, Arabia, Chipre). San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libro XVI, Capítulo 7, 1-16, 1110-1114.

⁵⁰ “Smaragdus a nimia viriditate vocatus; omne enim satis viride amarum dicitur. Nullis enim gemmis vel herbis maior huic austeritas est; nam herbas virentes frondesque exsuperat, inficiens circa se viriditate repercussum aerem.

verdes, Isidoro prosiguió con los parentescos de los tonos verdosos con ciertos componentes naturales y vegetales (como la crisoprasa o la *sagda* con el néctar del puerro),⁵¹ aludiendo también a diferentes transiciones verdosas oscuras o claras, algunas con mezclas alternativas de otros colores (como el verde sombrío del heliotropo con pequeñas estrellas purpúreas y betas rojas).⁵² Pese a tratarse de piedras, resulta clave esta temprana distinción entre diversos tipos de verdes por su grado de valor o pureza tonal ya que permite comprender de una manera más amplia su utilización en la representación de la naturaleza en el Medioevo.

Asimismo, la particular cualidad del verde en tanto tono “comodín”, neutro y medio dentro del sistema de valoración cromática medieval,⁵³

Sculptentibus quoque gemmas nulla gratior oculorum refectio est. Cuius corpus si extentum est, sicut speculum ita imagines reddit” [...] “Smaragdi autem mero et viridi proficiunt oleo, quamvis natura inbuantur”. *Ibid.*, Libro XVI, Capitulo 7, 1, 1110.

⁵¹ “Chrysoprasus Indicus est, colore..., porri sucum referens, aureis intervenientibus guttis, unde et nomen accepit” [...] “Sagda gemma prasini coloris apud Chaldeos”. *Ibid.*, Libro XVI, Capitulo 7, 7, 13, 1112-1114. El vocablo latino *prasinus* expresaba el verde fuerte y chillón característico del color del puerro y fue asentado en la tradición romana desde la época de Nerón, cuando se transformó en el distintivo cromático de la *factio prasina* (cuadriga verde del circo romano), vinculada fundamentalmente al pueblo. Fue considerado un color vulgar en contrapartida con el azul (*factio veneta*) que encarnaba los ideales patricios, cuyas tensiones simbólicas perduraron incluso en tiempos del cristianismo temprano. Pastoureau, *Vert*, 32-43.

⁵² “Heliotropia viridi colore et nubilo, stellis puniceis supersparsa cum sanguineis venis”. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Libro XVI, Capitulo 7, 12, 1112.

⁵³Esta acepción deviene, como han señalado Pastoureau y Gage, de la difusión del tratado *De coloribus* -traducido del latín al griego y erróneamente atribuido a Aristóteles-, en donde se hace referencia al verde como a un color intermedio entre la luz y la sombra, pues en la escala del blanco al negro, el amarillo, el rojo, el verde y el violeta resultaron tonos que daban cuenta de ese pasaje. Esta surgió de la adaptación medieval de la clasificación cromática antigua grecolatina basada en la polaridad blanco- negro, con el rojo también como tono medio. Pastoureau, *Una historia simbólica*, nota al pie nº3, 132; Pastoureau, *Vert*, 51; John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción* (Madrid: Ediciones Siruela, 1993), 61.

así como su consideración dentro de los códigos de la vestimenta litúrgica,⁵⁴ hizo que este adquiriera otras connotaciones al disponerse de manera adyacente a otros colores, como es el caso de la abrupta dupla verde– amarillo destinada a la vestimenta de bufones y locos.⁵⁵

Igualmente, la pluralidad de tonos verdosos en términos de pigmentos, es decir, de materia prima pictórica se obtenía a partir de la disponibilidad de recursos según los contextos. Desde el universo mineral, el polvo de malaquita brindaba verdes más oscuros y profundos, mientras que la crisocola, verdes aturquesados, aunque más comunes eran los verdes pregnantes alcanzados por la combinación de componentes o por la acción de mordientes, como el sulfato de hierro oriundo del vitriolo verde o el verdín resultante del óxido de cobre inmerso en vinagre.⁵⁶ Como indicó Pastoureau, los verdes pictóricos e incluso los de tintes para telas se conseguían de esas fuentes y no a partir de la mezcla de amarillo y azul, según lo evidencian los recetarios sobrevivientes anteriores a la época bajomedieval.⁵⁷

