

XII SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL

UNA

MIRADA

AL

La construcción del paisaje en la Prehistoria

Paisaje en movimiento, paisaje en escucha y otras temáticas del paisaje

Un mundo inventado. Los paisajes de los pintores en el siglo xv

Ecumenopolis e natura. L'evoluzione del paesaggio urbano

PAISAJE

# COLECCIÓN PATRIMONIO INMATERIAL

XII Simposio sobre Patrimonio Inmaterial - 2016

Una Mirada al Paisaje

ISBN: 978-84-945228-2-6

**Organiza**

**Fundación Joaquín Díaz**

**Colabora**

**Bodega Heredad de Urueña**

# PATRIMONIO INMATERIAL

XII Simposio sobre Patrimonio Inmaterial - 2016

## Una Mirada al Paisaje

### **Germán Delibes**

La génesis de un paisaje agrario: el valle medio del Duero entre 3000 y 2500 AC

página 4

### **Juan Manuel Báez**

#### **Mezquita**

Un mundo inventado. Los paisajes de los pintores en el siglo xv

página 33

### **Leonardo Servadio**

Ecumenopolis e natura. L'evoluzione del paesaggio urbano

página 92

### **Cristina Palmese y José Luis Carles**

Paisaje en movimiento, paisaje en escucha y otras temáticas del paisaje

página 27

Edición digital producida por la Fundación Joaquín Díaz - Febrero 2018

Diseño y maquetación: Luis Vincent - Fundación Joaquín Díaz

ISBN: 978-84-945228-2-6

© de los textos: sus autores

# LA GÉNESIS DE UN PAISAJE AGRARIO: EL VALLE MEDIO DEL DUERO ENTRE 3000 y 2500 AC\*

**Germán Delibes\*\***

**Manuel Crespo Díez**

**José Antonio Rodríguez Marcos**

\* En el texto se utiliza la abreviatura «AC», en mayúsculas, para «antes de Cristo» por ser la fórmula convencionalmente aplica a las fechas de C-14 calibradas.

\*\* Aunque la exposición de la ponencia en el Simposio corrió a cargo del primero de los firmantes, son también autores de ella M. Crespo Díez y J. A. Rodríguez Marcos en tanto codirectores de las excavaciones arqueológicas en El Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid) que constituyen eje del presente artículo.

## 1. Arqueología y paisaje

**E**n su primera acepción, paisaje es cualquier parte de la superficie terrestre objeto de contemplación y de disfrute estético, a la que también se reconoce cierta capacidad de despertar emociones en las sociedades de su entorno, siendo secundario que se trate de un espacio estrictamente natural o antropizado. En Geografía Humana, sin embargo, a fuerza de destilar el contenido de los términos *landscape* y *paysage*, el paisaje se reivindica desde hace medio siglo como un constructo o elaborado social, fruto de la intervención humana, por más que inevitablemente tenga su anclaje en un sustrato físico natural (Ortega Valcárcel 2000; Nogué 2007). A partir de ahí, en Ciencias Sociales el paisaje adopta una dimensión cultural y patrimonial inequívoca hasta identificarse, como proponía Agaché, con un «monumento histórico» (Agaché y Breart 1975), lo cual, aparte de desacreditar el término «paisaje natural» –no por ello menos utilizado por geólogos, geomorfólogos, paleontólogos y demás científicos de la naturaleza–, convierte en redundantes las expresiones «paisaje cultural» y «paisaje humanizado»<sup>1</sup>.

El título de nuestro trabajo, que alude expresamente a la génesis de un determinado paisaje en una etapa pretérita de la Historia, participa por supuesto de esta última filosofía: los hombres hemos interactuado recurrentemente pero de forma diferente con la naturaleza a lo largo de los tiempos y hemos creado paisajes distintos que se han ido superponiendo y reelaborando hasta configurar el sofisticado palimpsesto que es el paisaje actual (Chevallier 1976). Los padres de la disciplina que actualmente se conoce con el nombre de Arqueología del Paisaje sugerían hace cuatro décadas que el objetivo de su trabajo era establecer una tipología y

---

<sup>1</sup> Menos radical o más condescendiente con la idea de «patrimonio natural» es el planteamiento del Convenio Europeo del Paisaje, firmado en Florencia el año 2000 por los miembros del Consejo de Europa, que en su artículo 1.a dice: «Por paisaje se entiende cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos».

una estratigrafía de paisajes fósiles; pero, como reivindican otros autores (Orejas (1991: 216), el verdadero reto debería ser la reconstrucción del proceso que conduce desde el estado o la fisonomía natural, si así puede decirse, al paisaje de hoy, tratando de explicar los cambios introducidos sucesivamente y acumulados en el uso del espacio en función de las transformaciones sociales y de los hechos históricos de cada momento. El paisaje que el historiador y el arqueólogo se proponen rescatar es, por tanto, un fundido de naturaleza y cultura, el resultado de la transformación de la primera por parte del hombre en el marco de sus actividades subsistenciales y de sus relaciones sociales (Orejas et alii 2002).

Desde esta perspectiva, el paisaje, que resume como ningún otro legado histórico la globalidad de la conducta humana, entraña un enorme potencial de cara al estudio del pasado, circunstancia que explica la gran popularidad alcanzada modernamente por la Arqueología del Paisaje. Los arqueólogos, que durante más de un siglo nos limitamos a estudiar la vertiente tipológica y descriptiva de los artefactos y de los edificios antiguos, a partir de mediados del siglo xx reparamos en que, en realidad, nuestra disciplina tenía potencial para convertirse en una mucho más ambiciosa y efectiva Antropología Cultural de los tiempos pretéritos. Y fuimos tomando conciencia, asimismo, de que una de las formas de lograrlo era poner el foco en el paisaje por lo que representaba de filtro con los posos de la relación hombre-medio. Aquella era una Arqueología nueva, más parecida a una paleoecología del hombre (*Environmental Archaeology*), en la que los hechos medioambientales reclamaban tanta atención como los artefactuales. El hombre pasaba a ser considerado un elemento más en el engranaje natural por lo que tanta importancia tenía conocer la huella más directa de su actividad en el medio físico –p.e. el espacio amueblado, el asentamiento como inmueble– como investigar el rol de sus estrategias económicas –muy condicionadas por la tecnología– en el ecosistema. Todo ello, finalmente, sin perder de vista que el medio físico y sus recursos bióticos (el biotopo) se hallan en permanente transformación tanto por el impacto humano como por su sometimiento a los distintos ritmos naturales, por ejemplo climáticos.

En Arqueología del Paisaje, aunque no exista una fórmula de actuación estándar, sí suelen seguirse ciertas rutinas (Orejas et alii 2002: 302-306; Sánchez Yustos 2010). Se presta especial atención al impacto ambiental de la actividad humana y a las actividades subsistenciales a través del estudio de los denominados «ecofactos» (polen, semillas, maderas, fauna, sedimentos...). También, haciendo uso de distintas herramientas de la Geografía Locacional (estudio del patrón de asentamiento, distancia a recursos básicos y a vecinos más próximos, etc.), el arqueólogo se emplea en la búsqueda de las regularidades o constantes de las redes de poblamiento. Además, de acuerdo con los criterios del *Site Catchment Analysis* de la Escuela de Cambridge, tenderá a reconocerse en el yacimiento la centralidad que

explique su elección en orden a explotar con el menor coste los recursos básicos del entorno. Y, no menos importante, en la medida en la que disponga de documentos que permitan hacerlo (fotogramas aéreos y cartografía de cierta elocuencia), se esforzará también en detectar la huella de las grandes intervenciones humanas en el medio físico, muy especialmente –en el seno de sociedades productoras de alimentos– aquellas relacionadas con la inevitable actividad agraria. La Arqueología del Paisaje, en definitiva, es un complejo vademécum que, lejos de conformarse con el estudio del territorio en su vertiente medioambiental, tendrá como objetivo registrar todo cuanto este tiene de artificio, o cuanto atesora, como diría Ortega Valcárcel (1998: 37-40), de «territorio construido».

El motivo de nuestra intervención en el simposio «Una mirada al paisaje» es presentar los logros de un proyecto arqueológico centrado en el yacimiento de El Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid), a través de los cuales nos parece posible rastrear –que no visualizar– las líneas maestras del paisaje vigente hace cinco mil años en un espacio de transición entre los Montes Torozos y la Tierra de Campos. No somos ajenos a que el título elegido, que habla de génesis como podría haber hablado de construcción o nacimiento de un paisaje, es demasiado rotundo y se presta a equívoco, pues parece dar a entender que representa la primera elaboración humana de un medio hasta entonces básicamente natural, cuando las cosas distan mucho de ser así. El privilegio de convertir la naturaleza en paisaje correspondió en Europa a aquel primitivo hombre, en último extremo oriundo de África, que tuvo la determinación de adentrarse por vez primera en nuestro continente y al que José María Bermúdez de Castro bautizó expresivamente como *Homo antecesor* por tratarse del primer «explorador» de un espacio hasta entonces vacío, sin el menor referente antrópico. Los hallazgos de Atapuerca demuestran que aquel homínido ya había colonizado las tierras del Este de la Meseta hace más de un millón de años, siendo muy probable, a juzgar por las industrias de cantos tallados, muy arcaicas, de las terrazas más altas del Pisuerga, que también deambulara por las tierras llanas del sector central de la cuenca sedimentaria del Duero. A él y al resto de los hombres paleolíticos que, en su estela, hollaron este espacio –heidelbergenses, neandertales y sapiens– cabe el mérito de haber ahormado involuntariamente un primer paisaje, aunque todavía poco elaborado.

F. Criado (1993), que asigna a estos paisajes primigenios de los cazadores de época glacial el calificativo de «salvajes», enfatiza al hacerlo la levedad de su impronta en el medio, aun reconociendo que la actividad cinegética y los desplazamientos estacionales sistemáticos que aquella imponía sólo pudieron tener cabida en territorios muy bien conocidos y en los que los principales accidentes naturales contarán con nombres propios. Pero es evidente que una elaboración del paisaje

en profundidad o una verdadera domesticación de la naturaleza solo se materializó a partir del Neolítico, cuando la introducción de agricultura y ganadería y el sedentarismo consiguiente acrecentaron el artificio en la naturaleza. En la Península Ibérica tales hechos sobrevivieron a mediados del VI milenio, fecha de implantación en las costas del Mediterráneo y en el valle del Ebro del denominado Neolítico Cardial, no tardando mucho en propagarse por las tierras altas del Este de la Meseta (Rojo *et alii* 2012).

Las razones por las que en el sector central de la cuenca del Duero, concretamente en las campiñas arcillosas de Tierra de Campos, este primer Neolítico denominado Neolítico Interior no llegó a cuajar son un enigma. Con la única excepción del yacimiento de La Velilla, en Osorno (Palencia), su huella en este espacio es, en efecto, imperceptible alimentando la teoría, también contemplada en la Meseta Sur (Díaz del río 2001) de que hasta el tránsito del IV al III milenio AC fue prácticamente un vacío o desierto demográfico. Desde hace una década, gracias a la información obtenida en las excavaciones del ya mencionado yacimiento de El Casetón de la Era, hemos venido investigando los rasgos de esta tardía «colonización agrícola» de la región de Campos, circunstancia que nos legitima para presentar con cierto detalle el novedoso «paisaje agrario» que, sin mediar mucho tiempo, resultó de ella.

## 2. Medio físico, factor climático, limitaciones técnicas e instrumentales

El espacio al que se circunscribe nuestro estudio es el sector central de la altiplanicie meseteña, más exactamente las campiñas y páramos situados al norte del curso medio del Duero. Una tierra *enjuta y despejada*, como diría Unamuno, en la que, a falta de accidentes orográficos relevantes, domina la sensación de horizontalidad y de uniformidad, esta última acrecentada por la monotonía de los cultivos cerealistas que la arropan desde tiempo inmemorial. Ambos factores, a los que se une una rala red hidrográfica de cursos lentos y zigzagueantes, confieren una indudable personalidad a este sector central de la cuenca del Duero, en el que, sin embargo, conviven dos unidades geomorfológicas muy contrastadas, los páramos de Torozos y las campiñas de Tierra de Campos. Aquellos, a entre 800 y 850 m de altitud, deben su condición de perfecta llanura a la tabla de calizas que culmina la serie de sedimentos lacustres depositados en este sector a lo largo del Terciario; la región de Campos, por el contrario, se presenta como una campiña ondulada de limos y arcillas, cuyo límite meridional, algo más de medio centenar de metros por debajo, se inicia precisamente allí donde los Montes Torozos se desploman dando lugar a las cuestas.



Pese a que la cerealicultura extensiva sea hoy, gracias a los fertilizantes modernos y a la mecanización del agro, una actividad floreciente en estas dos comarcas, la historia tiene el poder de ilustrar que la Tierra de Campos reúne mejores condiciones naturales para el cultivo, mientras que Torozos –descrito por los romanos como un inhóspito y deshabitado territorio, cuando en el 151 a.C. lo recorren las tropas de Lúculo en su camino de Cauca a *Intercatia* (Wattenberg 1959: 12-13)– figura en los escritos del Medioevo como un muy preciado paraje forestal sujeto a aprovechamiento ganadero y silvícola (Reglero 1994). En todo caso, ambos espacios, como intuyera H. Hopfner (1954) a partir del análisis de la toponimia, parecen haber contado originalmente con un tapiz enciniego del que, como habrá ocasión de ver, también dan testimonio los datos polínicos.

Evidentemente este sustrato litológico, debidamente modelado y con los elementos bióticos a él adscritos, ha condicionado las formas de utilización del espacio a lo largo de la historia, pero limitadas a su vez por otros dos factores: el clima y el desarrollo tecnológico. A este último, muy precario hace 5000 años, nos referiremos más adelante; en cuanto al clima, existen indicios de no haber sido por entonces muy diferente del actual. Los resultados de una columna de polen realizada en el Oeste de la propia Tierra de Campos, en las lagunas de Villafáfila (Zamora), resumen expresivamente la dinámica paleoambiental de la zona en los últimos 7000 años, revelando la existencia en 3300-3100 a.C. de una fase climática templada y húmeda, seguida en 3100-2350 a.C. de otra algo más fría y seca, muy parecida a la actual, y culminada, a partir de esta última fecha, por un periodo de auténtica aridez y elevadas temperaturas –el denominado «Evento 4200 BP»– cuyos efectos se hicieron notar en todo el Mediterráneo. La vegetación arbórea, sobre todo de *quercus*, disminuyó progresivamente al ritmo de la referida dinámica, a la par que desaparecieron especies húmedas, comunes hasta entonces en las orillas de la laguna, como el aliso. Pero seguramente lo más significativo sea comprobar la notoriedad de la huella antrópica en el medio antes del 2350 –relativa abundancia de pólenes de cereal y de hongos coprófilos, indicadores de actividad ganadera– y su dramática reducción a partir de esa fecha, de la que no habrá signos de recuperación hasta dos siglos después (Delibes et alii 2015).

Desde una, un poco inevitable, óptica presentista, la conclusión parece clara: tanto el potencial del suelo como las condiciones ambientales de la primera mitad del III milenio a.C. debieron hacer de las campiñas de Tierra de Campos un escenario muy adecuado para la práctica de la agricultura (Figura 1). Pero, considerando que los hechos analizados se remontan a hace 5000 años, resulta obligado ponderar también otro factor, este notablemente limitante, como es el nivel de los medios técnicos y del instrumental de los presumibles cultivadores prehistóricos. Y es que, debido a que el poco cobre procesado por entonces se destinaba a la fabricación

de armas y elementos de prestigio, los aperos de cultivo siguieron siendo básicamente de piedra –las mismas hachas y azadas pulimentadas y los mismos picos de asta neolíticos– de manera que los agricultores de la Edad del Cobre, por más que, como veremos, pudieran haber dispuesto también de arados ligeros, seguramente solo estuvieron en condiciones de labrar las tierras menos pesadas, viéndose obligados a renunciar al cultivo de los suelos margosos más compactos.



Figura 1.- El Casetón de la Era (flecha roja), en el límite de los Montes Torozos y de Tierra de Campos

### 3. El espacio de la arquitectura: primeras aldeas estables de Tierra de Campos

El Casetón de la Era, en las inmediaciones del antiguo monasterio cisterciense de Matallana (Villalba de los Alcores), se localiza en el extremo meridional de la Tierra de Campos, allí donde esta enlaza con las laderas de los Montes Torozos. Fue descubierto hace tres lustros en el transcurso de una prospección aérea y, gracias a las fotografías tomadas entonces, a la imagen geomagnética del subsuelo obtenida en 2009 y a las excavaciones llevadas a cabo en el yacimiento de forma ininterrumpida desde 2006, hoy sabemos se trata de un «recinto de fosos» con tres anillos concéntricos, similar en líneas generales a los *enclosures*, *enceintes fossoyés* o *villaggi trincerati* de otras partes de Europa (Figura 2).



Figura 2.- Fotografía aérea del recinto de fosos de *El Casetón de la Era*

El recinto mayor mide 150 m de diámetro, por 85 y 45 los dos interiores, y todos ellos revisten la forma de zanjas lineales de sección en «V», con aproximadamente 4 m de anchura y 2,5 de profundidad, las cuales presentan interrupciones cada cierto trecho, hasta doce en total, a modo de entradas (Delibes et alii 2016). A veces se discute si tales zanjas, que han llegado hasta nosotros rellenas de restos que a primera vista cabe interpretar como basura –cenizas, huesos de animales, trozos de cerámica, materiales constructivos...–, respondían a fines defensivos o delimitaban espacios ceremoniales. Pero lo que no plantea dudas es su carácter monumental y la importancia que las comunidades calcolíticas las concedían, ya que para la excavación de las de nuestro yacimiento, según cálculos recientes (Villalobos 2015: 56), fueron necesarias nada menos que 9.360 jornadas/hombre: demasiada inversión de energía, a primera vista, para ser asumida por el centenar largo de personas que estimamos habitaban el sitio (¿hubo colaboración externa?); y, seguramente, también demasiado esfuerzo para no considerar la posibilidad de una obra de larga duración, circunstancia esta, por cierto, que no dejaría de encontrar cierto respaldo en el largo tiempo transcurrido entre las fechas de radiocarbono de la base del relleno de los fosos 1 y 3: 2750/2500 y 2580/2340 cal AC respectivamente.

En la discusión sobre el significado de los recintos adquieren gran protagonismo ciertas estructuras excavadas o negativas, los «hoyos», que en alto número compa-

recen tanto al interior como al exterior de las líneas de foso. Cuando su relleno, como en las zanjas, es simple basura, no es raro se les califique de «fondos de cabaña» por entender que es todo cuanto sobrevive de viejas aldeas arrasadas; pero cuando muestran un contenido algo especial (p.e. las canales sin el menor aprovechamiento cárnico de reses domésticas, colecciones de molinos en buen estado o vasijas cerámicas completas) surgen las dudas sobre la posible dimensión ceremonial de los sitios (Figura 3).



Figura 3.- Hoyo calcolítico con dos patas de bóvido completas y un gran molino de piedra caliza

En el Casetón de la Era ha podido obviarse este problema porque durante la excavación del círculo central y del anillo intermedio tuvimos la fortuna de descubrir viviendas incontestables, imposibles de confundir con los controvertidos «fondos»: son redondas y de una sola pieza, cuentan con pavimentos y hogares de barro, presentan alzados que combinan postes verticales y entrelazados de ramaje, impermeabilizan sus paredes con un manteado de arcilla, y, pese a su amplitud –el diámetro de algunas sobrepasa los 7 m–, debieron disponer de cubiertas cónicas de paja (Figura 4).



Figura 4.- Cabaña circular calcolítica. En su zona central aún se aprecia la mancha roja de lo que pudo ser el hogar de la vivienda

Los estudios de Arqueología Experimental en la granja Butser, en Inglaterra, ponen el énfasis en la solidez de este tipo de construcciones, que perfectamente podían durar décadas, lo que refuerza la idea de un asentamiento estable constituido no tanto por cabañas, como por auténticas casas (García Barrios 2007).

Tales viviendas, que no siempre es sencillo detectar en excavación por hallarse muy arrasadas, tampoco muestran una distribución espacial regular dentro del caserío lo que dificulta calcular el número exacto de las que hubo en el poblado. Sin embargo, teniendo en cuenta la extensión intervenida y las casas descubiertas –una

decena más o menos, en varios casos superpuestas–, estimamos que las ocupadas simultáneamente pudieron ser entre 20 y 30, lo que situaría la población del establecimiento entre 100 y 150 personas. El interés de esta aproximación demográfica de cara a reconstruir el paisaje de hace 5000 años, es muy relativo, cosa que no sucede con el número de viviendas porque el volumen de lo construido, tan determinante de la visibilidad del asentamiento, constituye una referencia fundamental para calibrar el grado de artificio de cualquier paisaje. En nuestro yacimiento, de 1,7 ha, el caserío se limitaba a un pequeño conjunto de casas, nada que ver con los enormes recintos andaluces «protourbanos» de esta misma época, veinte veces más extensos; pero ello no es obstáculo para imaginar que aquella modesta agrupación de casas, unida a la impresionante cicatriz de los fosos y al resto de las huellas antrópicas que sin duda había en sus inmediaciones –campos, muladares, barreros, cercas de ganado– debió destacar en el medio natural envolvente como una luminosa isla antrópica: el espacio dotado de forma arquitectónica.

#### 4. El modelo de poblamiento y las razones que lo explican

Una ojeada al Inventario Arqueológico de Castilla y León es suficiente para comprobar que El Casetón de la Era fue un punto más, en modo alguno un yacimiento excepcional, en la red de poblamiento calcolítica del valle medio del Duero, y ello por dos razones: en primer lugar, porque son muchos, aunque no la mayoría, los poblados que como él contaban con un dispositivo de fosos, y, segundo, porque su extensión –de 1,7 ha, recordemos– cae de lleno en la estrecha horquilla de 1 a 3 ha en la que se mueven la práctica totalidad de los recintos conocidos (Delibes et alii 2014). En este sentido puede decirse que el paisaje de la época se asemejaba a un mosaico de pequeñas aldeas en el que ninguna sobresalía demasiado sobre las restantes, hecho que descarta un modelo de poblamiento jerarquizado como el que regía entonces en el Bajo Guadalquivir: el sitio de Valencina de la Concepción, por ejemplo, no solo se extendía por más de un centenar de hectáreas y tenía en su hinterland otros pequeños asentamientos, sino que albergaba importantes centros de producción de bienes de prestigio –talleres de orfebrería, eborarios y metalúrgicos– que se sospecha comercializaban sus artesanías más allá de los límites del propio yacimiento; esto es, actuaba en cierto modo como un centro de referencia comarcal, condición que no somos capaces de reconocer en ninguna de nuestras aldeas.

Otra constante de los «recintos de fosos» del Duero Medio es la renuncia a emplazarse en lugares prominentes. Los fundadores de El Casetón de la Era tuvieron, evidentemente, la opción de ubicar el establecimiento en cualquier espolón de las cuestas de Torozos o, incluso, en la cornisa del páramo, de los que solo

distan unos centenares de metros, pero acabaron decantándose por un punto a primera vista anodino o, por lo menos, nada destacado de la inmensa campiña que se extendía a sus pies. Este comportamiento, que se repite tozudamente en una veintena de asentamientos vallisoletanos de esta época –emplazados por sistema en el fondo de los valles, cerca del agua y desafiando los peligros de las avenidas fluviales–, resulta ilustrativo tanto de que la preocupación por la defensa no era obsesiva, signo de baja conflictividad, como de que el principal criterio a la hora de elegir emplazamiento fue la inmediatez a los mejores espacios de producción agrícolas.

Un estudio sistemático, aplicando principios de la Geografía Locacional, de las decisiones subyacentes a la selección del asentamiento en los recintos de fosos vallisoletanos arroja datos reveladores sobre su vocación agrícola. Confirma, en efecto, que las mejores tierras de cultivo se concentran en todos los casos orilla mismo de los poblados, para luego, conforme aumenta la distancia, documentarse tierras de menor interés para el cultivo e incluso espacios inservibles para tal menester –la clase «monte»– aunque de indudable atractivo pecuario y silvícola. La conclusión del trabajo es, por tanto, que el factor determinante a la hora de decidir la ubicación del poblado fue la proximidad de terrenos aptos para el cultivo (Delibes *et alii* 2014: 154-164).

M. García García, que ha analizado este proceder con todo lujo de detalles en su tesis doctoral, cree encontrar ahí la razón de que en el páramo de Torozos –el espacio considerado «desierto» por los romanos, y en la Edad Media, como en la actualidad, solo poblado en sus márgenes– no se registre ni un solo establecimiento de la Edad del Cobre: sencillamente sus suelos dejaban mucho que desear como labrantío antes de introducirse el tractor y los fertilizantes químicos. Y parecida explicación se busca a la baja densidad de yacimientos de esta época de la zona meridional de la Tierra de Campos, en el entorno de El Casetón de la Era, sugiriendo que si los existentes hubieron de concentrarse en solo las vegas más fértiles y fáciles de trabajar, con suelos de arenas y limos envueltas con grava, ello fue porque el laboreo de las arcillas compactas de los interfluvios aún no estaba al alcance de los primitivos aperos agrícolas de la época. No es casualidad, por tanto, que El Casetón se situara en las inmediaciones del Arroyo Mijares ni tampoco que sus habitantes eligieran «cierta» vecindad a los Torozos donde podían surtirse de materias primas para sus útiles –pedernal para instrumentos de corte; caliza para molinos (Figura 5)– y donde encontraban también pastos, incluso estivales, para una cabaña ganadera que, como en cualquier economía agraria, tuvo también su importancia (García García 2015).

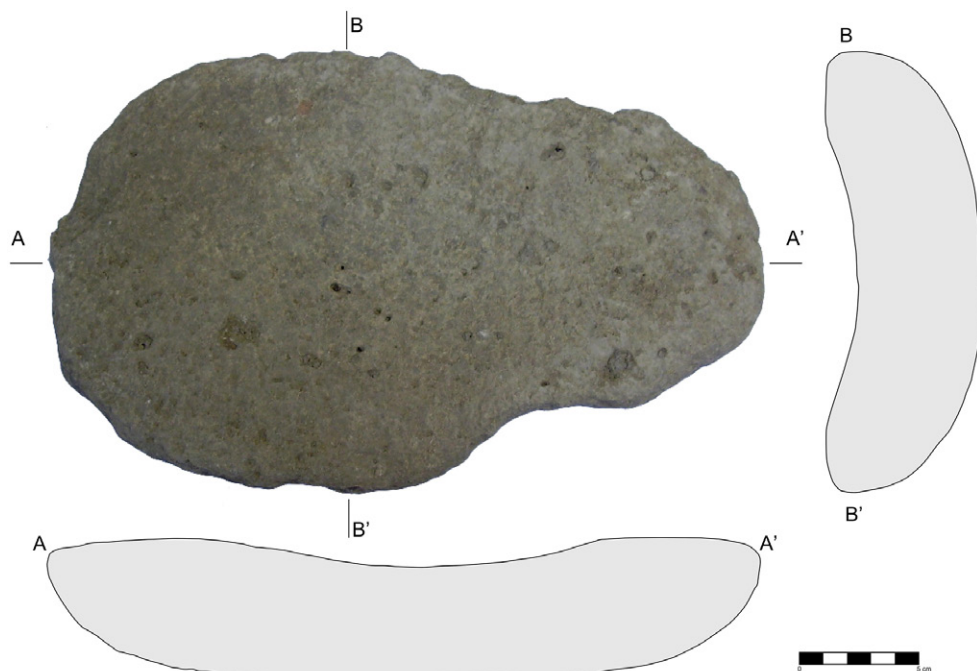


Figura 5.- Molino barquiforme trabajado en caliza del páramo de Torozos

## 5. Testimonios de agricultura

Como acabamos de ver, el factor más tenido en cuenta a la hora de elegir el emplazamiento de los poblados calcolíticos del Duero Medio no fue ni la prominencia (altitud respecto al entorno) ni el afán de dominio visual, sino la accesibilidad a los espacios productivos: todos los yacimientos se instalan sobre terrenos de cultivo de alto rendimiento. Los datos son concluyentes en el caso concreto de El Casetón de la Era: en el radio de un cuarto de hora de marcha desde el poblado (más o menos 1,5 km) las tierras cultivables suman nada menos que el 92% de la superficie total; en el de media hora el porcentaje desciende, pero sigue siendo elevado, un 57%; y en la de una hora, cultivo y monte/improductivo prácticamente se equiparan. De ahí la legitimidad de sospechar que la dedicación principal de sus ocupantes fuera el cultivo extensivo cerealista, completado con algo de ganadería (Delibes et alii 2014).





Figura 6.- Sondeos palinológicos realizados en el perfil del foso interior (nº 1) del recinto

A los documentos arqueológicos les falta la necesaria resolución para contrastar cuantitativamente el modelo de usos de suelo propuesto, pero en el peor de los casos acumulan argumentos a su favor (Delibes et alii 2016). Así lo hacen, por ejemplo, los resultados de sendos sondeos polínicos (Figura 6) realizados en los fosos 1 y 2 pues, aunque no desde el comienzo mismo de la trayectoria del sitio, los valores de *cerealia* superan el 3%, lo que significa que los campos de grano –los cereales son en gran medida autógamos y tienen poca capacidad de vuelo– se hallaban a las puertas del poblado (López Sáez 2007). Los mismos análisis palinológicos revelan también que, conforme la aldea fue estabilizándose, los bosques de roble y encina de las inmediaciones fueron aclarándose, probablemente como consecuencia de la necesidad de ampliar el terrazgo. Otra prueba inequívoca de agricultura cerealista es el hallazgo de granos de cebada (*Hordeum vulgare*) y de trigo desnudo (*Triticum aestivum/durum*) (Figura 7), que son los dos únicos



Figura 7.- Semillas de cereal carbonizado halladas en El Casetón de la Era

cultígenos registrados: no tenemos por el momento, y es raro, testimonio de leguminosas (Ruiz Alonso y Peña Chocarro, 2012).

Pero son los trillos –los más antiguos documentados en Europa occidental– los que dan verdadera medida de la importancia de la agricultura de cereal, pues, a diferencia por ejemplo de los mayales, son aperos concebidos para procesar el grano a gran escala. En El Casetón de la Era no se han conservado ni sus timones ni sus barquillas; solo las grandes «pernalas» o dentales que empedraban sus vientres en los que se aprecian tanto las huellas de uso del roce con el suelo de la era como las de haber cortado el bálago (Gibaja *et alii* 2012) (Figura 8).

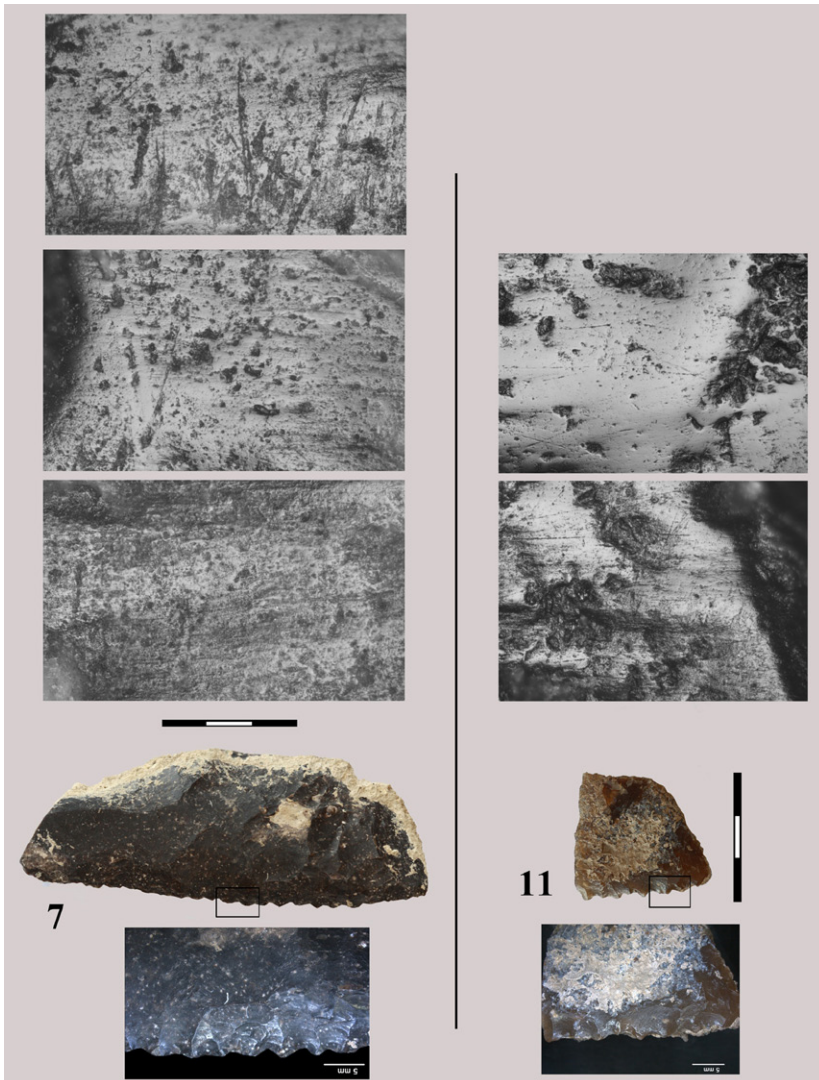


Figura 8.- Dentales de sílex con imágenes microscópicas de las huellas de uso que delatan su empleo como piezas de trillo

La identificación de fitolitos en el filo de una de tales piezas permite saber que lo trillado, al menos en ocasiones, fue trigo; el mismo trigo que en El Casetón de la Era se majaba en molinos de mano de caliza local (Portillo y Albert 2012), y el mismo grano también que, por lo que revelan los análisis de isótopos, constituía la base de la alimentación de las comunidades calcolíticas de la Meseta (Trancho et alii 1996).

Este cúmulo de datos acredita sobradamente la existencia en el valle medio del Duero durante la primera mitad del III milenio AC de un paisaje agrícola, de un espacio mucho más cultural que natural en el que necesariamente hubieron de destacar los campos de cultivo. Si se aplica el cálculo al uso de que el cereal preciso para la alimentación anual de una familia simple, de 5 personas, es de aproximadamente 700 kg y que esa cantidad en régimen agrícola tradicional se obtiene en dos tercios de hectárea, concluiríamos que las veinte o treinta familias instaladas en El Casetón de la Era precisaron cultivar 14/18 ha para cubrir sus necesidades; pero se trata de una estimación demasiado optimista y que tal vez no tiene suficientemente en cuenta la precariedad del instrumental prehistórico, lo que hace más creíble el cálculo de 2 ha por familia y de 40/60 ha para todo el terrazgo puesto en producción (Carmona 2013: 146). Sin duda, una extensión considerable que, además, no sería la única despejada de vegetación que contemplaran quienes dirigieran la vista a los alrededores del poblado desde lo alto de las cuestas, pues alternando con ellas se advertirían también las huellas de aquellos otros campos abandonados, en situación de barbecho largo, a la espera de que, bien por regeneración vegetal bien por efecto del abono del ganado que allí pastara, recuperaran la fertilidad perdida.

La información del tramo basal de la ya mencionada columna polínica del foso 1 atestigua que, a su llegada al lugar, las comunidades fundadoras del poblado del Casetón de la Era se enfrentaron a un entorno básicamente natural, en el que el bosque de roble y encina constituían la vegetación clímax de lo que hasta entonces no había pasado de ser un «paisaje salvaje». La apertura de los campos de cultivo aceleró, evidentemente, el proceso de domesticación, algo que debió exigir un ingente esfuerzo –talar, desbrozar, labrar– aunque, gracias a la presencia entre los pólenes de una ascospora que coloniza la madera quemada, el *chaetomium*, sepamos que el hombre contó ocasionalmente para tamaña empresa con un eficaz colaborador: el fuego (López Sáez 2007).

## 6. El complemento ganadero

Como en cualquier economía agraria, en El Casetón de la Era el ganado desempeñó un papel importante, probado por la presencia, de nuevo en las muestras

polínicas, de *Sordaria* y *Sporormiella*, dos ascosporas que parasitan las heces del ganado y son muy indicativas de la presión pastoril sobre el entorno. Pero los documentos más reveladores al respecto son las colecciones de huesos recuperadas dentro de los fosos y de los hoyos (Fernández Rodríguez 2013) pues acreditan una cabaña ganadera diversificada y bien asentada, compuesta por vacas, cerdos y ovicaprinos, que coincide en líneas generales con la documentada en el yacimiento zamorano coetáneo de Las Pozas (Morales Muñoz 1992).

El conocimiento del trillo, como vimos más arriba, vino a revolucionar la cerealicultura, pero tan innovador como ello es que su uso requería de una fuerza tractora, de un tiro animal, lo que nos sitúa por primera vez en la Península Ibérica –donde en rigor no se conocen carros, narrías o arados de esta época– ante una de las más expresivas evidencias de la «Revolución de los Productos Secundarios»: el ganado, aparte de ser un stock de carne en vivo, constituye la fuente de otros muchos recursos –la tracción, la leche, la lana, el abono– cuyo beneficio presenta la ventaja de no exigir el sacrificio del animal (Sherratt 1981). Pero interrogarse por quién tiraba de los trillos exige volver los ojos a las colecciones de fauna del yacimiento y reconocer las diferencias operadas en la gestión de la cabaña ganadera respecto a los tiempos neolíticos, que, básicamente, fueron dos: un decidido avance del vacuno con respecto a ovejas, cabras y cerdos, y cambios en el patrón de sacrificio de algunos de dichos animales, siempre con las miras puestas en el aprovechamiento de sus «recursos secundarios».

De acuerdo con los datos de El Casetón y de Las Pozas, el principal aporte cárnico procedía de los bóvidos, sacrificados sistemáticamente por encima de los 3 años y en la mitad de los casos entre los 8 y los 10, un dato éste que, unido a que los individuos representados en el último intervalo de edad son sobre todo hembras, sugiere un tipo de explotación orientada a la producción de carne y de leche. Los ovicaprinos, con un aporte general de biomasa inferior, muestran un patrón de mortalidad poco definido, con dos picos hacia los 2/3 y los 6/7 años, aunque la alta proporción de hembras se preste también a pensar en un aprovechamiento lechero (Harrison 1985). Finalmente, en ambos yacimientos se registra cierta presencia de *equus*, sin que pueda asegurarse todavía si se trataba de caballos salvajes –lo que cada vez parece más probable– o domésticos (Figura 9).

Teniendo todo ello en cuenta, aunque en el ganado vacuno adulto de El Casetón de la Era no se hayan detectado las esperables malformaciones en los tarsos, los principales candidatos para el arrastre de los trillos fueron los bueyes, esto es, los mismos animales que por entonces tiraban de los carros en Europa y que, a juzgar por las representaciones grabadas del Monte Bego, hacían lo propio con los arados (Petrequin et alii 2006). Todo conduce a pensar, pues, que en la demanda

de un plus de energía para someter a la naturaleza el hombre de la Edad del Cobre encontró un excepcional aliado en el vacuno, al que nada casualmente –recuérdense los depósitos de vacas y terneras en el subsuelo de tantos recintos de fosos– se convirtió por ello en eje de todo tipo ceremoniales (Liesau *et alii* 2013).