Tal variedad de verdes fue utilizada por los artífices medievales para generar alusiones directas al ámbito natural en las imágenes, aunque también para propiciar determinados modos de lectura e identificación visual de los espacios representados. Apreciamos esto en una pequeña

⁵⁴ *De sacrosancti altaris mysterio* de 1195, escrito por el cardenal Lotario (luego Inocencio III), estableció una clasificación cromática para la vestimenta litúrgica. En este tratado, el verde aparece como un tono intermedio entre el blanco, el negro y el rojo, y ocupa nuevamente un rol alternativo, ya que se afirma, puede ser utilizado por el oficiante en festividades en las que el resto de los colores no resultan apropiados. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 162-163; Pastoureau, *Vert*, 49-50.

⁵⁵ Pastoureau, *Una historia simbólica*, 133. También Gage sostuvo: “(...) Basilio de Cesarea se refería (...) al azul y verde como los colores más suaves y, por esta razón, el poeta Baudri de Bourgueil (siglo XI) prefería escribir sobre tablillas de cera verde en vez de sobre otras de color negro”. Gage, *Color y cultura*, 61.

⁵⁶ Cfr. Fernando Regueras Grande y Hermenegildo García- Aráez Ferrer, *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe* (Salamanca: Ayuntamiento de Tábara, C.E.B. “Ledo del Pozo” y Parroquia de Tábara, 2001), 78.

⁵⁷ Pastoureau, *Una historia simbólica*, 131-132.

miniatura contenida en una copia de las primeras décadas del siglo XV, de la versión traducida al francés por Jean Corbechon correspondiente al *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus, renombrada enciclopedia del siglo XIII⁵⁸ (Figura 3). Las aldeas o pueblos representados aparecen prácticamente envueltos, contenidos y separados entre sí por espesos bosquecillos. La predominante vegetación es enfatizada por la fina rama con hojas que, a modo de filigrana fitomorfa, enmarca la ilustración y acompaña la bajada a la letra capital. No hay cielo ni horizonte. El espacio está comprimido y rebatido bajo un vocabulario plástico en el cual los verdes del suelo, que procuran indicar la hierba fresca y tierna del prado, se complementan a la vez que contrastan con los verdes oscuros de los árboles que ciñen la densidad de la foresta. El río también se muestra en perspectiva rebatida, surcando el espacio más cercano que aparece despojado y con tonos verdosos claros. Por el contrario, en la parte superior, las formas vegetales con verdes más sombríos y azulinos se multiplican y apelmazan, en señal de un bosque que se extiende hacia la lejanía, de la exuberancia y fuerza de la naturaleza que ahoga las construcciones humanas. Las diversas tipologías de verdes contribuyen por lo tanto a delimitar un *aquí* y un *allá* (*ailleurs* medieval), los espacios conocidos cercanos tamizados por lo inhóspito.⁵⁹

⁵⁸ En esta obra fue recuperada gran parte de la información del *De coloribus*. *Ibid.*, nota al pie nº3, 132.

⁵⁹ Zumthor, *La medida del mundo*, 60-61.



Figura 3. Pueblo (detalle). Barthélemy l'Anglais, *Livre des propriétés des choses*, Mss. Fr. 22531, c. 1410–1415, París, Bibliothèque nationale de France, f. 227v. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, [Consulta: 04/02/2021] Disponible en línea, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100238529/f460.item>

Una propuesta espacial más compleja, propia de la floreciente *drôlerie* de manuscritos góticos franceses del siglo XV,⁶⁰ la encontramos en el folio 176r del Libro de Horas de Marguerite d'Orléans (*Heures de Marguerite d'Orléans*) (Figura 4). Allí santa Margarita irrumpe del vientre del dragón diabólico como referencia visual de su antífona introducida por el *titulus* en rojo *De Sainte Marguerite antiene*, que a su vez refuerza las conexiones entre la dueña del códice y su santa patrona. En los márgenes abunda un gran *horror vacui* fitomorfo que, entrelazando flores y animales diversos, integra otras figuras y escenas secundarias: una suerte de montículo con frutos, una damisela con un

⁶⁰ Fernando Gutiérrez Baños, “Hacia una historia de la figuración marginal”, *Archivo Español de Arte* 72, n°285, enero-marzo (1999): 56, [Consulta: 04/02/2021] <https://doi.org/10.3989/aearte.1999.v72.i285.736>

hilado y cuadrúpedos bebiendo agua de un río, y una pareja de dragones que flanquean a dos ángeles portantes de la heráldica de Marguerite y de su cónyuge, Richard d'Étampes. No obstante, destaca el bosquecillo marginal ubicado a la derecha y a la misma altura que la foresta del fondo de la miniatura central. Este último ámbito natural y salvaje, plagado de alimañas tales como puercoespines, serpientes y dragones que connotan los peligros espirituales que la santa está venciendo, presenta una continuidad visual y simbólica respecto del puercoespín y del bosque marginal, poblado a su vez de leones, dragones y de un voraz jabalí.⁶¹ Los árboles de largos troncos y copas con contrastantes verdes oscuros se organizan en ambos casos en pequeños grupos –aunque para aludir a una gran cantidad–,⁶² y anclan lazos conceptuales con el ideario medieval del bosque como espacio lejano, desconocido y agreste. Es en esa arbitrariedad propia de la naturaleza en estado puro en donde el diablo encuentra un sitio propicio en el que desatar sus fuerzas, encarnadas aquí por bestias, dentro de las cuales predominan fieros cuadrúpedos y dragones.⁶³ La misma práctica medieval de la caza mayor o montería ejecutada por los sectores nobles y regios, además de implicar la obtención de recursos como carnes y pieles, y de ser una preparación para la guerra,⁶⁴ envolvía el acto simbólico de

⁶¹Es interesante comparar diseños del puercoespín y del jabalí o cerdo salvaje en bestiarios pleno y bajomedievales. Las resoluciones plásticas de ambos animales muchas veces guardan aspectos en común en la incorporación de multitud de líneas en sus lomos para aludir a púas o a pelos puntiagudos como características físicas condensadoras de la ferocidad de ambas especies. Véanse las imágenes presentes en: Elizabeth Morrison, *Beasts factual & fantastic* (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007), 29-30.

⁶² Este tipo de organización visual tiene estrechos vínculos con la operatoria característica medieval de aludir a la parte por el todo para significar simbólicamente un determinado concepto: “En la representación de un lugar, una torre representa un castillo; una casa, una ciudad; un árbol, un bosque. Pero no se trata de atributos o de sustitutos: ese árbol es realmente dicho bosque (...)”. Pastoureau, *Una historia simbólica*, 22.

⁶³Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica* (Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2020), 81-112.

⁶⁴ Cfr. María Isabel Montoya Ramírez, “La caza en el medioevo peninsular”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº 6 (2003), [Consulta: 04/02/2021] <https://www.um.es/tonosdigital/znum6/portada/Cazamur.htm>

jerarquización del jinete vencedor en su lucha contra el poder demoníaco condensado en bestias salvajes como el oso,⁶⁵ el leopardo o el jabalí; este último, particular representante del bestiario del diablo por su ferocidad, sus colmillos, y su aspecto físico peludo y hediondo.⁶⁶ Estos aspectos son enfatizados en la ilustración por la evidente distinción de verdes plasmados en los árboles de ambos bosques, en comparación con las hojas que surgen de las ramas de la *drôlerie*, de tintes más claros intercalados con amarillos. Pese a que en esta ocasión se buscó crear un ritmo visual fitomorfo genérico y ornamental, esta elección cromática propicia la idea de que estos elementos naturales están más cercanos al espectador, en contraposición a los verdes oscuros del bosque que retroceden visualmente respecto del plano de representación.

⁶⁵ Michel Pastoureau: *El oso. Historia de un rey destronado* (Barcelona: Paidós, 2008), 135-157.

⁶⁶ Pastoureau, *Una historia simbólica*, 72-81.