Figura 9.- Concentración de fauna en el interior del foso intermedio (nº 2).  
Aparecen juntos restos de ovicáprido, bóvidos y caballos

## 7. Epílogo

No es inusual la búsqueda de las raíces de los paisajes agrarios que llamamos «tradicionales», esto es, anteriores a la mecanización del campo, en la Segunda Edad del Hierro, por atribuirse a los pueblos prerromanos una capacidad de transformar el medio natural o de artificializarlo tan grande como para borrar prácticamente las huellas de los paisajes salvajes previos (Criado 1993: 35). En ese contexto, los responsables de tales cambios en el valle medio del Duero habrían sido los vacceos, agricultores excedentarios de cereal según el testimonio de Diodoro de Sicilia o de Apiano de Alejandría, a los que el dominio del hierro habría dotado de aperos –p.e. el arado de reja metálica larga, capaz de profundizar en los suelos pesados de arcilla– enormemente poderosos para la ampliación del terrazgo e incluso para introducir nuevos cultivos de indudable proyección histórica, como el

viñedo (Sanz *et alii* 2003; Sanz *et alii* 2009). El paisaje de aquella época hubo de presentar, sin duda, una cara bien distinta del de épocas anteriores, y no solo por el aumento sustancial de la superficie cultivada o por el avance de la demografía, factor este decisivo en la intensificación de la huella antrópica, sino también por la aparición de asentamientos de gran envergadura y visibilidad como fueron los *oppida*, auténticas ciudades habitadas por miles de almas (Sacristán 2010).

Son hechos incontestables, que no merece la pena discutir pero que, a la vista de los documentos que hemos ido presentando correspondientes al III milenio AC y de acuerdo con la filosofía de Chevallier de que, en realidad, los paisajes son palimpsestos en tanto se construyen sobre otros previos que los retroalimentan, se prestan a la reflexión. Y es que tantos elementos en común como presenta el primitivo paisaje agrario de la Edad del Cobre con el vacceo de hacia el cambio de Era nos llevan, casi sin darnos cuenta, a la reflexión de que en realidad se trata del embrión de este último, y que ambos, a su vez, constituyen un preludeo bastante reconocible del «tradicional» paisaje cerealista castellano que algunos aún tuvimos la oportunidad de conocer hace medio siglo.

Decía Roger (2007), mostrando su respeto por el significado más convencional del término paisaje, que este no existe sin una mirada de por medio, esto es, sin un observador. El propio título de este simposio «Una mirada al paisaje», de alguna forma lo confirma. A los prehistoriadores, pese a no tener a nuestro alcance la oportunidad de disfrutar sensorialmente los paisajes pretéritos, no nos falta sin embargo la confianza de saber que la disciplina arqueológica nos capacita para aproximarnos a ellos.

Tafira-Valladolid, primavera de 2016

## BIBLIOGRAFÍA

AGACHÉ, R. Y BRÉART, B. (1975): «Atlas d'Archéologie Aérienne de Picardie. La Somme Protohistorique et Romaine», Amiens: Société des Antiquaires de Picardie.

CARMONA, E. (2013): *Calcolítico en la cuenca media del Arlanzón (Burgos, España): comunidades campesinas, procesos históricos y transformaciones*, British Archaeological Reports, i.s. 2559, Oxford: Archaeopress.

CHEVALLIER, R. (1976): «Le paysage, palimpseste de l'Histoire. Pour une Archéologie du paysage», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 12: 503-510.

CRiado BOADO, F. (1993): «Límites y posibilidades de la Arqueología del Paisaje», *SPAL. Revista de Prehistoria y Arqueología*, 2: 9-55.

DELIBES DE CASTRO, G., CRESPO DíEZ, M. Y RODRÍGUEZ MARCOS, J. A. (2016): «Anatomía de un recinto de fosos calcolítico del valle medio del Duero: El Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid)», Homenaje a B. Martí, Valencia: Servicio de Investigaciones Prehistóricas de la Diputación de Valencia.

DELIBES, G., ABARQUERO, J., CRESPO, M., GARCÍA, M., GUERRA, E., LÓPEZ-SÁEZ, J.A., PÉREZ-DÍAZ, S., Y RODRÍGUEZ, J.A. (2015): «The archaeological and palynological record of the Northern Plateau of Spain during the second half of the 3rd millennium BC», En H. Meller, R. Risch, R. Jung y H.-W. Arz (eds.): *2200 BC – A climatic breakdown as a cause for the collapse of the old world? 7th Archaeological Conference of Central Germany, October 23–26, 2014 in Halle (Saale)*, vol. I. Halle/Saale: Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle, 12: 429-448.

DELIBES, G., GARCÍA, M., OLMO, J. DEL Y SANTIAGO, J. (2014): Los recintos de fosos calcolíticos del valle medio del Duero: Arqueología Aérea y Espacial, *Studia Archaeologica* nº 100, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.

DÍAZ DEL RÍO, P. (2001): *La formación del paisaje agrario: Madrid en el III y II milenios BC*. Arqueología, Paleontología y Etnografía, 9, Consejería de las Artes de la Comunidad de Madrid, Madrid

FERNÁNDEZ ERASO, J. Y POLO DÍAZ, A. (2009): «Establos en abrigos bajo roca de la prehistoria reciente: su formación, caracterización y proceso de estudio. Los casos de Los Husos y de San Cristóbal», *KREI*, 10: 39-51.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. (2013): *Restos faunísticos del yacimiento de 'El Casetón de la Era' (Finca Coto Bajo de Matallana, Villalba de los Alcores - Valladolid). Intervención Arqueológica 2009*. Informe técnico inédito depositado en la Universidad de Valladolid.

GARCÍA BARRIOS, A. S. (2007): *Los inicios de la Edad del Cobre en el Valle Medio del Duero: Una aproximación a los modos de vida en el centro de la Meseta en los albores de la metalurgia*, Valladolid: Universidad de Valladolid (Tesis Doctoral inédita).

GARCÍA GARCÍA, M. (2015): *Poblamiento y sociedad en el valle medio del Duero durante la Edad de los Metales (ca. 2800-450 cal. ANE). Un estudio de Arqueología del Paisaje*, Valladolid: Universidad de Valladolid (Tesis Doctoral inédita).

GIBAJA, F. J., CRESPO, M., DELIBES, G., FERNÁNDEZ-MANZANO, J., FRAILE, C., HERRÁN, J. I., PALOMO, A. Y RODRÍGUEZ-MARCOS, J. A. (2012): «El uso de trillos durante la Edad del Cobre en la Meseta española. Análisis tra-ceológico de una colección de denticulados de sílex procedentes del 'recinto de fosos' de El Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid)», *Trabajos de Prehistoria*, 69 (1): 133-148.

HARRISON, R. J. Y MORENO, G. (1985): «El «El Policultivo Ganadero o la Revolución de los Productos Secundarios», *Trabajos de Prehistoria*, 42: 51-82.

HOPFNER, H. (1954): «La evolución de los bosques de Castilla la Vieja en tiempos históricos», *Estudios Geográficos*, 56: 415-430.

LIESAU C., DAZA A., LLORENTE, L. Y MORALES A. (2013): «More questions than answers: the singular animal deposits from Camino de Las Yeseras (Chalcolithic, Madrid, Spain)», *Anthropozoologica*, 48 (2): 277-286.

LÓPEZ SÁEZ, J. A. (2007): *Paleoambiente en el III Milenio cal. B.C. Análisis palinológico del yacimiento calcolítico de «El Casetón de la Era» (Finca de Matallana, Villalba de los Alcores, Valladolid)*. Informe técnico inédito depositado en el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Valladolid.

MORALES MUÑOZ, A. (1992): «Estudio de la fauna del yacimiento calcolítico de Las Pozas (Casaseca de las Chanas, Zamora). Campaña 1979», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVIII,: 65-97.



NOCETE CALVO, F., QUEIPO DE LLANO, G., SÁENZ, R., NIETO, J. M., INACIO, N., RODRIGUEZ BAYONA, M., PERAMO, A., VARGAS JOMÉNEZ, J. M., CRUZ AUÑÓN, R., GIL-IBARGUCHI, J. I Y SANTOS, J. F. (2008): «The smelting quarter of Valencia de la Concepción (Seville, Spain): the specialised copper industry in a political center of the Guadalquivir Valley during the Third Millennium BC (2750-2500 BC)», *Journal of Archaeological Science*, 35: 717-732.

NOGUÉ, J. (ed.) (2007): *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.

OREJAS SACO DEL VALLE, A. (1991): «Arqueología del paisaje: historia, problemas y perspectivas», *Archivo Español de Arqueología*, 64 (163-164): 191-230.

OREJAS SACO DEL VALLE, A., RUÍZ DEL ÁRBOL, M. Y LÓPEZ JIMÉNEZ, O. (2002): «Los registros del paisaje en la investigación arqueológica», *Archivo Español de Arqueología*, 75: 287-311.

ORTEGA VALCÁRCCEL, J. (1998): «El Patrimonio Territorial: El Patrimonio como recurso cultural y económico», *Ciudades. Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, 4: 33-48.

ORTEGA VALCÁRCCEL, J. (2000): «El paisaje como construcción. El patrimonio territorial», *DAU. Debats d'Arquitectura i Urbanisme: Revista de la Demarcació de Lleida del COAC*, 12: 36-46.

PETREQUIN, P., ARBOGAST, R. M., PETREQUIN, A. M., VAN WILLIGEN, S. Y BAILLY, M.. (2006): «La traction animale au Néolithique; diversité de documents, diversité des approches», en P. Petrequin, R.M. Arbogast, A.M. Petrequin, S. van Willigen y M. Bailly (eds.), *Premiers chariots, premiers araires. La diffusion de la traction animale en Europe pendant les 4e et 3e millénaires avant notre ère*, Paris : CRA Monographies, 29: 11-20.

PORTILLO, M. Y ALBERT, R. M. (2012): *Análisis de fitolitos sobre muestras de sedimentos procedentes del yacimiento de la Edad del Cobre de El Casetón de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid)*, Informe técnico inédito depositado en el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Valladolid.

REGLERO DE LA FUENTE, C. (1993): *Espacio y poder en la Castilla medieval: Los Montes Torozos (siglos X-XIV)*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.

ROGER, A. (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.

ROJO, M., GARRIDO, R. Y GARCÍA MARTÍNEZ, I. (COORDS.) (2012): *El Neolítico en la Península Ibérica y su contexto europeo*, Madrid: Cátedra.

RUIZ ALONSO, M. Y PEÑA CHOCARRO, L. (2012): *Segundo estudio arqueobotánico (carbones y semillas) del yacimiento de El Caseton de la Era (Villalba de los Alcores, Valladolid)*. Informe técnico inédito depositado en el Departamento de Prehistoria de la Universidad de Valladolid.

SACRISTÁN DE LAMA, J. D. (2010): «El poblamiento y el urbanismo vacceos», en F. Romero y C. Sanz (eds.): *De la Región Vaccea a la Arqueología Vaccea*, *Vaccea Monografías*, 4, Valladolid: Centro de Estudios Vacceos: 123-161.

SÁNCHEZ YUSTOS, P. (2010): «Las dimensiones del paisaje en Arqueología», *Munibe*, 61: 139-151.

SANZ MÍNGUEZ, C., ROMERO, F., GÓRRIZ, C. Y PABLO, R. DE (2009): *El vino y el banquete en la Ribera del Duero durante la Protohistoria*, *Vaccea Monografías*, 3, Valladolid: Centro de Estudios Vacceos.

SANZ MÍNGUEZ, C., ROMERO, F., VELASCO VÁZQUEZ, J. Y CENTENO, I. (2003): «Nuevos testimonios sobre la agricultura vaccea», en C. Sanz Mínguez y J. Velasco Vázquez (eds.): *Pintia. Un oppidum en los confines orientales de la región vaccea*, Valladolid: Universidad de Valladolid: 99-123.

SHERRATT, A. (1981): «Plough and pastoralism: aspects of the secondary products revolution», en I. Hodder, G. Isaac y N. Hammond (eds.): *Pattern of the Past: Studies in honour of David Clarke*, Cambridge: Cambridge University Press: 261-305.

TRANCHO, G., ROBLEDO, B., LÓPEZ BUÉIS, I, Y FABIÁN, F.J. (2000): «Reconstrucción del patrón alimenticio de dos poblaciones prehistóricas de la Meseta Norte», *Complutum*, 7: 73-90.

VILLALOBOS GARCÍA, R. (2015): «Una aproximación cuantitativa al trabajo destinado a la arquitectura monumental en la Prehistoria reciente de la Meseta Norte española», *Spal*, 25: 43-66.

WATTENBERG, F. (1959): *La región vaccea. Celtiberismo y romanización en el valle medio del Duero*, *Bibliotheca Praehistorica Hispana*, 2, Madrid: CSIC.

# **Paisaje en movimiento, paisaje en escucha y otras temáticas del paisaje**

**Cristina Palmese**

**José Luis Carles**

*<https://urbanfluxus.blogspot.com.es/>*

**E**s muy difícil dar una fecha del origen del concepto de paisaje o una definición unívoca de su significado. Algunos historiadores del tema sostienen que el término y el concepto de paisaje en Europa son relativamente modernos, surgen en Holanda en el siglo *xvi* y no se generalizan en el lenguaje cotidiano hasta el siglo *xviii*, cuando la pintura y la jardinería se hacen paisajistas.

Siguiendo lo señalado por Maderuelo<sup>1</sup> en las definiciones del *Webster's new world dictionary* encontramos referencias fundamentalmente visuales: «imagen que representa una escena natural terrestre, tal como una pradera, bosque montaña, etc.; rama de la pintura, fotografía y otras artes visuales, que se ocupa de tales imágenes; extensión de escenario natural, percibida por el ojo en una sola visión». De modo similar sucede si nos remitimos al *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*: «pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno; porción de terreno en su aspecto artístico».

El concepto original de paisaje está muy vinculado a la representación pictórica de la naturaleza, aunque es preciso señalar las diferencias de esta representación en la pintura oriental, en la que la naturaleza tiene una presencia dominante y se excluye en gran medida la presencia humana, mientras que en la pintura europea de paisaje, éste suele presentar una naturaleza intervenida por el hombre.

El término paisaje ha ido cambiando de significados, sobre todo en las últimas décadas, con diferentes disciplinas que se han ocupado de este tema (arquitectura, geografía, arte, ecología, ingeniería de montes...). Se han ido construyendo así, teorías diferentes sobre todo tipo de paisajes (paisaje natural, urbano, social, cultural...), desde líneas de investigación diferentes y con métodos diferentes, lo que ha llevado a una fragmentación de este complejo campo del conocimiento. Pero el concepto de paisaje puede contribuir a pensar en modo integral e interdisciplinar al estar situado en un punto de encuentro fundamental entre el territorio y nuestros

---

1 Maderuelo, Javier (dir. Actas): *El paisaje, arte y naturaleza*, Huesca, 1996.

modos de relacionarnos con él, para lo cual es necesario crear un espacio de encuentro y un lenguaje común.

Si observamos las teorías más recientes sobre paisaje natural estas subrayan como un paisaje, además de ser un área estructurada por rasgos visibles para un observador, es sobre todo, un escenario que enmarca la vida humana.

Desde este enfoque, Maderuelo<sup>2</sup> afirma que el paisaje no tiene una existencia autónoma porque no es un lugar físico, sino una construcción cultural: una serie de ideas, de sensaciones y sentimientos que surgen de la contemplación sensible de un lugar. Ofrece esta idea un cambio sustancial con respecto a su significado originario; ya no es algo objetivo, independiente de nuestro sentir, convirtiéndose en algo ligado a la experiencia perceptiva, emocional y sensorial.

La preocupación por el paisaje tiene un elemento común en los diferentes enfoques al centrar su interés en los aspectos estéticos y artísticos, tanto en relación a la pintura o la literatura como al diseño de espacios ajardinados, preocupación iniciada en el Renacimiento, y que más tarde, ya en el siglo XIX, va a transformarse en una preocupación por la protección del paisaje visual ante las agresiones de la actividades humanas (industria, agricultura, urbanismo...)<sup>3</sup>.

El interés por proteger los paisajes más valiosos de su degradación o desaparición a causa de los desarrollos urbanos e industriales, ha ido generando un incremento de las medidas, normas, tratados y regulaciones que se ocupan de la problemática del paisaje. Así, un intento importante de tipificación de este concepto se inició en el año 2000 con La Convención Europea del Paisaje<sup>4</sup>, según la cual «paisaje» designa cualquier parte del territorio, tal como es percibida por las poblaciones, cuyo carácter resulta de la acción de factores naturales y/o humanos y de sus interrelaciones.

Se asienta así la idea de que el paisaje es una realidad a la vez espacial, cultural, social, ambiental y territorial. Pero la normativa, aunque ayuda a preservarlo, no es suficiente para diagnosticar o analizar su complejidad con todas sus implicaciones, subjetivas, culturales, sociales. En definitiva, nuestros paisajes vienen determinados además de por factores naturales y climáticos por la presencia de actividades tradicionales agrarias, festivas, artesanales..., **pero todos estos valores del medio parecen residir, hasta ahora, exclusivamente en la dimensión visual.**

---

2 Maderuelo, Javier: *Op. cit.*

3 *Los caminos del agua. Agua y paisaje.* Cristina Palmese. Centro Virtual Cervantes II. Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. [http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros02/palmese/palmese\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/palmese/palmese_01.htm)

4 *Convención Europea del Paisaje*, Consejo de Europa, 2000.

Esta aproximación, fundamentalmente visual, establece unas características del mismo:

- Concepción estática del medio
- Distancia
- Representación métrico-espacial
- Estética de la contemplación
- Composición artística

A partir de los años setenta se introduce el concepto de paisaje sonoro<sup>5</sup>, que va a plantear la posibilidad de entrar en contacto directo y analizar los sonidos del entorno con un planteamiento estético, permitiendo seleccionar, describir, apreciar... las fuentes sonoras que nos rodean. Esta aproximación conlleva nuevos modos de entender el paisaje, reivindicando la inmersión frente a la distancia, aproximándolo a las prácticas y vivencias cotidianas. Ello va tener como consecuencia la toma en consideración de nuevas variables y, por tanto, la necesidad de nuevas herramientas de análisis y representación capaces de dar cuenta de la complejidad sensorial y perceptiva.

A partir de los trabajos pioneros de las vanguardias musicales, y particularmente las propuestas de los nuevos solfeos de objetos sonoros del Groupe de Recherches musicales (GRM) a mediados del siglo xx, hemos aprendido a escuchar de otra manera, entendiendo que hay un proceso de escucha complejo que va de la escucha causal (Identificación del sonido) a la escucha semántica (significado semántico). Tomando el sonido como objeto de observación, establece una correspondencia entre el oír/escuchar y entre ver/mirar. La importancia de la escucha otorga un papel protagonista al oyente. El oyente es el único capaz de identificar la calidad sonora de un lugar siendo capaz de diferenciar los paisajes sonoros inadecuados y desequilibrados. Ello abre paso a la importancia de la participación ciudadana en la valoración de los paisajes sonoros dado que la valoración estética del entorno tiene un efecto importante en la sensibilización y concienciación social.