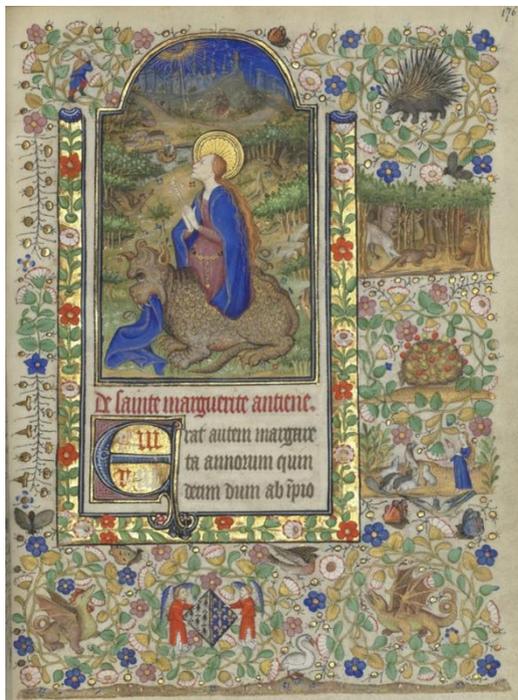


Figura 4. Santa Margarita y bosque marginal. Heures de Marguerite d'Orléans (*Horae ad usum romanum*), Latin 1156B, ca. 1401–1500, París, Bibliothèque nationale de France, f. 176r. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, [Consulta: 04/02/2021] Disponible en línea, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h/f363.item>

Siguiendo esta línea de análisis, es posible identificar otras representaciones de la naturaleza próxima, cercana y cotidiana habitada por hierbas, plantas y flores específicas en folios del mismo códice. Estas aparecen con frecuencia a los costados o en escenas a modo de friso ubicadas en la parte inferior de los márgenes. Allí el mundo vegetal, expresado mediante verdes claros y amarillentos alusivos a brotes tiernos y nuevos, expresa su constante crecimiento e interacción con figuras humanas diversas. Tales composiciones anclan sus significados en el ideario medieval en torno al jardín (monástico con el ideal del *hortus conclusus*, referente directo de la pureza de María, así

como a la expresión terrena del Jardín del Edén o Paraíso celeste⁶⁷, o aquellos residenciales privados de nobles), ligado también al huerto: a una naturaleza domesticada por la acción humana. Todos ellos implicaron una vegetación planificada. Si el huerto o determinados tipos de jardines posibilitaban la extracción de recursos para su consumo, incluyendo hierbas para usos medicinales, el vergel (como aquel descrito en el poema *Roman de la Rose* de inicios del siglo XIII) involucró la abundancia de verdes y de otros colores para el deleite sensorial, la evocación de la armonía, la primavera, la juventud y el cortejo amoroso.⁶⁸ Estas concepciones estaban totalmente ligadas al imaginario bucólico del *locus amoenus* derivado de la visión de los Campos Elíseos en la literatura latina de Ovidio y Virgilio.⁶⁹ Al mismo tiempo, los jardines y huertos medievales fueron deudores de los jardines de las villas romanas y de escritos sobre el campo y la naturaleza, como de *De arboribus* de Columela y *De re rustica* de Varrón.⁷⁰

La profusión de esta naturaleza controlada se muestra en las imágenes bajomedievales no sólo por medio de la repetición, concentración y entramado de hojas, flores y frutos creando en ocasiones texturas

⁶⁷ Bernard Beck: “Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux”, *Revue d'Histoire de la Pharmacie* 327 (2000): 377, [Consulta: 04/02/2021] https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2000_num_88_327_5121. El mismo relato bíblico, en *Gn* 2, 4-25, ofrece una imagen figurada del Paraíso con sus cuatro ríos, el árbol del fruto prohibido, y el resto de animales y plantas en tanto jardín o huerto ideal. Sobre la idea de jardín cerrado vinculado a la castidad, véase *Ct* 4, 12.

⁶⁸ Pastoureau, *Vert*, 65-69.

⁶⁹ Cfr. Nadia Mariana Consiglieri, “Rethoric and agency around Iberian sacred landscapes (11th and 12th centuries)”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 10, n^o 20 (2018): 62-63, [Consulta: 04/02/2021] [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2019-01-15-6.%20Rethoric%20and%20agency%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2019-01-15-6.%20Rethoric%20and%20agency%20(digital).pdf)

⁷⁰ Franco Cardini e Massimo Miglio, *Nostalgia del Paradiso: il giardino medievale* (Roma-Bari: Laterza, 2002), 5-9.

visuales extremadamente complejas,⁷¹ sino también en la inclusión de una mayor mixtura de verdes claros en contraste con otros oscuros. Los márgenes inferiores de ciertos folios pertenecientes al mencionado manuscrito de Marguerite d'Orléans exploran estas aristas de representación.⁷² Se despliegan en ellos escenas alusivas al huerto, al jardín cultivado y a los campos, con personajes en procesión cortesana,

⁷¹ En el siglo XV adquirió una enorme difusión el denominado estilo *mille fleurs* cuyo leitmotiv consistió en disponer de manera repetitiva y secuencial hojas, flores y plantas en plano rebatido ocupando gran parte de la superficie de representación. Este estilo de gran repercusión en Francia e Italia se expresó especialmente en tapices, como se observa en la serie *La dame à la licorne*, de fines del siglo XV e inicios del XVI (Paris, Musée de Cluny) o *The Unicorn Tapestries*, datados entre 1495 y 1505 (New, York, The Cloisters, The Metropolitan Museum of Art). También podemos ver una extensión de ese estilo en la pintura florentina del Quattrocento, como en el prado de *La Primavera* de Sandro Botticelli (c. 1480, Florencia, Galleria degli Uffizi), por mencionar tan sólo un ejemplo.

⁷² Tanabé indicó la presencia de al menos cuarenta y seis especies vegetales reconocibles en los márgenes de este manuscrito, entre ellas plantas exóticas orientales y mediterráneas (almendro, granada, olivo, palmera datilera, etc.), así como otras cotidianas propias de los jardines y campos franceses, implicando esto, una posible observación directa. Mencionando el análisis de ciertas iluminaciones señaló que las plantas no funcionan en el códice con la intención de reproducir la naturaleza, sino de evocar aspectos simbólicos en relación a las miniaturas principales que estas rodean (como en el folio 139r, las granadas estarían en vínculo con la Pasión o la profusión primaveral de flores con la Anunciación en el folio 31r). Cfr. Mégumi Tanabé, “Les sources d’ornement végétal dans les Heures de Marguerite d’Orléans (Paris, BnF ms. lat. 1156B)”, en *Traces du végétal. Nouvelles Recherches sur l’Imaginaire*, dirigido por Isabelle Trivisani-Moreau, Aude-Nuscia Taïbi y Cristiana Oghina-Pavie (Angers: Presses universitaires de Rennes, 2015), [Consulta: 04/02/2021] <https://doi.org/10.4000/books.pur.42302>. Desde mi punto de vista, considero que sí existe una intención evidente de hacer identificables ciertas especies vegetales a partir de la mirada atenta de las originales - o de fuentes indirectas de ciertas especies herbáceas -, ya sea para evocar aspectos simbólicos y exegéticos o para hacer más atractiva la lectura incorporando elementos de la realidad cotidiana. Cada lectura de estos elementos debe realizarse en base a la particularidad contextual de cada folio. Lo que aquí pretendo resaltar es cómo este nuevo modo de ver también impactó en las consideraciones de lo próximo y lo lejano, lo cotidiano y lo desconocido en términos de la comprensión sobre el imaginario de espacios naturales.

en cortejo amoroso, realizando la actividad de la cetrería y otros efectuando labores campestres.⁷³ Determinadas plantas, cuidadosamente representadas e identificables, parecen haber salido de un genuino herbario. Dentro de las flores reconocibles, destaca el aciano con sus características hojas delgadas y flores lilas de pétalos dentados (f. 161v), así como la violeta con sus flores de cinco pétalos y hojas puntiagudas (f. 172 r). Además de árboles como el castaño (f. 144r), los frutos no quedan atrás. Las plantaciones de moras (f. 169r) y de uvas en plena vendimia (f. 168r) se complementan con la representación particular del madroño (f. 179r) con sus bayas de aspecto granulado, peludo y carnoso, asumiendo la amplitud de las tonalidades reales que alcanzan estos frutos en su proceso de maduración: los hay verdes, amarillos, anaranjados y rojos (Figura 5). Sus pequeñas hojas verdes muestran también la sapiencia medieval sobre este fruto conocido: algunas fueron pintadas con una mitad ocre amarillenta y otra verdosa, junto con aquellas que presentan una variedad de verdes claros contrastados con otros más apagados. Hombres y mujeres recolectan estos frutos en canastas, así como diversas aves las merodean. Esta imagen evidencia el impacto del *corpus* naturalista aristotélico y de la óptica sobre la visión empírica hacia la naturaleza, asentada con mayor fuerza en los siglos XIV y XV.⁷⁴

⁷³ Estas últimas representaciones guardan estrechos vínculos con la iconografía de las tradicionales escenas de los trabajos según los meses del año presentes en calendarios románicos y góticos medievales. Cfr. Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge* (Paris: Éditions Gallimard, 2016), 276-295. Dentro de la abundante bibliografía sobre el tema, véase el texto fundamental: Jacques Le Goff, *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali* (Milano: Giunti Editore, 1988).