El sonido, en efecto, contribuye a introducir aspectos más complejos ligados a las cualidades emocionales del espacio introduciendo la subjetividad, la dimensión

---

5 En la propuesta de Murray Schafer, creador del concepto de paisaje sonoro, el ambiente sonoro se asimila a una composición musical. Murray Schafer se refiere al medio Ambiente sonoro como una composición universal de la que todos somos compositores, que puede percibirse como una unidad estética. Se empieza a plantear la posibilidad de entrar en contacto directo y analizar los sonidos del entorno con un planteamiento estético, permitiendo seleccionar, describir, apreciar... las fuentes sonoras que nos rodean. El oyente, ya no es un sujeto pasivo sino que se convierte en participante de la composición musical en varios niveles, ya sea como emisor de sonidos, como oyente atento, o como depositario y transmisor de un patrimonio sonoro...

social y la existencia de culturas sonoras que forman parte de un patrimonio intangible e inmaterial. Se profundiza asimismo en la dimensión espacial ya que las formas espaciales modelan el sonido e inciden en la percepción sonora, afectando ambas dimensiones a la identidad y al carácter del espacio.

El mejor conocimiento del sonido (desde los estudios de Schaeffer y de Schafer) plantean nuevas cuestiones y nuevos campos de conocimiento:

- ¿Qué parte de sonoro hay en la percepción visual?
- ¿Cómo se modifica una imagen con el sonido?
- ¿Qué relaciones mantienen las estructuras de lo visual y las estructuras de lo sonoro?

Este concepto aparece como un importante vínculo *interdisciplinar e intersensorial* que va a ser fundamental para la toma de conciencia de las cualidades sonoras y sensibles de nuestro entorno. El estudio de la dimensión sonora del paisaje abre así un nuevo modo de entender la complejidad del mundo perceptivo tomando en consideración los factores subjetivos, sociales y culturales del mismo y su importancia en los procesos de construcción de las identidades y en los nuevos modos de representación del conocimiento.

A partir de este momento empiezan a plantearse nuevas cuestiones en el objetivo de intentar analizar y comprender las relaciones entre canales sensoriales tradicionalmente considerados separadamente, como por ejemplo lo visual y lo sonoro. Podemos plantearnos preguntas como ¿El paisaje es sólo para la vista? En nuestra cultura el paisaje implica la acción de ver, pero la percepción del entorno es un hecho complejo de carácter intersensorial en el que la vista y la audición, el olfato, o las sensaciones climáticas, constituyen canales fundamentales que se condicionan recíprocamente. La luz, el sonido, el ambiente climático, los aspectos relacionados con el movimiento, los recorridos y las sinestesias, son elementos que cualifican la percepción del espacio.<sup>6</sup>

El paisaje es un sistema dinámico y su estudio tiene que abordar lo plurisensorial, considerando el sujeto con su corporalidad, abandonando toda concepción escenográfica, abstracta, inmóvil, atemporal, casi exclusivamente visual, para introducir nuevas variables como el hombre sensible, el tiempo, el movimiento, la percepción. El poco interés que la percepción y la complejidad sensorial ha suscitado en el campo de las disciplinas arquitectónica, urbanística o paisajística, se refleja muy bien, en los modos de expresión preminentemente gráficos de estas discipli-

---

<sup>6</sup> Cristina Palmese - José Luis Carles. Forum Acusticum Krakow 2014. *Audiovisual walk and the apprehension of space*. 7-12 septiembre, Cracovia.

nas, no habiéndose casi explorado otras herramientas capaces de representar las variables subjetivas y de carácter plurisensorial del espacio<sup>7</sup>.

Resulta cada vez más necesario establecer un ámbito interdisciplinar en el que se integren y desarrollen métodos capaces de poner en relación dimensiones cuantitativas y cualitativas, que tengan en cuenta e integren aspectos diversos como la percepción in situ, las representaciones sociales del ambiente, la gestión territorial y los desarrollos técnicos ligados al control de los parámetros sensoriales del ambiente (lumínicos, sonoros, térmicos, olfativos, etc.).

Pero la experiencia sensorial va más allá de la dicotomía visual-sonora o visual-táctil, visual-olfativa, etc... El problema que se plantea es ante todo el de la aproximación al conocimiento basada en términos de abstracción racional frente al conocimiento ligado a la experiencia sensorial. Algunos autores señalan las importantes conexiones entre el movimiento, el cuerpo y la acción con el conocimiento, conexiones poco consideradas en los paradigmas y sistemas de análisis perceptivo actuales fuertemente condicionados por la tradición mecanicista surgida en la geometría euclidiana y la perspectiva renacentista. Para Erin Manning cada Acto es, en germen, un pensamiento, existiendo un nexo generativo entre acción, percepción y concepción. En la construcción que hacemos de nuestro entorno es fundamental tener en cuenta la propia experiencia corporal dado que esta "corporeización" incide y conforma nuestro pensamiento<sup>8</sup>.

La toma en consideración del valor de lo individual, lo sensible y lo sensorial aquí expuesto constituye un reto frente al creciente desarrollo y globalización de las tecnologías, fuertemente utilizadas como herramientas de unificación, de control social, comercial y territorial. En este contexto, nuestro interés y nuestras investigaciones en este campo se dirigen hacia la creación de sistemas abiertos, interactivos y permeables frente a sistemas cerrados y simples, contruidos a partir de datos supuestamente neutros, que sustituyen e ignoran la experiencia cotidiana del sujeto<sup>9</sup>.

---

7 Cristina Palmese. *Sobre la identidad de la ciudad. El estudio de la interacción audiovisual en las nuevas herramientas para el proyecto. el caso de Cuenca*. Tesis Doctoral Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. 19/12/2014.

8 *Thought in the act. passages in the ecology of experience*. Erin Manning and Brian Massumi. University of Minnesota Press. Minneapolis London.

9 Cristina Palmese – José Luis Carles: <http://metabody.eu/es/strata-urbanfluxus/>



# **Un mundo inventado. Los paisajes de los pintores en el siglo xv**

**Juan Manuel Báez Mezquita**

Quiero empezar por una imagen que parece tiene poco que ver con el tema objeto de este estudio, pero creo que es muy sintomática de la actitud de los pintores del siglo xv, en el momento de abordar el tema del paisaje en sus obras. Se trata de la pintura de Domenico di Michelino que representa la expulsión del paraíso de Adán y Eva, pintada entre 1450 y 1475 (Figuras 1 y 2). Si la vemos en conjunto, es posible que nos pase inadvertido el gran anacronismo que contiene. Acerquémonos un poco más, entremos en ella y observemos el fondo; así vemos con sorpresa que el mundo fuera del paraíso al que se dirigen «nuestros primeros padres» no está muy vacío, y no parece muy inhóspito: en él hay ciudades y caminos, mientras el campo parece amable, ya transformado por el trabajo del hombre. Seguramente no se sentirán muy desamparados si son acogidos en alguna de las ciudades que se divisan, pero ¿quién habita en ellas?, ¿quién las construyó?; vemos que son ciudades fortificadas,



Figura 1. Domenico di Michelino, 1450-1475, *La expulsión del paraíso*. Bonnefantenmuseum, Maastricht

¿a quién temen? Este colosal «error histórico» podemos encuadrarlo perfectamente dentro de la práctica habitual en aquellos años de diseñar el paisaje que se incorporaba como fondo a la pintura; no era una visión tomada del natural, sino que se construía en función de la composición o el tema al que acompañaba. Ineludiblemente los pintores recurrían a las imágenes que les eran familiares, las que veían en el transcurso cotidiano de su vida; de modo que en sus panorámicas no podía faltar la ciudad vista desde el exterior, en la lejanía, concebida como un ente cerrado, limitado por la muralla, con sus puertas de entrada y sus torres defensivas. Si ésta era la imagen del campo o desde el campo que acostumbraba a observar el pintor, parece que éste se ha preguntado: ¿por qué no podría también aplicarse a una época anterior?, a aquella que se remonta al origen de los tiempos, al inicio de la aventura de los primeros habitantes de la tierra.



Figura 2. Domenico di Michelino, 1450-1475, *La expulsión del paraíso*, detalle.  
Bonnefantenmuseum, Maastricht

Pudiéramos pensar que el autor de esta obra ha razonado que las ciudades ya existían en el paraíso, que eran obra de Dios-Arquitecto y habían sido puestas allí para deleite de los hombres, pero ¿una ciudad para dos habitantes?, además, se han extendido fuera del paraíso. En beneficio del trabajo del pintor aún argumentaremos que quizás ha querido plasmar el futuro de la humanidad, en una acción simultánea en el tiempo, un antes y un después: el primer plano con la expulsión y al fondo, el modo en el que los hombres organizarán su existencia, en conjuntos construidos para habitar en comunidad, es decir, en ciudades. Pudiera ser, pero más bien parece que se trata de un anacronismo, que el pintor ha situado la escena en un paisaje, al que no concibe sin una ciudad, al margen de que sea oportuna en la historia. Es a mi entender la glorificación máxima de la vida urbana, pues a tenor de esta pintura, los enclaves existían ya en el mismo momento de la expulsión del paraíso. Aún podemos interpretar malévolamente esta obra, de un modo que seguramente no habría previsto su creador; pero es que, casualmente, el paraíso se encuentra en la parte del territorio salvaje, virgen, y cuando Adán y Eva son expulsados de allí, se dirigen a una tierra habitada, alterada por acciones extrañas que han desvirtuado su carácter original. La humanidad fue expulsada de la naturaleza inmaculada para dirigirse a las ciudades. ¡La ciudad estaba fuera del paraíso!. Esta interpretación tendría un mayor sentido en nuestra época, en la que usamos la expresión «paraíso terrenal» con frecuencia para referirnos a territorios no alterados por el hombre; esta imagen desde luego daría argumentos a algunos grupos de opinión actuales. Sea de un modo u otro, Adán y Eva abandonaron el jardín del Edén para habitar el espacio urbano, y con ellos toda la humanidad que constituye su descendencia.

No es el único caso que hemos encontrado, aún en otra de Jan Polack realizada en el año 1500 aparece el mismo contrasentido (Figura 3). Ambas pinturas comparten el mismo esquema, pues colocan en un primer plano la escena de los primeros padres, mientras al fondo aparece una ciudad perfectamente amurallada y densa en sus construcciones; rodeada por un paisaje salpicado de pequeñas edificaciones y otros enclaves en la lejanía, pues hasta seis núcleos podemos contar en la pintura de Domenico.

Aún encontramos otro anacronismo, el mismo en el que han caído todos los artistas posteriores que han tratado el tema de nuestro primeros padres, y que podemos señalar recordando el libro de Martin Gardner, que es una colección de diversos artículos, el primero de los cuales da título al conjunto: ¿Tenían ombligo Adán y Eva?<sup>1</sup>. Nosotros podríamos alterar ligeramente la pregunta dirigida especialmente al pintor partiendo de la evidencia de su obra: ¿Por qué Adán y Eva tienen ombligo?. Si es para que el diseño de la especie esté ya completo desde sus progenitores, es correcta la representación, pero a ellos no le hizo falta.

1 Gardner 2001, pp. 8-10.



Figura 3. Jan Polack, 1500, *Adán y Eva*, detalle, perteneciente a una serie de cuatro paneles.  
The Los Angeles County Museum of Art

Estas dos imágenes nos sirven de introducción al tema que nos ocupa: los territorios que incorporan muchos pintores durante el siglo xv, bien como fondo de la narración o como espacio donde disponer la escena con las figuras. Al paisaje aún le faltaba mucho tiempo para alcanzar independencia como motivo pictórico, y aún más, para que los pintores se trasladen con sus útiles al exterior, con objeto de representar la naturaleza directamente observada en el lugar. Que en el *Quattrocento* no sea un género independiente y que la pintura no se realice del natural, no significa en absoluto que el paisaje sea un tema anecdótico o poco importante en la composición final de la pintura; antes al contrario, es el protagonista total de muchas obras, pues se convierte en el decorado, en el escenario donde se desarrolla la acción.

En una época de difíciles comunicaciones y de información limitada de otras tierras, el problema es que los lugares que deben representar son remotos y, consecuentemente, absolutamente desconocidos en sus características físicas. ¿Cómo se podía imaginar el pintor que era el Jardín del Edén, Tierra Santa, Asia Menor, e incluso regiones remotas de Italia y Europa?. Sencillamente no tenía la capacidad de documentarse, de acceder mínimamente a la información. Esta circunstancia, lejos de convertirse en un problema dio lugar a una creatividad extraordinaria, que generó una cantidad de pinturas apasionantes, en las que el artista dejaba que su fantasía lo guiara en tan complicado camino. El pintor podía haber plasmado el territorio que tenía a mano, el que le rodeaba, pero generalmente no recurre a él de un modo directo, sino que realiza un acto de sorprendente creatividad y propone espacios nuevos para sus pinturas. Plantea un mundo pintado que únicamente existe en su trabajo y que poca o ninguna relación tiene con la realidad, que sorprendentemente todos aceptamos como un escenario verídico donde la acción pudo ser posible. El artificio funciona y las pinturas realizadas bajo estos condicionantes tienen un atractivo especial, pues en ellas se unen la fantasía, la ingenuidad narrativa, la libertad absoluta en el uso de las escalas y de las relaciones entre los diversos elementos, alcanzando una expresión que aún hoy nos sorprende y fascina.

El pintor no duda en diseñar *ex novo* el territorio, con las montañas, los árboles, las rocas, los ríos, el mar, las llanuras cultivadas, las construcciones humanas que lo jalonan y las figuras que finalmente lo habitan. En otras muchas obras, la acción recae en personajes situados en primer plano, que en sí mismos serían suficientes para la narración, pero aún así, el pintor siente la necesidad de abrir el espacio en profundidad detrás de las figuras incorporando paisajes y lejanías. Tanto en un caso como en otro, siempre está presente alguna ciudad, pues parece que el pintor no concibe el campo, el espacio natural, si no es en relación con el conjunto habitado. La mayoría de las escenas se desarrollan al aire libre, lejos de los núcleos de pobla-

ción, pero aún en estos casos el pintor introduce arquitecturas lejanas para indicarnos que estamos en la campiña porque nos hallamos fuera de la ciudad. El paisaje, la naturaleza surge por oposición a la ciudad, y ya hemos visto hasta qué extremo se llega en esta idea; incluso cuando el pintor decide representar ciudades como fondo de escenas con Adán y Eva en el paraíso.

## 1. Paisaje abstracto escenario de la acción

Empecemos por el principio, por el paisaje natural como escenario y organizador del conjunto de la obra. Son muchas las situaciones en las que el artista debe ambientar la narración al aire libre: fundamentalmente en escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, y en episodios de las vidas de santos. Ineludiblemente, en estos casos, el pintor incorpora rocas, árboles, montañas, llanuras, corrientes de agua, etc., elementos todos de su invención, tanto en sus formas, como en la disposición que adoptan en la composición final. Las representaciones están alejadas de la realidad, que evidentemente los pintores en ningún momento han sentido la necesidad de copiar o de acercarse a ella con ánimo de imitación; el paisaje es un estereotipo, una abstracción, pensado y creado en función de la narración, pero no surgido del concepto de reproducción fiel o aproximada. En este punto nos encontramos una valoración muy dispar entre los elementos que aparecen en la pintura; por una parte, el pintor trata de reproducir la figura humana del mejor modo posible, y los defectos o inexactitudes que puedan presentar son producto de la impericia o de la falta de esquemas adecuados; prueba del interés que demuestran por el cuerpo humano es el espectacular avance que va a experimentar su representación a medida que transcurre el siglo xv. Por el contrario, el paisaje va mucho más atrasado, su dominio va a necesitar de mucho más tiempo, por lo que no es extraño que a finales del siglo xv e incluso en parte del xvi aparezcan fondos naturales bastante primitivos, escenario de figuras humanas con formas muy perfeccionadas.

El paisaje es más arcaico, lo que demuestra el desinterés de los pintores hacia él. Esta actitud, en vez de un demérito, debemos considerarla un aspecto positivo, pues la inventiva de los artífices nos ha legado imágenes muy bellas, pero además interesantísimas desde el punto de vista de la representación y de los mecanismos necesarios para conseguir que un dibujo o una pintura evoquen con acierto la realidad. Incluso podemos afirmar que muchas de estos paisajes se encuentran entre las imágenes más impactantes de la historia de la pintura. En los siglos siguientes el interés de los fondos pictóricos decrece al evocarse con más acierto la realidad, pero a costa de ser más convencionales, más lógicos y menos intensos.

Observando las obras de este período intuimos el enorme esfuerzo realizado por los pintores en la elaboración de sus obras, imaginando un lugar, casi un mundo

paralelo al real, al que daban forma poblándolo con figuras que se repartían por doquier. Imaginemos que en la actualidad un pintor se encuentre en la necesidad de incorporar un paisaje como fondo de una escena, lo normal es que recurra a tomar como modelo un entorno existente, que ineludiblemente adaptaría a la composición que elabora; puede incluso que tome la idea de unos elementos de un sitio y otros de otro: el valle puede ser uno determinado, las montañas de fondo de otro lugar, los árboles finalmente pueden tener un origen distinto. Este método de trabajo es el que han utilizado los pintores durante siglos, con posterioridad a los creadores que nos ocupan. Sin embargo, hasta avanzado el siglo xv, muchos pintores parten *ex novo* en la construcción de sus paisajes, sin aparentes pautas que los relacionen con entornos naturales. En nuestra época, por establecer un símil, podremos encontrar actitudes similares en los dibujantes de comic o en los directores artísticos de películas de ciencia ficción, que crean mundos paralelos al real para ambientar la historia. Pero esto ya lo hacían los pintores cuatrocentistas a los que con demasiada frecuencia se les considera primitivos.

Comparar estas pinturas con los territorios fabulados que nos ofrece la ciencia ficción no está tan desencaminado como en un principio parece, y puede ayudarnos a entender las motivaciones que quizás se encuentran detrás de las actitudes de los artistas. Todos los temas representados son históricos, con un dominio casi absoluto de los asuntos religiosos, fundamentalmente del Nuevo Testamento, y de las vidas y martirios de los primeros cristianos. Todo lo que narran ocurrió tiempo atrás, en un período mítico, magnificado por la presencia divina y santa de sus protagonistas. Esa idealización parece que se extiende al paisaje: el lugar en el que se encuentra la Virgen con el niño, donde se desarrollan las escenas de la pasión de Cristo, los martirios de los santos de la iglesia, o sus lugares de penitencia y éxtasis místico. El pintor nos dice que no pueden ser lugares comunes, similares a los ambientes que nos rodean; son lugares sagrados porque lo son las personas que los habitan, y porque los hechos que allí se desarrollan son trascendentes. El paisaje es irreal porque es mítico; si el acontecimiento es extraordinario, el escenario no lo debe ser menos. Es curioso que a lo largo del siglo siguiente la tendencia sea la contraria, y los fondos arquitectónicos se llenen de vistas de ciudades, aldeas y castillos propios de la época en la que surgen las obras, dando lugar a que la vida cotidiana colonice el espacio pictórico.

Veamos algunos ejemplos. El desierto al que se retiran San Juan, San Antonio Abad o San Jerónimo fue un reto para los pintores; debían imaginar tierras lejanas que nunca habían visitado, para lo cual diseñaron paisajes que transmitieran lejanía, soledad y aislamiento, un lugar de retiro espiritual alejado del mundo. En muchas ocasiones esta premisa no se ha respetado, sobre todo en las representaciones de San Jerónimo, que frecuentemente aparece con un fondo de ciudades, aldeas,



campos bien cultivados, caminos, y personajes que pueblan todo el entorno; en pinturas que dan la impresión de que el retiro espiritual «en el desierto», se realiza en las afueras de una población, o ligeramente apartado del recodo del camino. Con San Juan o San Antonio la contención es mayor y el artista hace verdaderos esfuerzos para diseñar paisajes hostiles.



Figura 4. Domenico Veneziano, 1445-1450, *San Juan en el desierto*.  
National Gallery of Art, Washington

Domenico Veneziano en su pintura de *San Juan en el desierto* de 1445-1450 (Figura 4), imagina unas montañas escarpadas que se convierten en un símbolo de la naturaleza desolada del entorno elegido; su forma piramidal y afilada, descompuesta en planos romboidales, unida a su blancura las asemeja a montañas de sal, o hace que el paisaje presente una imagen casi polar; el conjunto está atemperado por la presencia de un arroyuelo y de un espeso y oscuro bosquecillo. En él la figura del santo aparece con una pose de reminiscencias clásicas, captada en el momento de desprenderse de sus vestiduras y cubrirse con la piel de camello.

El Maestro de la Observancia en 1435 representa a San Jerónimo en un angustioso paisaje (Figura 5), compuesto también por montañas cónicas y fragmentadas en pequeñas caras; entre ellas se distribuyen aleatoriamente pequeños árboles sin hojas, que más que una imagen de invierno o de aridez evocan un ambiente agostado, de estructuras vegetales amenazantes e irremediabilmente secas.



Figura 5. Maestro de la observancia, 1435, *San Antonio Abad en el desierto*.  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Se ha querido ver una inspiración de este paisaje en las *Crete Senesi* (Arcillas Sienesas)<sup>2</sup>, terreno caracterizado por colinas estériles y onduladas, de apariencia lunar por su característico color gris; si bien, quizás, la pintura anterior de Domenico se aproxima más a esta imagen. Por el contrario el artista coloca entre ellos algunos animales, ejemplos de vida en un entorno extinto, que no establecen ningún tipo de interacción con el santo, que seguramente aluden al amor que éste siente por ellos, hasta el punto de elevarlo a la categoría de su patrono. El pintor no se resiste a incorporar una iglesia de cierta entidad y, más al fondo, una amplia extensión de agua donde navega un velero; también en una de las colinas ribereñas se divisa la silueta de una ciudad fortificada, cuyas altas torres le imprimen un marcado carácter medieval. El cielo del atardecer, con colores intensos, tiñe todo el conjunto con los matices del crepúsculo.

El pintor en ocasiones se deja arrastrar por su imaginación, por cómo entiende él los acontecimientos ocurridos en tiempos remotos, revestidos de ese carácter mítico, que se extiende al escenario donde se desarrolla. Así nos encontramos escenas como la representada en 1480 por el llamado Maestro del Retablo de San Bartolomé, *Reunión de los tres Reyes con David e Isaías* (Figura 6).

La escena a fuerza de ser surrealista e intrigante resulta atractiva por la libertad que muestra en el uso de los elementos naturales, de las escalas y de la simultaneidad de tiempos que en ella incurren. Al fondo, cada uno de los tres reyes aparece individualmente de pie sobre la cima de una montaña cónica contemplando la estrella que los guiará en su camino, su tamaño desproporcionadamente grande sobre promontorios reducidísimos demuestra un atrevimiento narrativo sorprendente. Al mismo tiempo entre estos pedruscos, que aunque nos esforcemos no podemos denominar montañas, deambula el sequito donde de nuevo aparecen los tres personajes, en la misma posición y con idénticos ropajes para que podamos reconocerlos en su andadura; con ellos van heraldos con trompetas que anuncian la nueva al mundo, mientras en el primer plano se sitúan los profetas Isaías y David mostrando cartelas con textos del Antiguo Testamento. Sorprenden los mecanismos de narración utilizados, arcaicos y muy alejados de la perspectiva y del nuevo concepto del espacio que ya imperaba desde principios de siglo, que contrastan, y mucho, con la perfección y el dominio técnico en la descripción de los personajes.

La forma de disponer el belén navideño no está muy alejada del sistema compositivo que utilizaron muchos pintores en el siglo xv; esta última obra sería un ejemplo de ello. En ella aparece el mismo grado de ingenuidad de los belenes, el mismo sentido narrativo que impera en la organización de éstos, la misma alteración de la escala de las figuras con respecto al paisaje y a las construcciones, la si-

---

2 Christiansen – Kanter – Strehlke 1989, p. 131.

multaneidad de acciones, e incluso la incorporación de elementos anacrónicos, sin ningún sentido histórico, colocados porque se necesitan, sin pensar en que su forma pueda aproximarse a la realidad original: las ciudades, las arquitecturas, los barcos, los molinos, las fuentes ..., en fin todo lo que podemos encontrar como atrezzo en los puestos de venta de objetos para el belén.



Figura 6. Maestro del Retablo de San Bartolomé, 1480. *Reunión de los tres Reyes con David e Isaías.*  
The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Esta actitud la reconocemos en muchas de las obras aquí comentadas, pero quizás encuentra su máxima expresión en la pintura de Fra Angélico de 1420-1430 con escenas de la vida de los primeros eremitas que se retiraron a los desiertos de Tebas y Nitria en Egipto (Figura 7).



Figura 7. Fra Angelico, 1420-1430, *Escenas con las vidas de los primeros padres*.  
Museum of Fine Arts, Budapest

En sí misma es una obra de difícil comprensión, necesitamos observarla atentamente para descubrir la enorme cantidad de ambientes e historias que contiene, acaecidas en épocas y lugares diversos, y que aparecen aquí reunidas en una única escena coral, con todos los personajes congregados en un lugar y un tiempo pictórico. El conjunto es desconcertante por la ingenuidad de su planteamiento, con los supuestos desiertos representados en un paisaje muy comprimido, cuyo primer plano está ocupado por una extensión de agua, una alusión al Nilo, en la que navegan algunas embarcaciones; abajo, a la izquierda, destaca un islote rocoso con una fortificación; inmediatos a la orilla se disponen pequeños huertos, detrás de los que emergen algunas rocas jalonadas de árboles, entre las que se localizan algunas edificaciones, de una escala desproporcionadamente grande para el paisaje donde se insertan. Todo el conjunto está densamente poblado por multitud de figuras en diversas situaciones, de una dimensión enorme para las edificaciones y lógicamente aún mayores para el paisaje. Son abundantes las escenas que se superponen: un monje en lo alto de una colina es alimentado por un ángel; otros retirados

del mundo en inaccesibles cuevas reciben su comida en cestas; anacoretas cobijados en chozas son visitados por algunos discípulos; varios ermitaños son llevados en andas o en un carro; el trabajo en el huerto; el entierro de un santo; etc. Definitivamente el pintor ha compuesto un belén; casi imaginamos las rocas de corcho, los ríos de plata, el puente típico e inconfundible, las arquitecturas colocadas un poco al azar, sin relación con su entorno inmediato y las figuras de tamaños similares en diversas actitudes, ocupando los espacios posibles del territorio así conformado. ¿Cómo si no afrontar un tema como éste? El sistema generador de la composición es absolutamente válido y el único camino posible, pues en la premisa inicial de la pintura se opta por la visión simultánea de escenas que es imposible contemplar reunidas.

## 2. Paisaje abstracto como fondo de la acción

Sin llegar a extremos tan radicales como el anterior, muchas obras presentan un esquema compositivo simple, pero bastante eficaz, consistente en situar la escena objeto de la pintura en el primer plano, con la acumulación de figuras necesaria para la historia que se cuenta, relacionadas entre sí y formando un conjunto homogéneo, autónomo, ensimismado, que no necesitaría mayores elementos para que la acción fuese comprendida. Sin embargo, el pintor añade un fondo paisajístico con la intención de ubicar la acción en el exterior, en una campiña. La razón para este proceder es difícil de discernir, pero hay un argumento que nos parece bastante acertado: el valor de la habilidad<sup>3</sup>. Según esta hipótesis, el cuadro era un objeto de valor importante, resultado de un encargo que se formalizaba en un contrato, donde se especifican lo más detalladamente posible las características de la obra, especialmente las cantidades de oro y azul ultramar que debía contener. Los fondos de oro formaban parte de la tradición bizantina y ocupaban amplias zonas de la pintura; el ultramar era después del oro y la plata el color más caro y difícil que usaba el pintor, pues se obtenía del lapislázuli molido; a medida que el interés por el uso de estos materiales decae, surge la perspicaz idea de transferir los fondos de oro al «pincel» del pintor, que se compromete a especificar paisajes en vez de dorados detrás de las figuras. Los materiales usados son menos preciosos, pero el valor del cuadro es alto por la habilidad y el trabajo del pintor repartido en toda su superficie.

El resultado es que el primer plano, basado en la figura humana, y el segundo, que recrea escenarios naturales, se complementan a la vez que se oponen. El territorio que aparece se representa siempre de modo mucho más abstracto y radical que las figuras, lo que denota un mayor interés del pintor hacia éstas últimas, mien-

---

3 Baxandal 2000, p. 33.

tras que es mucho menor su atención hacia el entorno. Aún no se tiene plena conciencia del valor plástico de la naturaleza, a la que se relega y simplifica, y el pintor centra todos sus esfuerzos en el centro de su concepto artístico: la figura humana. La síntesis que realiza en el segundo plano le sirve para que, efectivamente, sea un fondo de la acción, un elemento neutro sobre el que deben destacar las figuras. Los diversos ejemplos que encontramos también presentan las características que los asemejan a belenes pintados, con las mismas distorsiones de escalas y el primitivo sentido de la narración que lo acerca a lo *naif*.

Bartolomeo di Tommaso en *La traición de Cristo* de 1445-1450 (Figura 8) desarrolla un esquema narrativo simple y muy libre, alejado de los convencionalismos perspectivos que adoptan otros autores contemporáneos; su composición se basa en la superposición de planos, no interrelacionados entre sí.



Figura 8. Bartolomeo di Tommaso, 1445-1450, *La traición de Cristo*.  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

En el primer término se despliega la escena con un conjunto abigarrado de figuras que se extienden paralelamente a la visión del observador; lo verdaderamente sorprendente aparece en el fondo, donde el pintor pretende construir una visión panorámica de un vasto paisaje, compuesto por una acumulación de montañas de forma cónica y cima redondeada; todas presentan la misma elevación, por lo que la altura de las situadas en el primer plano resulta ridícula en relación a las figuras que se encuentran inmediatas a ellas. Aún más sorprendentes son las archi-

tecturas localizadas en algunas cimas, que recuerdan a ciudades, fortificaciones o iglesias, con formas que las revisten de un carácter majestuoso; su escala y el número reducido de sus elementos las asemeja a pequeñas maquetas que han aterrizado allí (imagen que recuerda a otras pinturas con el arca de Noé embarrancada en la cima de una montaña). También resulta sorprendente el tratamiento de la vegetación; en el centro de la composición y en la parte inferior derecha encontramos unos vegetales que sin duda deben representar árboles, quizás rememorando el huerto de los olivos. Los del centro son tan pequeños que apenas alcanzan la altura de las figuras, pero los otros son aún menores, ya que apenas le sobrepasan las rodillas; eso sí con sus troncos muy definidos y sus frondosas copas compuestas por algunas hojas; el conjunto se ordena de modo que constituye un pequeño bosquecillo; ¡verdaderamente es un buen jardín de bonsáis!. Claramente el pintor no trabaja con imágenes y escalas reales, sino con conceptos, con ideas y elementos que deben formar parte de la composición. Independientemente de la gramática de las formas la narración es legible, no únicamente para su autor, sino para sus espectadores contemporáneos, e incluso para nosotros: hay un territorio montañoso, con ciudades en las cimas, un bosque y una escena con todos los personajes necesarios.

La pintura de Giovanni di Paolo de 1426 con el tema de *La resurrección de Lázaro* (Figura 9), es de una simplicidad extrema en su composición, hasta el punto que la hace radical y atrevida.

En ella encontramos un abigarrado primer plano con figuras que se superponen unas sobre otras, de muchas sólo atisbamos parte de su cabeza o del rostro, ocultas como están por las más cercanas; es indudable que el pintor ha querido expresar que es una muchedumbre la que acompaña a Cristo y atestigua el milagro. Por el contrario, el paisaje de fondo es un desierto inhóspito, representado por un plano atravesado por un zigzagueante río, con un puente típico de un belén; sobre esta vasta superficie emergen diversas montañas de forma cónica, todo ello jalonado por algunos árboles dispersos, colocados en posición aislada y equidistante entre sí. Ciertamente parece un paisaje de muerte, más próximo al mundo del que regresa Lázaro que al gentío que asiste a su resurrección. El pintor ha creado un mundo paralelo, alejado de la realidad, que únicamente existe en su imaginación, en el que es difícil relacionar las formas aparentes de los elementos con sus homónimos reales. En la actualidad pasan algo desapercibidas por la pérdida de materia pictórica en esas zonas, pero sobre tres de las montañas se localizan ciudades densas de torres, que elevan su verticalidad muy por encima de las murallas. Entre ellas la más llamativa es la central, que ofrece un perfil que sería similar al que mostraban las ciudades italianas de la época.





Figura 9. Giovanni di Paolo, 1426, *La resurrección de Lázaro*, detalle.  
The Walters Art Museum, Baltimore

Giovanni di Paolo es un pintor interesantísimo y en esta obra se ha alejado un poco de los esquemas que generalmente utiliza para la representación del territorio, o mejor habría que decir, para la invención, pues sus paisajes siempre son abstractos y muy alejados de la realidad (Figuras 10, 11, 12, y 13).

Parte de una plantilla en retícula predeterminada que le sirve para dar forma a sus invenciones; así, su modo personal de abstracción está basado en esquemas geométricos. Siempre el inicio de sus diseños es un plano, razón por la que el paisaje normalmente es una inmensa llanura compartimentada con una retícula de caminos paralelos y perpendiculares entre sí, que denotan una intervención humana, una racionalidad en su estructura; para el pintor el territorio no es un entorno natural salvaje, sino un lugar transformado y habitado. Las parcelas resultantes de la división del espacio se presentan como cultivos muy cuidados, con alineaciones de plantas dispuestas también ortogonalmente. Las escenas que pinta Giovanni se desarrollan en un exterior amable, en zonas de explotación agrícola cuidadas casi como jardines, plantíos o viveros –en la pintura de la figura 11 lo parece– que transmiten la idea de un mundo tranquilo y seguro, un espacio amable hecho por y para el hombre.



Figura 10. Giovanni di Paolo, 1442, *Madonna de la Humildad*, detalle.  
Museum of Fine Arts, Boston

Aquello que sorprende especialmente en las creaciones de Giovanni es el sistema de representación que utiliza, al colocar las líneas de la retícula del mismo modo en sus obras, siempre con una dirección paralela a la visión del observador, que aparece horizontal en la pintura, mientras que sus perpendiculares se alejan hacia el interior del cuadro, representadas todas oblicuas y paralelas entre sí. Se trata de un convencionalismo muy próximo a la «perspectiva caballera» utilizada en los sistemas de representación de ingeniería y de arquitectura. Es sorprendente en este pintor su fidelidad a estas figuraciones alternativas, ignorando totalmente las conquistas perspectivas de artistas contemporáneos; en cierto sentido, esta actitud es coherente con su mundo de imágenes, porque rechaza toda posible sugerencia de verismo, dejando sus paisajes suspendidos en una espacialidad mágica<sup>4</sup>. Lo curioso es que siguiendo los convencionalismos gráficos, propios de la «geometría

4 Gori-Montanelli 1959, p. 148.

descriptiva», en todas sus pinturas la línea oblicua siempre asciende de izquierda a derecha, tal como se realiza en la actualidad en las representaciones técnicas que recurren a este sistema. El pintor demuestra una gran intuición compositiva en su fidelidad a la orientación de las líneas oblicuas, que siguen la diagonal ascendente de izquierda a derecha, dirección que en el siglo xx el pintor Wassily Kandinsky, en su libro sobre la gramática de los elementos abstractos de la composición, denominó como «diagonal armónica»<sup>5</sup>. La contraria, la «inarmónica», que sube de derecha a izquierda, es infrecuentemente usada, pues su movimiento es contrario al de la mano al escribir y al del ojo al leer la obra. Constatamos que también es así en las obras de Giovanni, pues si giramos especularmente estas pinturas parte de su equilibrio se rompe.



Figura 11. Giovanni di Paolo, 1450, *La adoración de los Magos*, detalle.  
National Gallery of Art, Washington

El plano compartimentado con la retícula en perspectiva caballera es la red base del territorio creado por el pintor, de él emergen las montañas distribuidas aleatoriamente pero con una cierta equidistancia entre ellas, las ciudades, las arboledas

5 Kandinsky 1996, pp. 114-115.

y los cultivos. La escala insignificante de los montículos rocosos y su forma de cono asimétrico los convierte en elementos muy extraños y estereotipados muy característicos de este autor, que más bien recuerdan aletas dorsales de cetáceos que nadan subterráneos bajo la llanura, antes que imponentes montañas dominando el territorio. Más que montañas parecen pedruscos, colocados aleatoriamente; y efectivamente lo son, si nos atenemos al consejo de Cennino Cennini en su tratado de la pintura:

*Si quieres hacer una buena traza de montañas, de modo que parezcan naturales, busca piedras grandes que estén como los escollos y no lisas, y cópialas del natural, dándoles luces y sombras, según te aconsejé<sup>6</sup>.*



Figura 12. Giovanni di Paolo, 1455-1460, *Santa Clara rescata a un niño atacado por un lobo*.  
Museum of Fine Arts, Houston

<sup>6</sup> Clark 1971 p. 26, apunta esta idea y reproduce el texto de Cennini en una traducción que matiza que las piedras deben ser rugosas y sin limpiar. La cita aquí utilizada pertenece a la edición: Cennini 1968, p. 73, Capítulo LXXXVIII.

Seguramente el tratado publicado en 1437 compila conocimientos y métodos que eran comunes entre los pintores del *Quattrocento*, y a tenor de las pinturas de la época, ésta sería una de las recetas de trabajo en el taller. Evidentemente se trataba de un método equivocado, pues una montaña y un pedrusco no tienen nada en común al obedecer a sistemas de formación absolutamente distintos, que imposibilita pensar, en este caso, que una parte puede sustituir al todo sin más que cambiar su escala. Estas piedras rugosas y sucias aparecen en las pinturas simulando montañas, en el caso de Giovanni di Paolo en los fondos de *La Madonna de la humildad* de 1442 (Figura 10), de *La Adoración de los Magos* de 1450 (Figura 11) o de *El milagro de Santa Clara* de 1455-1460 (Figura 12). Su conjunto es inquietante con las formas triangulares emergiendo del plano en el que se ha convertido el terreno; además, todas estas montañitas son paralelas entre sí y presentan su lado más inclinado de frente hacia nosotros, lo que las hace más turbadoras, pues parecen indicar un movimiento hacia el observador.

En sus obras el pintor desea mostrar una visión panorámica, que se supone abarca una amplitud considerable de terreno, de ahí la aparición de los diversos montículos; próximas a algunos de ellos ubica ciudades de una escala igualmente insuficiente, que más bien parecen pequeñas maquetas allí abandonadas que verdaderos enclaves urbanos. En el cuadro de *La Adoración de los Magos* de la figura 11 la distorsión es tan notoria, que la propia ciudad apenas sobrepasa la anchura del camino que le da acceso.

En su obra de 1455-1460 *San Juan Bautista entra en el desierto* (Figura 13) el pintor continúa con su método de trabajo característico, basado en su plantilla perspectiva, para generar el territorio, pero nos da otras claves sobre su concepción del paisaje, que convierten a esta pintura en especialmente interesante. En la misma obra aparece dos veces la figura de San Juan en dos actitudes unidas simultáneamente en el tiempo; una en acción de salir, otra de entrar. La primera lo muestra cuando acaba de abandonar la ciudad, que vislumbramos a través del fragmento de muralla y de la puerta; al salir de la urbe el santo ya se encuentra en el campo, un espacio geométrico con su retícula oblicua, dividido en parcelas cultivadas perfectamente cuidadas y ordenadas.