⁷⁴ Beck, “Jardin monastique, jardin mystique”, 378. Como indicó Xenia Muratova: “La observación de la naturaleza se pone definitivamente de moda en todos los sitios en Europa en el ámbito de los *ateliers* artísticos del siglo XIV, y también las imágenes que se remontan a los libros de modelos, y no basadas en la observación de la naturaleza, están tratadas en modo naturalista”. Xenia Muratova: “Mirar la naturaleza”, en *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones*, editado por Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi (Madrid: Ediciones Akal, 2016), 438. En efecto, esta tendencia a la observación y a generar resultados bidimensionales cada vez más miméticos se evidencia con fuerza en el estilo Gante-Brujas propio de los Países Bajos en los

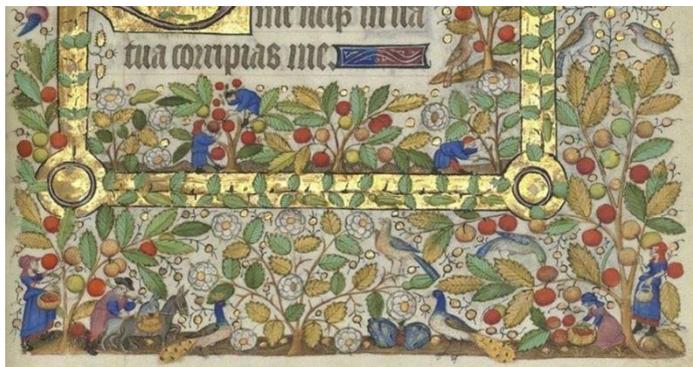


Figura 5. Detalle marginal inferior con plantación de madroño. Libro de Horas de Margarita de Orleans (*Horae ad usum romanum*), Latin 1156B, ca. 1401–1500, París, Bibliothèque nationale de France, f. 179r. Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, [Consulta: 04/02/2021] Disponible en línea, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h/f369.item>

Examinar y pretender trasponer en imagen la morfología y cromaticidad particular de ciertas especies vegetales significó también darles un carácter identitario a plantas y espacios en contrapartida de otros más genéricos. El acento puesto en los detalles, en las texturas y en la multiplicidad de verdes intermedios y altos – con ocre amarillentos–, fue introducido como divergencia tácita respecto de los verdes oscuros destinados a los inciertos bosques lejanos.

4. Conclusión

Este particular recorrido teórico e iconográfico demuestra cómo la

siglos XV e inicios del XVI. Los márgenes de breviarios y libros de horas pintados con este estilo se asemejan a verdaderos “muestrarios” de flora y fauna que parecen esparcidos por el plano, pues incluso las sombras proyectadas son plasmadas a partir de tonos neutros, generando efectos de *trompe-l'œil*, como sucede, por ejemplo, en la gran cantidad de flora representada en *Las Grandes Horas de Ana de Bretaña*, Lat. 9474, Paris, Bibliothèque nationale de France, c. 1503-1508.