La oposición de la ciudad frente al campo humanizado es muy evidente, con las actividades humanas que se extienden fuera de los límites de la muralla, apropiándose de un territorio que es amable. Pero en la parte superior de la tabla el santo se dirige a su retiro a un lugar mucho más apartado, a un territorio salvaje, sin cultivar, para ello debe abandonar la agradable llanura y asciende por un camino que lo conduce hacia un desfiladero entre montañas que lo llevará hacia su meta: el desierto; para alcanzar este territorio inhóspito debe abandonar el paisaje humanizado.



Figura 13.  
Giovanni di  
Paolo, 1455-  
1460, *San  
Juan Bautista  
entra en el  
desierto*. The  
Art Institute  
of Chicago

El artista aún va más lejos y continúa describiendo territorios, pues en la parte superior, detrás de los picos de las montañas, hay un espacio vacío, que podemos entender como el desierto, y dos ciudades más arriba aún que lo limitan en su otro extremo. Es impresionante la oposición conceptual tan rotunda que establece entre los diversos ámbitos. Kenneth Clark cita especialmente esta pintura como modelo de paisaje gótico en donde las montañas representan el mundo que hay más allá del Jardín, del *hortus conclusus*<sup>7</sup>; no será fácil encontrar una pintura como ésta, con una separación tan clara entre los tres elementos: la ciudad, el paisaje humanizado y el territorio salvaje. La libertad en el uso de las escalas y del tiempo alcanza una expresión muy conceptualizada, imposible de lograr con representaciones más convencionales. La belleza de este cuadro nace de una feliz contaminación entre la visión «caballera» general, y aquella imperceptiblemente perspectiva del camino y desfiladero, que se alejan hacia el interior del cuadro.

Las montañas del fondo tienen sus raíces en la llanura, en una composición basada en la superposición de planos en vertical, en una secuencia compuesta por la puerta de la muralla – la llanura – desfiladero, que, tal como apunta Lorenzo Gori-Montanelli dan la impresión de una pintura china, donde estratos de montañas están suspendidos los unos sobre los otros<sup>8</sup>. Además de la pintura que comentamos, conservada en The Art Institute of Chicago, existe otra versión anterior, pintada en 1454, que se exhibe en The National Gallery de Londres. Su diferencia principal con la anterior, aparte de que su resolución es un poco más simplificada, es que su formato es apaisado, con menos fuerza en la composición ascendente tan atrevida de la tabla que cronológicamente es posterior.

### 3. Rocas diseñadas

Un desierto que se precie debe tener unas buenas rocas. San Antonio, San Jerónimo o San Francisco en sus retiros espirituales dan lugar a un gran número de representaciones ambientadas en lugares alejados del mundo. Para el pintor era un problema de difícil solución, a la vez que un reto, el dotar al paisaje de su pintura de una entidad, de un interés compositivo suficiente. ¿Qué y cómo es un desierto? ¿qué actitudes toman los santos allí? ¿cómo es el ambiente que les rodea? Parte de las respuestas a estas preguntas parece que se las proporcionan al pintor las rocas, pues pueden ser lo suficientemente áridas y duras para crear el ambiente austero e inhóspito necesario; además, con su tamaño son capaces de generar un espacio de recogimiento o refugio a la figura. La práctica de utilizar el diseño de rocas como apoyo de sus temas la extienden los pintores a todo tipo de escenas,

---

7 Clark 1971, p. 25.

8 Gori-Montanelli 1959, p. 148.

no únicamente a los desiertos, pues continuamente se ven en la necesidad de incorporar peñascos, que no toman del natural, sino que diseñan según su propio criterio y la necesidad compositiva de la escena.

Las rocas que imaginan siempre son elementos de formas muy extrañas y geométricas, como ya hemos podido observar en las pinturas anteriores; a las que convierten en suplementos muy determinantes en la narración y caracterizadores del campo o un lugar agreste. Por ejemplo, la pintura que representa *El embarco de Helena y su corte para la isla de Citera*, realizada en la década de 1460 a 1470 (Figura 14) por un autor del que no nos ha llegado su nombre y que conocemos como el *Maestro de la historia de Helena*, coloca en el centro de la composición una gran roca que la divide en dos partes. La enorme peña adquiere así un papel fundamental, pues, separa el ambiente de la ciudad de Esparta, a la izquierda, del puerto, a la derecha, donde está el barco que espera a la comitiva. La roca diseñada con esa forma tan libre y escultórica es un símbolo, una abstracción, que representa el campo de modo genérico, el territorio o, lo que es lo mismo, la distancia que separa los dos escenarios laterales.



Figura 14. Maestro de la historia de Helena, 1460-1470, *Helena y su corte embarcan para la isla de Citera*. The Walters Art Museum, Baltimore



Su presencia permite al pintor colocar en la misma escena elementos diversos y distantes, como la ciudad, la comitiva y el puerto con la nave; todos con una escala grande para recrearse en los detalles de cada uno de ellos.

Las rocas con sus aparentes formas libres, diseñadas y manipuladas por el pintor, pueden adaptarse a cualquier necesidad que exija la escena, en ocasiones una escalera más o menos disimulada, o un pódium adecuado donde colocar algún personaje. Un ejemplo muy claro de este modo de proceder lo encontramos en *La agonía en el huerto*, pintado entre 1458 y 1460 por Andrea Mantegna (Figura 15). Pocos artistas en la historia del arte podemos encontrar tan rigurosos y racionales en su trabajo como este pintor; no deja nada al azar en su trabajo, sus composiciones están perfectamente calculadas y elaboradas: la equilibrada armonía, las figuras, la arquitectura, la perspectiva y, por supuesto, el territorio.



Figura 15. Andrea Mantegna, 1458-1460, *La agonía en el huerto*. The National Gallery, Londres

Los elementos que conforman el paisaje se ven sometidos al filtro riguroso de una planificación que casi podríamos denominar científica; así, las rocas que incorpora en sus obras no son cualquier cosa, son rocas de diseño. La que aparece en el primer plano de la pintura es una obra de arte en sí misma; podemos observar cómo se escalona verticalmente dividida en bandas horizontales a modo de bancales, que recuerdan la representación del terreno en las maquetas de arquitectura, resultado de la superposición de finas planchas unas sobre otras. Además, este risco en sí mismo es un pequeño pódium donde se coloca elevada la figura orante de Cristo, delante de la cual la peña se eleva ofreciendo un volumen que recuerda enormemente a un altar. En el primer plano, a la izquierda, la roca todavía se escalona formando una perfecta escalera, pues aunque la figura está estática ha debido subir y en algún momento deberá descender. Magistral; si nos olvidamos del resto de la pintura y observamos únicamente esta pieza, admiramos el enorme talento de su autor. El elemento en su conjunto es una pieza de diseño de arquitectura orgánica que merecería mayor atención como tal, que perfectamente podría ser utilizada por parte de un arquitecto en el proyecto de un altar, de un santuario al aire libre o de un lugar de peregrinación, donde se pretenda aunar funcionalidad y un uso orgánico de los materiales.

En palabras de Marco Chiarini, Mantegna es un creador de una naturaleza abstracta y ya «metafísica», del gusto de Giorgio de Chirico<sup>9</sup>. Así, las montañas del fondo también están «construidas» con sensibilidad de arquitecto, atento a individualizar detrás de la forma de los fenómenos naturales las leyes secretas que los gobiernan. La comparación entre los elementos naturales y la ciudad resulta sugerente porque ambos participan de las mismas leyes basadas en la razón, simplificadas y sintetizadas, pero siempre reconocibles. La unidad del cuadro es absoluta<sup>10</sup>.

Pero volvamos al desierto. Contemplando muchas de las representaciones del retiro de San Francisco o San Jerónimo, lo primero que pensamos es que el desierto ya no es lo que era: ofrece algunas comodidades y está muy habitado; se ve que el santo no se ha ido tan lejos, al fondo de la escena y próximos se encuentran aldeas, ciudades, caminos, cultivos y caminantes de diverso tipo. La pintura de *San Francisco en el desierto* de Giovanni Bellini de 1480 nos muestra perfectamente esta situación (Figura 16). Se cree que San Francisco de Asís recibió los estigmas de la pasión de Cristo en 1224, durante un retiro en el monte Alverna en los Apeninos. El lugar se encuentra a más de 1200 metros de altitud sobre el nivel del mar y en el momento de la vivencia del santo no había edificaciones en él. Por el contrario la pintura de Bellini nos presenta a San Francisco bastante bien instalado, en

---

9 Chiarini, M. 1982, p. 8.

10 Massobrio – Portoghesi 1988, p. 84.

una roca de cuidado diseño, en la que se atisba la entrada de una cueva, cerrada con una cancela vegetal y cubierta con un emparrado; allí están el atril del trabajo y un banco. Algunos detalles denotan un cierto simbolismo, como las sandalias vacías en lo que se ha querido ver un recuerdo del retiro de Moisés, al que Dios ordenó que se desprendiera de su calzado pues la tierra que pisaba era santa (Éxodo 3:5); en esta misma línea se podría entender el agua que mana de una gárgola en las piedras de la izquierda, que evocan la fuente milagrosa que hizo brotar Moisés (Números 20:11)<sup>11</sup>.



Figura 16. Giovanni Bellini, 1480, *San Francisco en el desierto*. The Frick Collection, Nueva York

<sup>11</sup> The Frick Collection. Comentario del propio museo sobre la obra, en <http://collections.frick.org/view/objects/asitem/152/4/primaryMaker-asc/title-asc?t:state:flow=2243796b-ca36-48c4-be69-031b95bc8cd8>, consultado el 4 de julio de 2016.

La roca tiene forma de diedro, con un área horizontal en primer plano que hace de suelo y una pared vertical a la derecha. La directriz de la intersección de ambas superficies, muy desdibujada por las formas de las peñas, sigue la diagonal que asciende de derecha a izquierda y conduce la mirada del espectador hacia el paisaje del fondo que, por contraste, hace que el desierto sea más árido e inhóspito. Se trata de una fuerte antítesis pues el lugar es especialmente agradable, al ser un fértil valle con diversos animales y un pastor que transita con su rebaño muy cerca del refugio del santo; en él y más alejado se localiza un río con un puente, el camino de acceso a una bella ciudad amurallada y un castillo al fondo, en su parte más elevada.

Es evidente que el pintor ha querido demostrar su maestría en la representación de la realidad y ha magnificado la escena acumulando elementos que sabemos que no pueden formar parte de ella, que resultan incongruentes. Pero ¿a quién le importa, si el resultado es tan hermoso? Aún perdura en esta pintura el concepto de que, si los acontecimientos son extraordinarios, el escenario donde se desarrollan también lo debe ser. Pero el pintor ha ido más allá, en ese cuadrante superior izquierdo nos ofrece un fragmento del paisaje feudal cuatrocentista, un mundo perfectamente ordenado con el campo y la ciudad en armonía. La pintura tiene dos ámbitos, el primer plano, fruto de la imaginación del pintor, y el segundo, donde con toda seguridad ha tomado referencias reales de la sociedad de su época. Giovanni Bellini es probablemente el primero en tomar directamente de la realidad los elementos de su paisaje, que se convierte en parte vital de la escena, sometidos también a una reelaboración para su inclusión en la obra. El descubrimiento de la realidad natural que rodea al hombre es un acto esencial de su pintura, que muestra la belleza abstracta pero humana de los objetos naturales, traducidos como expresiones profundas a las emociones de la mente humana<sup>12</sup>.

Las rocas acompañan siempre al santo en su retiro espiritual, pues parece que el artista ante la evidente imposibilidad de incluir grandes arquitecturas que le den cobijo, opta por crear con las peñas un espacio humanizado donde la figura pueda encontrar su lugar de recogimiento. Es este un concepto especialmente interesante, pues los artistas crearon muchas arquitecturas naturales, modificando o alterando la conformación lógica de los elementos del paisaje, con las rocas como instrumentos clave de este proceso. Lo vemos en Mantegna y en Bellini, de modo moderado y refinado, pero la inventiva de algunos artífices puede hacer que el diseño gane terreno a la propia realidad y las rocas avancen cada vez más por caminos abstractos.

---

12 Chiarini 1982, p. 9.

Marco Zoppo en su pintura de 1471 (Figura 17) ha creado un pequeño hábitat de rocas en el lugar donde se halla San Francisco; una de ellas presenta una concavidad en su interior con forma de ábside escalonado, disminuyendo en altura; suponemos que es aquí donde halla refugio el santo.



Figura 17. Marco Zoppo, 1471, *San Francisco recibe los estigmas*. The Walters Art Museum, Baltimore

Es una verdadera arquitectura excavada, que elimina materia para crear espacio, que introduce el vacío dentro de la montaña, algo que sintoniza mucho con algunas experiencias escultóricas actuales. También puede entenderse este diseño dentro de un concepto orgánico en sintonía con el pensamiento del propio santo, según el cual las rocas crecen desde el suelo como las plantas, pues lo que parece muerto no lo está, ya que es la vida la que está presente y perdura en todas las cosas<sup>13</sup>. Al

<sup>13</sup> Boff 1982, p. 13.

fondo, como una licencia, el pintor ha agregado la gran basílica franciscana que posteriormente se construirá, pero que en el momento de los hechos narrados aún no existía, y así representa simbólicamente la propia orden de los minoritas.

Un anónimo pintor boloñés en 1470 ha ido mucho más lejos al representar la misma escena (Figura 18). En su obra las rocas son las absolutas protagonista, simulando formas fácilmente reconocibles: la de la derecha es un segmento de bóveda ojival; la del fondo simula un fragmento de la ruina de una iglesia, en la que se reconoce un gran pilar con el arranque de un arco y una ventana en un supuesto piso superior; mientras la dispuesta a la izquierda se asemeja una planta palmeada que se eleva hacia el cielo. En el extraño paisaje así definido se encuentra el santo auxiliado por dos de sus hermanos, y al fondo su nueva iglesia.



Figura 18. Pintor boloñés anónimo, 1470, *San Francisco recibe los estigmas*.  
I Musei Civici di Palazzo Mosca, Pesaro

Los paisajes rocosos son también característicos de las escenas de San Jerónimo en el desierto, y quieren evocar el encierro y aislamiento para meditar sobre las tentaciones y la penitencia; pues como el mismo santo expresa:

*Me inspiraba horror mi propia celdilla, cómplice de mis pensamientos, e irritado y riguroso conmigo mismo, me adentraba yo solo en el desierto. Lo más profundo de los valles, la aspereza de los montes, las hendiduras de las rocas era, cuando las encontraba, el lugar de mi oración y la cárcel de mi carne miserable<sup>14</sup>.*

Es evidente que los pintores quieren ilustrar con imágenes las vivencias que el santo testimonia en sus escritos. El mismo Marco Zoppo en una obra de 1450-1455 sobre San Jerónimo en el desierto de Calcis (Figura 19), ha creado una roca de construcción arquitectónica, cuyas formas estratificadas definen un pequeño espacio vacío en su centro, como si fuera una capilla de planta central cubierta por una bóveda, a la que se accede por arcos ojivales en varios de sus lados.



Figura 19. Marco Zoppo, 1450-1455, *San Jerónimo en el desierto*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

14 Epístola 22,7 a Eustoquia, citado por Martino Alba 2003, pp. 317-318.

Parece que el artista del *Quattrocento* no concibe estas escenas con el santo incómodamente asentado en medio de un paisaje vacío o con rocas informes, sino que le construye un refugio por medio de los elementos naturales, que le ofrecen así un entorno lo más parecido al espacio arquitectónico al que como hombre debe estar acostumbrado.

Un artista identificado como seguidor de Andrea Mantegna, construye en 1475 para el mismo tema una escena ciertamente sorprendente (Figura 20), pues de la cueva únicamente se vislumbra la entrada sesgada por la visión en perspectiva.



Figura 20. Seguidor de Andrea Mantegna, 1475, *San Jerónimo en el desierto*. National Gallery of Art, Washington



En ella, el artista no se ha contenido al dotar de reminiscencias arquitectónicas a las formas naturales, que en buena lógica debían ser más orgánicas, pues en la forma del acceso es muy identificable su disposición como un nicho rematado por un arco rebajado, apoyado en dos pilares que enmarcan la entrada; todo perfectamente construido y representado según las leyes de la perspectiva. La supuesta cueva nos recuerda sobremanera a los altares que podemos encontrar en muchas ciudades sobre algunas fachadas: un buen revoco y encalado, y estaría perfecto. El pintor utiliza el mismo recurso de la pintura de Bellini de la figura 16, pues la forma oblicua de la pseudoarquitectura de la roca nos introduce en el paisaje de la izquierda, con una fastuosa ciudad llena de reminiscencias romanas. La ubicación de este enclave urbano próximo al refugio del santo, los personajes que ocupan el espacio intermedio e incluso el camino que llega hasta el lugar de la cueva hacen que el retiro no sea ni apartado ni solitario, sino que se localice a las afueras de la ciudad, en un recodo del camino, muy fácilmente accesible para cualquier transeúnte.

En este punto es preciso aclarar un detalle en la iconografía de San Jerónimo, que se ha traducido en anacronismos e inexactitudes, consolidando un estereotipo que se ha perpetuado como válido. El santo se retiró en su juventud al desierto del Calcis, cerca de Antioquía, en Turquía, con una edad entorno a los treinta años, y allí permaneció por espacio de tres, retiro en el que sufrió abundantes penalidades, como él mismo testificó en sus obras<sup>15</sup>; los últimos treinta y cinco años de su vida los pasó retirado en una gruta cerca de Belén, donde finalmente falleció. Generalmente las pinturas representan a San Jerónimo en su primer retiro, pero caracterizado como un hombre anciano, quizás para infundir la idea de sabiduría, de que es un erudito padre de la iglesia. Este equívoco entre los dos retiros podría justificar plenamente la presencia de la ciudad al fondo, que en este caso sería Jerusalén; dado que el santo en sus últimos años sí llevó una intensa vida de relación y fundacional de conventos, tendría más justificación la actividad cotidiana que aparece al fondo. Es evidente que los artistas se inspiran en el primer retiro en el desierto, de ahí el título y el ademán del santo en penitencia golpeándose el pecho con un guijarro, pero en la escena aparecen muchos elementos que en buena lógica están más relacionados con el segundo y definitivo<sup>16</sup>. El resultado es una escena atemporal y eterna: el espíritu ascético tan valorado por el cristianismo encarnado en uno de los Padres de la Iglesia, el sabio Jerónimo.

Una representación ciertamente muy extraña de San Jerónimo en el desierto nos la ofrece Jacopo da Valenza, activo entre 1485 y 1509 (Figura 21).

---

<sup>15</sup> Martino Alba 2003, p. 132.

<sup>16</sup> Como expresa Martino Alba 2003, p. 140, el arte no ha tenido en cuenta la secuencia cronológica, sino que ha dado la espalda a la historia y pocos son los artistas que han representado la edad real del santo en su retiro en el desierto.



Figura 21. Jacopo da Valenza, 1485-1509, *San Jerónimo en el desierto*. Museum of Fine Arts, Boston

En primer plano aparece la imagen característica de la iconografía del santo: anciano y barbado, a pesar de que en su retiro, como comentamos, rondaba los treinta años de edad; con el libro, la calavera y el león. Lo sorprendente es el medio fondo. ¿Qué es? ¿Qué ha querido representar aquí el pintor?. Es evidente que se trata de una enorme roca que asciende hacia el cielo alcanzando una gran altura; su base recuerda demasiado al tronco de un árbol en su encuentro con la tierra, con las ramificaciones de las raíces extendidas en las diversas direcciones del espacio. A medida que asciende vemos que es una enorme peña, una montaña, con unas escaleras que conducen a una plataforma superior que se extiende en voladizo sobre el valle inferior; en ella hay una llanura con un rebaño en primer plano, una aldea al fondo y aún escalando las últimas pendientes rocosas algunas construcciones que recuerdan iglesias o monasterios rurales.