naturaleza y sus variantes resultaron tópicos muy presentes en la cosmovisión medieval. Esta fue pensada desde una multiplicidad de puntos de vista, a partir del posicionamiento físico e intelectual humano en relación con sus alcances de dominio sobre los espacios. Resultaron de gran pertinencia las categorías de lugar y *no-lugar* propuestas por Zumthor para comprender las ideas medievales disímiles en torno a la determinación del espacio en base a lo conocido y lo desconocido, lo visto y lo imaginado, lo cercano y lo lejano, lo dominado y lo indómito. Los vastos sectores de los bosques fueron diferenciados de las áreas de labor y hábitat cotidianas como el campo, y en el marco del burgo o ciudad, resultaron patentes el huerto y el jardín. A su vez, el vocabulario pictórico de los siglos XIV y XV supo reformular estas ideas a través de diversos recursos. La disposición de elementos naturales, fundamentalmente árboles y plantas agrupados, sirvió al reconocimiento inmediato de zonas boscosas, así como en ocasiones, la inclusión de bestias y alimañas salvajes características de esos espacios también contribuyó a identificarlos. La variedad de verdes fue otra táctica visual utilizada, pues casi prediciendo lo que apenas más tarde Leonardo Da Vinci teorizaría en relación a la perspectiva atmosférica, los tonos verdosos azulados, aturquesados y oscuros aparecen ya en estos momentos destinados a la representación de bosques lejanos. En cambio, verdes amarillentos, claros y estridentes, con frecuencia tamizados con tonos anaranjados y ocre, pretendieron forjar un mayor nivel de empatía y contacto visual con el receptor, al mismo tiempo que una idea de cercanía siendo utilizados para plasmar componentes o espacios naturales habituales y dominados por el hombre. Es en este punto donde la postura empírica logró amalgamarse a la visión simbólica, al representar detalles identitarios de la flora conocida a partir de fuentes visuales directas y/o indirectas. Lo próximo y lo dominado fue puesto progresivamente bajo la lupa, mientras que el inabarcable bosque continuó siendo un tópico fecundo de *otredad* espacial nutrido por un imaginario siempre prolífico.

Referencias bibliográficas

Andreolli, Bruno e Montanari, Massimo (A cura di), *Il bosco nell Medioevo*. Bologna: CLUEB, 1988.

Beck, Bernard. “Jardin monastique, jardin mystique. Ordonnance et signification des jardins monastiques médiévaux”, *Revue d'Histoire de la Pharmacie* 327 (2000): 377–394, [Consulta: 04/02/2021] https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2000_num_88_327_5121

Cardini, Franco e Miglio, Massimo. *Nostalgia del Paradiso: il giardino medievale* Roma–Bari: Laterza, 2002.

Carlotti, Mariella. *Il bene di tutti. Gli affreschi del Buon Governo di Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2010.

Carrizo, Walter y Consiglieri, Nadia Mariana. “*Lupi bestiae ferae sunt*. El lobo y sus significados en los discursos gráficos y literarios del Occidente Medieval (siglos IX–XV)”, *Espacios vividos, pensados e imaginados en el mundo medieval*, *Revista Memoria Europae* 1, n° 1 (2015): 155–195, (Publicado originalmente en: <http://www.ojs.unsj.edu.ar/index.php/memoriaeuropae/login>); [Consulta: 04/02/2021] <https://docplayer.es/31528522-Lupi-bestiae-ferae-sunt-el-lobo-y-sus-significados-en-los-dis-ix-xv-lupi-bestiae-ferae-sunt-the-wolf-and-its-meanings-in-the-literary.html>

Clement, Vincent. “La frontera y el bosque en el medioevo nuevos planteamientos para una problemática antigua”, en *Actas del Congreso la Frontera Oriental Nazarí como Sujeto Histórico (S.XIII–XVI): Lorca–Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*, coordinado por Pedro Segura Artero, 325–334. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1997, [Consulta: 03/02/2021] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=994359>

Consiglieri, Nadia Mariana. *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2020.

Consiglieri, Nadia Mariana. “Rethoric and agency around Iberian sacred landscapes (11th and 12th centuries)”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 10, n° 20 (2018): 43–72, [Consulta: 04/02/2021] [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2019-01-15-6.%20Rethoric%20and%20agency%20\(digital\).pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2019-01-15-6.%20Rethoric%20and%20agency%20(digital).pdf)

Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Buenos Aires: Debolsillo, 2012.

Gage, John. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.

Gregory, Tullio. “Naturaleza”, en *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, editado por Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, 589–598. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

Guglielmi, Nilda. “Prólogo. El Fisiólogo y la Edad Media”, en *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, Introducción y notas de Nilda Guglielmi, 7–37. Buenos Aires: EUDEBA, 1971.

Gutiérrez Baños, Fernando. “Hacia una historia de la figuración marginal”, *Archivo Español de Arte* 72, n°285, enero-marzo (1999): 53–66, [Consulta: 04/02/2021]
<https://doi.org/10.3989/aearte.1999.v72.i285.736>

Hassig, Debra. *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge–New York–Melbourne: Cambridge University Press, 1995.