Los personajes que animan la escena también son peculiares: en la base de la roca un demonio hostiga a un monje; no muy alejado un hombre con atuendo oriental, que se repite arriba en el nivel intermedio; un campesino con su hoz y un caballero con su lanza. ¿Qué ha querido representar el pintor con este despliegue de elementos?

Los pueblos que se extienden en el paisaje del fondo, alejados de la gran roca tienen un aspecto amable y feliz, están situados en un mundo aparentemente ordenado, en el borde de un lago y rodeados por una naturaleza amiga donde transcurre placentera la vida. No tienen nada que envidiar a los de arriba, y es difícil pensar en una contraposición entre el mundo terrenal y el divino. Si el pintor ha querido representar un vasto paisaje panorámico con diversas situaciones, lo lógico era utilizar un formato horizontal; la verticalidad elegida lleva a plantear una roca irreal, incluso absurda, cuya simbología no alcanzamos a comprender. Quizás pueda relacionarse con el sentido narrativo de la pintura *Escenas con la vida de los primeros padres* de Fran Angelico (Figura 7), con la simultaneidad de acciones y personajes colocados en una escena común; en ésta de Jacopo es admisible que San Jerónimo aparezca triplicado: en el primer plano, en el monje que pasea a la izquierda algo alejado y el que en el centro es tentado o atormentado por un diablo. El resto puede ser un gran montaje escenográfico, donde el pintor construye su particular belén, añadiendo figuras de diverso carácter y condición. Enigmático e intrigante.

## 4. La oposición campo-ciudad

Es evidente que para los pintores del *Quattrocento* el campo no tiene un valor en sí mismo, simplemente es el espacio que se recorre cuando uno se desplaza de una ciudad a otra. Los artistas demuestran con su proceder que pertenecen a una cultura urbana: viven y trabajan en la ciudad, que es el tipo de vida que les ofrece oportunidades y satisface sus necesidades; el campo es el resto, lo que está fuera de los límites de la muralla. Esta actitud podríamos considerarla cercana a la de muchos «urbanitas» actuales, para quienes la naturaleza es aquello que ven en sus desplazamientos desde la ventanilla de su automóvil o del tren: el campo es el espacio recorrido entre el origen y el destino de un viaje.

Los pintores del siglo xv, pero incluso del anterior y aún los del siguiente, para hacer entender que la escena se desarrolla en el exterior, en la naturaleza, incorporan una o varias ciudades en un segundo plano o en el horizonte; estamos fuera porque no estamos dentro, es la simplicidad de su razonamiento. Esta actitud demuestra la escasa valoración de la naturaleza, que no alcanza una categoría propia, siendo entendida como un resto, como aquello que hay entre entidades muy definidas como las ciudades. Las pinturas plantean una oposición muy evidente entre lo construido y lo natural; el campo es el resultado de una negación: no es la ciudad. Una y otra vez los pintores recurren a este artificio, multiplicando las vistas urbanas en sus fondos arquitectónicos incluso innecesariamente, glorificando la urbe como silueta imprescindible en el paisaje y mostrando claramente el concepto que de ella tenían, que no era otro, como es lógico, que aquel de la suya propia en la que vivían y la que, en sus viajes, contemplaban en la lejanía.

Todas las ciudades aparecen en las pinturas de este período rodeadas de murallas, un elemento que, por encima de las evidentes funciones militares, pretendía definir y resaltar el espacio ocupado por un núcleo dotado de privilegios políticos y jurídicos<sup>17</sup>. Las pinturas se llenan de ciudades, decenas de ellas, algunas minúsculas y lejanas, transmitiendo la idea de una naturaleza absolutamente dominada por el hombre. El pintor nos enfrenta a territorios que nos colocan ante una situación política o pública, tal como expresó Julio Caro Baroja en su clasificación de los paisajes pictóricos, entre los que instala «los paisajes feudales»<sup>18</sup>, que muestran la estructura de poder del territorio compartimentado y dominado por la presencia de las siluetas de las plazas fuertes. Es lo que se ha denominado «incastellamento», término que hace referencia a la acción de construir un castillo o de transformar una estructura precedente con una fortificación; en su interior se concentra la población

---

17 Martín Viso, p. 424.

18 Caro Baroja 1984, p. 23.

y se forman los territorios vinculados a estos centros<sup>19</sup>. Aún en el siglo xv la imagen del territorio está dominada por este urbanismo medieval, con un paisaje habitado, lleno de núcleos de población localizados no muy distantes entre sí y que se extienden hasta el horizonte.

La sociedad de la época tiene un acusado carácter rural, el mundo agrícola presenta un *continuo* en el paisaje, y en ese tejido geográfico se engarzan las ciudades de una manera perfectamente orgánica, sin que se rompa tal continuidad ni se altere dicha estructura. Tampoco serán demasiado grandes, pues una ciudad de gran tamaño rompería precisamente la continuidad de ese tejido<sup>20</sup>. Las siluetas de la muralla y de las torres defensivas acompañan al caminante, gracias a ellas la naturaleza no es temible o salvaje, sino humanizada, se encuentra bajo la protección del señor que domina la fortaleza. La seguridad se alcanza porque al deambular por la campiña nunca se deja de ver la silueta de una ciudad, cuando una queda lejos, otra se aproxima, y aún se ven alejadas otras más. Esta práctica, iniciada en la pintura en el siglo xiv, es ampliamente desarrollada en el xv y llevada hasta la perfección y el virtuosismo en el siglo xvi, período que ha generado las panorámicas más impactantes de ciudades de la historia de la pintura occidental, convertidas en documentos precisos y rigurosos de la vida cotidiana del periodo en el que se realizan.

Pero remontémonos al principio o casi, aunque tengamos que retroceder hasta el siglo xiv, alejándonos un poco de nuestra acotación cronológica, para encontrarnos con el gran fresco pintado por Simone Martini en 1330 en el Palacio Público de Siena representando un episodio de la historia local con el victorioso general Guidoriccio da Fogliano, que acaba de someter a Montemassi y Sassoforte (Figura 22). Destaca en el centro de la composición la imponente figura a caballo del militar, en medio de un vacío que evoca el paisaje existente entre las fortificaciones; espacio natural del que el pintor no cuenta nada, ni la vegetación, ni los accidentes naturales o las huellas de la intervención humana. El paisaje se dilata y se convierte en un tejido contenedor para los elementos protagonistas de la escena<sup>21</sup>. La naturaleza es una incógnita, algo ignoto, sin importancia para la narración; todo lo contrario que la ciudad y la plaza fuerte conquistadas que aparecen representadas muy esquemáticas pero con un tamaño considerable para que alcancen un gran protagonismo en la composición. Ellas definen el espacio: el urbano propio y el natural que queda fuera. En la pintura hay una oposición muy evidente entre la ciudad y el

19 Quirós Castillo – Bengoetxea Rementería 2010, pp. 294-295. El término *incastellamento* ha sido utilizado por el historiador francés Pierre Toubert con el fin de definir las transformaciones que tuvieron lugar en la organización del territorio como resultado de la implantación del feudalismo.

20 Chueca 1970, p. 89.

21 Gori-Montanelli 1959, p.70.

campo; entre el interior de las murallas, y el exterior donde se encuentra el general y su campamento; e incluso entre lo construido y lo natural. El militar representado de perfil parece encaminarse de un enclave a otro y con su presencia domina ambos núcleos; los tres elementos constituyen un conjunto monumental completado a la derecha con parte del campamento militar.



Figura 22. Simone Martini, 1328, *Guidoriccio da Fogliano*. Palazzo Pubblico, Siena

Un ejemplo paradigmático de la colocación de las ciudades en el paisaje de un mundo absolutamente antinatural es la pintura de Duccio di Buoninsegna *La tentación de Cristo*, obra muy temprana, datada entre 1308-1311, anterior a la de Martini, pero más intensa en el protagonismo de la ciudad (Figura 23). No hay duda de que el retablo al que perteneció fue una obra maestra de su tiempo, que permaneció durante doscientos años en su lugar de honor original, la catedral de Siena, antes de su desmembramiento y dispersión<sup>22</sup>. Representa las tentaciones de Cristo por el demonio a en su ayuno en el desierto, narradas en el evangelio de San Mateo (4:8-11), cuando le mostró todos los reinos del mundo y le dijo: «Todo esto te daré si postrado me adoras». En la actualidad, condicionados por la fidelidad a la realidad, por la visión en perspectiva cónica desarrollada en el siglo xv y vigente desde entonces, o por la fotografía, puede sorprendernos el uso que hace el pintor de las escalas, de los diversos elementos compositivos y el sentido narrativo que utiliza. Pero es un sistema enormemente efectivo, pues en la obra tienen relevancia las cosas esenciales, mientras las anecdóticas han desaparecido; es una composición densa en la que se ha excluido todo aquello que no sea absolutamente necesario.

<sup>22</sup> The Frick Collection. Comentario del propio museo sobre la obra en <http://collections.frick.org/view/objects/asitem/People@81/0?t:state:flow=97a983d9-5477-4a5a-a2e8-8782bb2bd329>, consultado el 4 de julio de 2016.

En realidad, los elementos son los mínimos: la figura majestuosa de Jesús, la oscura y horrible del diablo, y los ángeles que auxiliarán al Señor cuando el demonio se aparte de su lado; en el paisaje el cielo, convertido en un fondo de oro, y la vegetación no existen; únicamente aparecen unas rudimentarias y peladas rocas que cumplen el papel de montañas donde la acción se desarrolla. En este espacio vacío aparecen siete ciudades, colocadas a modo de maquetas que representan «todos los reinos del mundo» .



Figura 23. Duccio di Buoninsegna, 1308-1311, *La tentación de Cristo en la montaña*.  
The Frick Collection, Nueva York

Para comprender lo acertado de esta representación pensemos en una composición basada en la visión natural, con las escalas adecuadas, seguramente estaría llena de detalles anecdóticos que en nada ayudarían a la narración principal, mientras que algunos elementos importantes, como las ciudades, aparecerían pequeñas en el horizonte. Las ciudades representadas por Duccio tienen una participación emotiva en la narración, una presencia majestuosa, como verdaderos personajes, como individuos activos en la historia. La verdad de su arquitectura no consiste en el añadido de una combinación de datos exteriores, sino en un sentido arquitectónico interior transmitido por el propio autor. La inspiración es Siena, pero siempre existe un elemento interpretativo de la ciudad; como en la figura literaria «sinécdoque», que usa la parte para aludir a la totalidad de un objeto, pocos edificios componen la ciudad para caracterizarla; altísima es la complejidad y muy rigurosa la sintaxis<sup>23</sup>.



Figura 24. Duccio di Buoninsegna, 1308-1311, *La tentación de Cristo en la montaña*, detalle. The Frick Collection, Nueva York

En la ciudad de abajo a la izquierda, reproducida en la figura 24, cada elemento, desde los muros a las puertas, a las fachadas, a las torres, se orienta según un exacto esquema axonométrico de abscisas y ordenadas.

Es un diseño compacto, ordenado y coherente, en el que espacio y volumen se compenetran; cada edificio se adapta al vecino, a las calles y al perímetro, en función de una ley precisa<sup>24</sup>. Es un virtuoso ejercicio de estilo que glorifica su ciudad, a través de un ideograma, de una esencialización y reducción de sus elementos; es como si Duccio en vez de copiar las formas, reprodujera los procesos que generan la forma urbana. La representa-

23 Massobrio – Portoghesi 1988, p. 84.

24 Gori-Montanelli 1959, pp. 54-57.



ción es en perspectiva caballera, con una visión desde arriba perfectamente coherente y bien construida, que no evita la frontalidad de algunos de sus planos.

Cuán distinta es su ciudad de la que aparece en la pintura de Giovanni di Paolo de la figura 13, cuyo detalle se reproduce en la figura 25; donde el desorden y el caos dominan la construcción, con dos sistemas perspectivos superpuestos, uno de líneas ascendentes y otro descendentes, utilizados aleatoriamente.



Figura 25. Giovanni di Paolo, 1455-1460, *San Juan Bautista entra en el desierto*, detalle.  
The Art Institute of Chicago

No hay duda de que Duccio ha realizado una composición magistral y muy efectiva, en la que podemos disfrutar de la calidad de la pintura en las figuras, de la fastuosidad del diseño utilizado en las ciudades y del escenario de la acción. Nos enseña que la proporción real y la visión natural no siempre es la mejor opción en el trabajo del pintor, pues una valoración subjetiva de las cosas a veces es más efectiva, y podemos dimensionar grande lo que es importante y obviar lo innecesario. Pero esto existe en la pintura de los niños, forma parte de su expresión natural, y sin embargo lo hemos olvidado.

Otro ejemplo en el que las ciudades acotan simbólicamente una gran superficie de territorio nos lo ofrece la pintura del Maestro de Lecceto *El Rey Salomón y la Reina de Saba*, del tercer cuarto del siglo xv (Figura 26).



Figura 26. Maestro de Lecceto, Tercer cuarto del siglo xv, *El Rey Salomón y la Reina de Saba*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Aquí las urbes limitan el principio y el final del viaje: la capital del reino de Saba y Jerusalén, ambas enfrentadas y a muy poca distancia; en realidad parece que el largo viaje se ha reducido a una comitiva que cruza una pequeña plaza; así vemos que llegan a su destino los primeros carruajes, mientras los últimos aún están saliendo. La arquitectura es similar en ambos núcleos y no debería serlo, es algo que no ha preocupado al pintor; como el sentido del movimiento es de izquierda a derecha, es fácil distinguir la ciudad origen, Saba, y la urbe a la que arriba la comitiva cargada de regalos, Jerusalén. El panorama del territorio recorrido se muestra en el fondo, con un castillo en una llanura de la que emergen montañas cónicas, tres con ciudades en sus cimas, y una ensenada en el centro; diversos árboles jalonan el territorio colocados uno a uno sin llegar a formar bosque. El paisaje no es descriptivo, sino conceptual, enumerando algunas de las situaciones que deben atravesar los viajeros en su periplo. La obra exige al observador que entre en el juego de las reglas de lectura de la representación para poder comprenderla.

Una y otra vez las ciudades alejadas aparecen en las pinturas con tal insistencia y riqueza de detalles que su conjunto se convierte en un verdadero corpus informativo de la morfología urbana de la época. Todas responden a esquemas parecidos: el enclave aparece como un ente cerrado, limitado por la muralla con sus torres defensivas rectangulares estrechas y altas, imagen pictórica que es similar a la que actualmente podemos encontrar en poblaciones italianas como Monteriggioni (Figura 27), pequeño núcleo de la Toscana, cuyas potentes fortificaciones son ya mencionadas por Dante en la *Divina Comedia* para evocar un círculo de gigantes que rodea el abismo<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Canto XXXI del Infierno.



Figura 27. Monteriggioni

En las representaciones pictóricas, detrás de la muralla y de sus defensas aparecen otras torres muy esbeltas, que corresponden a las casas-fuerte del interior de la ciudad, edificaciones que caracterizaban amplias zonas de la geografía italiana. Torres que debían abundar de un modo casi increíble, bastante más de cien llegó a tener Bolonia en el siglo XIII, de las que se conservan unas cuarenta; cientos también en Lucca, de las que únicamente se conserva una intacta, y en Florencia y en Siena. En San Gimignano se conservan dieciséis de las setenta y dos que llegó a albergar (figura 28).



Figura 28. San Gimignano

Nacidas como mini-fortalezas inaccesibles desde la calle y unidas al nivel del primer o segundo piso con el edificio vecino, constituyen en origen refugios de emergencia, función que pierden paulatinamente tendiendo a integrarse en la vivienda como logias o balcones de uso cotidiano<sup>26</sup>. La mayoría han sido derribadas o desmochadas, perdiendo gran parte de su altura y protagonismo en la silueta urbana (Figura 29 y 30).



Figura 29. Siena

En palabras de Massabrio y Portoghesi<sup>27</sup>, la torre para nuestro mundo de imágenes occidental es el signo vertical por excelencia, símbolo de elevación y caída, expresión primordial del ángulo recto, de la percepción abstracta del campo gravitacional. Como un cuerpo humano erecto, la torre representa un desafío a la naturaleza, a la horizontalidad de la línea que mejor expresa la estabilidad y el reposo de la tierra: el horizonte. Frecuentemente, en los paisajes imaginados, las torres se multiplican porque su emergencia vertical sirve de contrapunto a la horizontalidad de los signos terrestres, de la agricultura y de la orografía. La repetición y multiplicación de las torres forman espontáneamente agregados que expresan la idea del

<sup>26</sup> Elia 1979, p. 365.

<sup>27</sup> Massobrio – Portoghesi 1988, p.53.

«castillo», a menudo no imitan los reales que están condicionados por una lógica constructiva, orográfica y de estrategia militar. Por el contrario, por su parte, los castillos imaginarios responden a una lógica puramente visiva, evocadora de una realidad concreta, pero sólo en la medida en que la evocación ayuda a «soñar» con lo universal y próximo al mito, el mundo ideal de los arquetipos arquitectónicos.



Figura 30. Tarquinia

En las pinturas del siglo xv es este modelo de ciudad el que domina, imagen cotidiana elevada a categoría universal, pues si debe aparecer un enclave urbano como fondo de la acción, responde a esta morfología. Hasta tal punto este planteamiento es radical y desinhibido que este tipo aparece en la pintura de Lorenzo Monaco (1370-1425), *Lamentación sobre Cristo muerto* (Figura 31), tabla de formato vertical muy alargado.



Figura 31. Lorenzo Monaco, 1370-1425, *Lamentación sobre Cristo*, detalle. Národní Galerie, Praga

En ella, en el pequeño espacio entre la roca del calvario con la cruz y el margen derecho del panel, el artista incorpora como fondo su idea de lo que sería Jerusalén, que en realidad es una ciudad medieval italiana muy típica, cerrada por sus murallas en un recinto rectangular, del que sobresalen las torres defensivas y las casas-torre, comprimida en la verticalidad de su angosto espacio, que se acentúa aún más por el formato de la obra. Muchos artistas del *Trecento* representan los volúmenes arquitectónicos en un sistema muy similar a la perspectiva axonométrica y caballera, tal como vemos en las obras de Ambrogio Lorenzetti y Duccio. Lorenzo Monaco utiliza una variante del sistema, pues la visión arquitectónica surge del cruce de dos perspectivas axonométricas, una en la parte baja y otra en la alta, partidas en la mitad del desarrollo vertical. Consigue así el doble propósito de mostrar la estructura espacial del edificio y de crear un dinámico efecto de aceleración<sup>28</sup>.

Otro ejemplo de una Jerusalén medieval e Italiana aparece en una miniatura pintada por Girolamo da Cremona como fondo de la escena del descendimiento (Figura 32).

En un reducidísimo espacio, pues el fragmento reproducido mide unos 7x11,4 cm, su autor nos da cuenta de una ciudad fuertemente fortificada con una sólida muralla y torres defensivas de tonos ocres, muy acordes con el aspecto que ofrecían las urbes en tiempo del pintor. Lo verdaderamente destacable es la acumulación de altísimas y esbeltas casas-torre, que rompen la silueta de la ciudad, tal como debió ocurrir en el *Quattrocento* en muchas ciudades del centro y norte de la península itálica, y que esta pintura documenta de un modo muy verosímil.