I fioretti di San Francesco, publicado da Claudio Paganelli (E–book, E–Text, Web design, Multimedia, 1998). [Consulta: 04/02/2021]
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/f/fioretti_di_san_francesco/i_fior_etti_di_san_francesco/pdf/i_fior_p.pdf.

Jaques Pi, Jèssica. *La estética del románico y el gótico*. Madrid, La Balsa de la Medusa 129, 2009.

Le Goff, Jacques. *Il tempo del lavoro. Agricoltura e segni dello zodiaco nei calendari medievali*. Milano: Giunti Editore, 1988.

Montoya Ramírez, María Isabel, “La caza en el medioevo peninsular”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n° 6 (2003), [Consulta: 04/02/2021]
<https://www.um.es/tonosdigital/znum6/portada/Cazamur.htm>

Morrison, Elizabeth. *Beasts factual & fantastic*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2007.

Muratova, Xenia. “Mirar la naturaleza”, en *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones*, editado por Enrico Castelnuovo y Giuseppe Sergi, 411–440. Madrid: Ediciones Akal, 2016.

P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis: Volumen III (Lib. XI–XV)*, Traducción

por Antonio Ruíz de Elvira; texto, notas e índices por nombres por Bartolomé Segura Ramos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.

Pastoureau, Michel. *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

Pastoureau, Michel: *El oso. Historia de un rey destronado*. Barcelona: Paidós, 2008.

Pastoureau, Michel. *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

Pastoureau, Michel. *Vert. Histoire d'un couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

Plotino, *Enéadas V–VI*, Introducciones, traducciones y notas de Jesús Igal. Madrid: Gredos, 1998.

Regueras Grande, Fernando y García– Aráez Ferrer, Hermenegildo. *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*. Salamanca: Ayuntamiento de Tábara, C.E.B. “Ledo del Pozo” y Parroquia de Tábara, 2001.

Rucquoi, Adeline. “La percepción de la naturaleza en la Alta Edad Media”, en *Natura i desenvolupament. El medi ambient a l'Edat Mitjana*, coordinado por Flocel Sabaté i Curull, 73–98. Lleida: Pagès Editors, 2007.

San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época, edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.

San Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, texto y notas de José Oroz Reta y Manuel– A. Marcos Casquero; introducción de Manuel C. Díaz y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

Sangrador Gil, José. “La Escuela de Traductores de Toledo durante la Edad Media”, en *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*, coordinado por Miguel Hernando de Larramendi y Gonzalo Fernández Parrilla, 25–52. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla– La Mancha, 1997, [Consulta: 04/02/2021]

https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Schmitt, Jean-Claude. *Les rythmes au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard, 2016.

Tanabé, Mégumi. “Les sources d’ornement végétal dans les Heures de Marguerite d’Orléans (Paris, BnF ms. lat. 1156B)”, en *Traces du végétal. Nouvelles Recherches sur l’Imaginaire*, dirigido por Isabelle Trivisani-Moreau, Aude-Nuscia Taïbi y Cristiana Oghina-Pavie. Angers: Presses universitaires de Rennes, 2015, [Consulta: 04/02/2021] <https://doi.org/10.4000/books.pur.42302>

Vernet, Juan. *Lo que Europa debe al islam de España*. Barcelona: El Alcantilado, 1999.

Voisenet, Jacques. *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*. Turnhout: Brepols, 2000.

Voisenet, Jacques. “El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media”, en *Animales simbólicos en la Historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dirigido por María Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, 187–205. Madrid: Editorial Síntesis, 2012.

White, John. *Arte y Arquitectura en Italia. 1250–1400*. Madrid: Cátedra, 1989.

Zambon, Francesco. *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.

Zink, Michel. “La nature dans le monde médiéval”, en *Art et nature au Moyen Âge*, Catalogue d’exposition Art et nature au Moyen Âge, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec du 4 octobre 2012 au 6 janvier 2013, Béatrice De Chancel-Bardelot *et al.*, 13–23. Québec – Paris: Musée national des beaux-arts du Québec, Musée de Cluny– Musée national du Moyen Âge et Réunion des musées nationaux– Grand Palais, 2012.

Zumthor, Paul. *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.