Ciudades similares se multiplican en las pinturas, en las que, independiente del tema o del lugar donde se desarrolla la acción, siempre son enclaves urbanos italianos contemporáneos los que aparecen. Quizás nos explique un poco este proceder, una cita que realiza Michael Baxandall, de un significativo fragmento perteneciente a un manual de oración escrito en 1454: «Para mejor fijar en tu mente la historia de la Pasión y para memorizar más fácilmente sus acciones, es útil y necesario memorizar los sitios y las personas: una ciudad, por ejemplo, que será la de Jerusalén, utilizando para ello una ciudad que te sea bien conocida. En esa ciudad debes fijar los sitios principales en los que ocurrieron los episodios de la Pasión (...) También el sitio del Calvario, donde fue puesto en la Cruz»<sup>29</sup>. Los pintores asumieron esta doctrina con intensidad, llenando sus obras de ciudades que evocan a otras, pero que en realidad es siempre las que ellos conocen bien: las suyas propias.

---

28 Gori-Montanelli 1959, pp. 106-108.

29 Baxandall 2000, p. 66.



Figura 32. Girolamo da Cremona, 1451-1483, *Descendimiento de la Cruz*, detalle.  
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Viendo estas imágenes siempre me pregunto qué ocurriría si en la actualidad un artista actuara del mismo modo y como fondo de una escena del Antiguo o Nuevo Testamento incorporara una ciudad contemporánea. Sin duda, nos sorprendería enormemente, pero quizás nos haría preguntarnos: ¿es un anacronismo, un colosal error histórico, o implica una lectura religiosa del tipo: el mensaje de Cristo está vigente, y cada día en nuestras ciudades muere y resucita por nosotros?. Cada uno lo podría entender de un modo u otro, pero parece seguro que para los artistas del *Quattrocento* la respuesta sería más sencilla, pues se trataba de una simplificación en la organización funcional de su trabajo, ya que les era fácil tomar lo que tenían a mano antes que elucubrar o fantasear con otras ciudades; y desde luego les era prácticamente imposible buscar una documentación arquitectónica sobre el enclave en cuestión.





Figura 33. Sano di Pietro, 1444, *Penitencia de San Jerónimo*. Musée du Louvre, París

Sano di Pietro sitúa la penitencia de San Jerónimo en un desierto peculiar en su pintura de 1444 (Figura 33), en el que atraen nuestra atención la montaña horadada del primer plano, que le sirve de refugio, que más parece una carpa de circo que un elemento natural; la proliferación de bichos que reflejan la idea de lo inhóspito del lugar; y los árboles frutales en medio de la aridez, que seguramente sirven de sustento al santo.

El paisaje está simplificado al máximo, con el cielo sin protagonismo reducido a una estrechísima franja y la tierra compuesta por unas montañas cónicas distribuidas regularmente. De él sobre todo nos interesan las tres ciudades que aparecen sobre otras tantas colinas lejanas, limitadas por murallas y caracterizadas por el perfil de sus esbeltas casas-torre; además, dos de ellas pintadas en un bermellón muy llamativo, que seguramente quiere recordar el ladrillo, material de construcción de muchas de estas ciudades, como se puede observar en la foto de Siena de la figura 29. En la situada en la colina de la izquierda, sobresale por encima de la muralla un edificio de planta circular, construido con mármoles de dos colores, marfil y verde oscuro, que recuerda los baptisterios toscanos.



Figura 34. Giovanni di Paolo, 1447, *La Crucifixión*. Rijksmuseum, Amsterdam

Sorprendente es la escena de *La Crucifixión* de Giovanni di Paolo, pintada en 1447 (Figura 34), que contiene un paisaje de fondo característico de este autor, compuesto por colinas cónicas en las que podemos contar hasta once de estas ciudades, pequeñas y muy simplificadas, reducidas al recinto amurallado y a las torres de su interior que se elevan desafiantes.

Igual de sorprendente es *El secuestro de Helena* pintado por Zanobi Strozzi entre 1450 y 1455 (Figura 35), donde asistimos en el primer plano al embarque de Helena y otras mujeres del templo de Apolo y Artemisa.

De la ciudad de Esparta el pintor únicamente nos muestra, en el primer plano a la derecha, una arquitectura de trazado absolutamente renacentista. Atrae nuestra atención el fondo escarpado de la otra orilla del mar donde en escalonado ascenso por la abrupta montaña, al menos se emplazan ocho ciudades fortificadas, en las que destacan sus casas-torre sobresaliendo por encima de la muralla.

En ocasiones el pintor no se conforma con situar las ciudades lejanas, como pequeñas siluetas o anécdotas en el paisaje; decide colocar una muy en primer plano, justo detrás de los personajes, de modo que la escena se desarrolle extra-muros, pero inmediata a la propia cerca; si lo cree conveniente, en el fondo aún aparecerán más enclaves fortificados. Este recurso compositivo permite al artista recrear con mayor exactitud la ciudad, incorporando detalles que no sería posible

reproducir de otro modo, suministrándonos una información privilegiada sobre las morfologías urbanas de la época, y sobre los elementos constructivos y compositivos de su arquitectura.



Figura 35. Zanobi Strozzi, 1450-1455, *El secuestro de Helena*, detalle. The National Gallery, Londres

Una pintura excepcional por lo acertado de su composición es *El Martirio de San Cosme y San Damián* de Fra Angelico datado entre 1438 y 1445 (Figura 36).

Según nos cuenta Santiago de la Vorágine en *La Leyenda Dorada*<sup>30</sup>, los santos procedían de Egea, actualmente denominada Ayas, situada al sureste de Turquía, y es allí donde fueron martirizados. La ciudad que aparece representada en la pintura nada tiene que ver con el tiempo y el lugar donde se desarrollaron los acontecimientos, pues se trata de una típica arquitectura de la época y de los lugares propios del pintor. Presenta una fuerte muralla reforzada con esbeltas torres defen-

<sup>30</sup> De la Vorágine 1982, t. 2, pp. 615-616.

sivas, una puerta de entrada inscrita bajo una de ellas de mayor volumen; del interior urbano asoman campanarios, casas-torre e incluso la silueta de un castillo. Si sorprendente es esta primera construcción con sus anacronismos, no lo son menos las que jalonan el fondo paisajístico montañoso, en el que se divisan multitud de pequeños enclaves de similar morfología, es decir, fuertemente amurallados y dominados por las siluetas de altísimas torres. Arquitectura medieval militar típicamente italiana, que en el *Quattrocento* sería visible en amplias zonas y que es la que ha servido de modelo al pintor.



Figura 36. Fra Angelico, 1438-1445, *Martirio de San Cosme y San Damián*. Musée du Louvre, París

Pero si extraordinario es el contenido documental arquitectónico de la escena no es menos la composición elegida por el pintor. La tabla pertenecía a la predela del retablo de San Marcos, una obra revolucionaria, llena de innovaciones estilísticas que con posterioridad fueron incorporadas por otros pintores<sup>31</sup>. Una de estas nuevas aportaciones consistía en que Fra Angelico desarrolló aquí un sistema

<sup>31</sup> Pope-Hennessy 1992, pp. 47-51.

de proyección novedoso con la inclusión de un plano o de una superficie paralela al propio observador, que aseguraba una representación en alzado y, consecuentemente, un dominio de verticales y horizontales que confieren un gran equilibrio al conjunto. En las otras escenas del retablo es un elemento arquitectónico el que cierra la visual, pero en esta ocasión es la hilera de los cinco cipreses la que se ha dispuesto paralelamente al espectador. Cinco esbeltos troncos que elevan su verticalidad hacia el cielo.

Sabemos que junto a San Cosme y San Damián fueron decapitados sus tres hermanos Antonio, Leoncio y Euprepio<sup>32</sup>; los cinco aparecen en la pintura, los dos primeros a punto de recibir el golpe mortal, visten túnicas amarilla y bermellón, mientras los otros tres, vestidos todos de azul, ya han sido decapitados. No puede ser casualidad la coincidencia en el número de los árboles y de los santos; es evidente que los elementos vegetales son motivos simbólicos que el pintor ha incluido para enriquecer el significado de la escena. San Cosme permanece aislado en el centro de la composición, en una zona vacía donde el movimiento de las otras figuras no llega. Está arrodillado y como ensimismado en una vida interior propia, que ya ha alcanzado la eternidad, expresada aquí en los elementos naturales<sup>33</sup>. Los cipreses enmarcan esta espiritualidad, la enlazan con el paisaje y la elevan al cielo.

Pero aún hay más: en contraposición a la frontalidad de la hilera de árboles y de uno de los santos y su verdugo, los cinco personajes que observan la escena, junto a los tres soldados a su espalda, situados todos a la izquierda de la composición, están alineados siguiendo una dirección oblicua, que intuimos perpendicular al observador y, por lo tanto, a la hilera de cipreses, pero que es paralela a la fachada principal de la muralla. Así, la ciudad y sus gobernantes, que han ordenado la ejecución y asisten impasibles a ella, están vinculados por la misma dirección oblicua en la pintura, formando un grupo que se opone al espiritual de los cipreses, que poseen una posición dominante en el centro de la composición, que la verticalidad de las torres de la muralla no logra ensombrecer.

---

32 De la Vorágine 1982, t. 2, p. 616.

33 Gori-Montanelli 1959, p. 164.



Figura 37. Zanobi di Jacopo Machiavelli, 1470, *San Nicolás salva a un hombre ahorcado*. Rijksmuseum, Amsterdam

Un hombre acusado injustamente y condenado a morir ahorcado se encomienda a San Nicolás y le ofrece visitar su tumba en Bari si le salva; el santo acude en su auxilio y lo sostiene en el aire todo el día y la noche siguiente, hasta que una vez dado por muerto y abandonado, puede finalmente depositarlo libre en el suelo. El suceso, según la tradición sucedido en Austria de Alemania<sup>34</sup>, aparece representado en una tabla de la predela del retablo que Zanobi di Jacopo Machiavelli pintó para la iglesia de Santo Spirito de Florencia en 1470 (Figura 37).

Independientemente del lugar de la acción y su época, la ciudad representada no es centroeuropea, sino italiana y contemporánea a la pintura; tiene murallas, puertas y torres similares a las ya vistas en otras pinturas. La acción se ambienta en un paisaje vacío, abstracto y muy sintético, únicamente caracterizado por la presencia de dos ciudades, la del primer plano y otra algo más alejada. El campo lo es porque esta fuera de la ciudad, es el espacio entre los dos recintos amurallados.

Un *cassone* era un arcón que se regalaba a las novias con objeto de guardar el ajuar y sus objetos personales; ricamente labrado, el frente estaba decorado generalmente con una pintura que ocupaba toda su anchura e ilustraba un tema heroico o mitológico. En Florencia existieron grandes talleres artesanales dedicados a su fabricación, con extraordinarios pintores, cuyos nombres permanecen en su mayoría en el anonimato. Ya nos hemos referido al panel de uno ellos, del

34 Así es señalado por varias fuentes; hemos utilizado la del Padre Alonso de Andrade de 1730, p. 239.

atribuido al llamado Maestro de Lecceto de la figura 26, con el tema del viaje de la Reina de Saba. Otra de estas magníficas pinturas, perteneciente a uno de estos arcones, también de autoría desconocida y producido en Florencia a finales del siglo xv, representa lo que se ha interpretado como un episodio de la guerra de Troya (Figura 38).



Figura 38. Anónimo de Escuela Florentina, Siglo xv, *Batalla delante de una ciudad amurallada*. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

Se reconoce en el lado izquierdo de la tabla a Aquiles debajo de una tienda real, mientras en el centro su ejercito lucha contra el de Héctor; en la parte derecha se ve a los vencedores traspasar la puerta de la muralla. La ciudad, que evidentemente es Troya, está representada con un gran detalle, pero dentro de los parámetros de una ciudad italiana y de la arquitectura defensiva medieval, con la muralla, sus mullones y troneras, esbeltas torres defensivas de planta rectangular y puente levadizo en el acceso; en el interior, fastuoso, se adivinan edificios de trazado renacentista.

Es de gran interés el paisaje del fondo, que se despliega a la izquierda (Figura 39), que representa un fragmento de la costa, con parte de la flota griega; en él llama la atención el concepto de territorio, tan repetido en otras obras, compuesto por colinas cónicas repartidas



Figura 39. Anónimo de Escuela Florentina, Siglo xv, *Batalla delante de una ciudad amurallada*, detalle. The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles

uniformemente, algunas de ellas con su cumbre ocupada por un enclave fortificado; aún en la llanura vecina al mar se localiza una ciudad amurallada de planta rectangular con las altas torres.

Otra escena pintada en el panel central de un cassone entre 1445 y 1455, obra de Francesco Pesellino, tiene por motivo el triunfo de David, cuando éste, después de haber dado muerte a Goliat y haberlo decapitado, traslada su cabeza a Jerusalén para presentarla al rey Saúl (Figura 40). La acción se desarrolla en el primer plano, con la comitiva ocupando toda la anchura de la tabla y prolongándose en el paisaje por el lado izquierdo. En la parte derecha se sitúa una ciudad fuertemente amurallada, con sus torre defensivas y su imagen italiana, tan repetida en otras obras, pero en esta ocasión se hace pasar por Jerusalén. En su interior destaca la presencia de un edificio de planta octogonal que recuerda los baptisterios toscanos, especialmente al de Florencia. El fondo es el vasto panorama de un territorio compuesto por las características colinas cónicas con ciudades fortificadas y dominadas por altas torres.



Figura 40. Francesco Pesellino, 1445-1455, *El triunfo de David*. The National Gallery, Londres

Como vemos, el concepto de fidelidad a la realidad es muy laxo entre los pintores del siglo xv. Por una parte se esfuerzan en representar la figura humana del modo más fiel posible, avanzando progresivamente en su dominio hasta alcanzar cotas de virtuosismo; por otra, la naturaleza no es un asunto que les preocupe especialmente, no es relevante para su trabajo. En general, no prestan atención a los efectos atmosféricos, ni a las diversas luces que se producen, ni a la variedad de las nubes, ni a la disposición de las montañas, las masas de arbolado y toda la inmensa acumulación de detalles que ofrece la observación directa del territorio. Algunas de las pinturas que hemos reproducido aún utilizan el fondo de oro, en concreto las del Maestro del Retablo de San Bartolomé, figura 6, Giovanni di Paolo, figuras 9 y 34, y Duccio di Buonisegna, figura 23. El fondo de oro es un elemento primitivo en la pintura, hasta el punto que Rezio Buscaroli lo considera antiespacial y antipaisajístico, y puede ser verdaderamente llamado el punto de partida negativo de la



pintura de paisaje<sup>35</sup>. En otras pinturas el cielo es prácticamente negro, como en la de Fra Angelico, figura 7, y Bartolomeo di Tommaso, figura 8, convertido en un fondo neutro para la acción sin ninguna relevancia en sí mismo. Algo similar, pero más claro, lo encontramos en el gran fresco de Simone Martini, figura 22. Las otras pinturas, en general presentan un degradado de arriba hacia abajo, de oscuro a claro, en el que ocasionalmente aparecen algunas nubes, quizás demasiado definidas en su corporeidad.

Los pintores en su trabajo se ven obligados a incorporar continuamente paisajes, pues muchas de sus escenas se desarrollan en el exterior. Ante esta necesidad toman una actitud sorprendente que los hace únicos en la historia de la pintura, pues son ellos los que generan el territorio diseñándolo en su conjunto y en todas sus partes, en el cual inscriben el motivo<sup>36</sup>. Los artistas racionalizan al máximo el acto de pintar, así inventan los paisajes, en su estudio y alejados de la naturaleza; deciden los elementos que deben aparecer en la composición, su disposición y el tamaño; crean una gramática visual del territorio en el que el vocabulario son los diversos elementos. Los árboles, los caminos, las arquitecturas, las rocas y los montes no son naturalistas, sino esquemas mentales de las cosas verdaderas, no la realidad misma en su particular carácter, sino una síntesis en la que prima la claridad absoluta de la «cosa» representada<sup>37</sup>. Sabemos que en Giovanni di Paolo la observación del natural era marginal en su trabajo, mucho del cual se inspiraba en detallados dibujos a color de un libro de modelos recopilado durante años, con modelos de otros pintores y escultores contemporáneos; hojeando las páginas podía modificar, cambiar y transformar las varias fuentes y hacerlas propias<sup>38</sup>.

Los pintores son inventores de mundos, creadores de escenarios, fantaseadores de realidades, contadores de historias, hábiles manipuladores de elementos, artífices imaginativos y eficaces que dan respuesta con su trabajo a las múltiples demandas que reciben. Con tales premisas, pedir distancia y profundidad al pintor, buscar en su cuadro sentido del espacio significa pretender algo no necesario a su lenguaje y no compatible con sus medios expresivos<sup>39</sup>. Transgreden muchas de las reglas que ya comenzaran a desarrollarse en su tiempo y que dominarán la pintura durante siglos; como la unidad de tiempo, ya que ellos superponen secuencias del mismo personaje en momentos distintos; la proporción entre los diversos elementos, pues alteran continuamente los tamaños según su conveniencia; la visión pers-

---

35 Buscaroli 1935, p. 97.

36 Buscaroli 1935, p. 101.

37 Buscaroli 1935, p. 100.

38 Christiansen – Kanter – Strehlke 1989, p. 12.

39 Buscaroli 1935, p. 100.

pectiva, ya inventada en los primeros años de siglo, pero usada por un pequeño grupo de artistas florentinos. Al final todas estas pinturas muestran modos de representar la realidad y el espacio, que se extinguieron y no volvieron a reaparecer en parte hasta el siglo xx, recuperados por las vanguardias artísticas. Nos hacen ver que otro modo de narrar es posible, que el pintor tiene en su imaginación un instrumento potentísimo de trabajo.

La ciudad, tan importante para ellos, es uno de los elementos valiosísimos que incorporaran en sus obras. En ella, igual que con la figura humana, existe un cierto concepto de imitación de la realidad, pues tratan de representar con mayor o menor verismo las ciudades existentes. Las urbes pintadas no tienen el mismo grado de diseño que los paisajes, son más reales, con raíces profundas en la cultura de su tiempo, pero fuertemente alteradas por invenciones y empeños creativos. Pero aparece otro grado de laxitud importante, inadmisibles para nuestra mentalidad rigurosa: una ciudad es una ciudad y vale para cualquier situación; similares morfologías pueden servir para representar a Jerusalén, Esparta, Troya, Roma, o cualquier otra urbe cercana o remota. Lo importante es que allí, en el argumento, y en consecuencia en la pintura, hay una ciudad, y, en cambio, no es tan básico que su conformación y arquitectura sea de una época u otra, que se asemeje en poco o en nada a la ciudad posible que quiere representar. El artista en su momento no podía acceder a otra información que le documentara sobre la realidad, y el espectador de su obra tampoco, así pues, ¿qué importancia tiene identificar construcciones lejanas con las propias que nos rodean? Y tienen razón, no es de ninguna importancia, y gracias a ello nos han dado cuenta de muchos datos del mundo en el que vivieron. Los pintores glorificaron su propia imaginación y la arquitectura del territorio donde vivían en obras de arte magníficas, que aúnan las historias que representan con el propio entorno donde nacen. Logro excepcional que aumenta aún más el valor de sus pinturas.

## REFERENCIAS

- BAXANDALL, M. 2000. *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BOFF, L. 1982. *San Francisco de Asís: ternura y vigor*. Santander: Sal Terrae.
- BUSCAROLI, R. 1935. *La pittura di paesaggio in Italia*. Bologna: Società Tipografica Mareggiani.
- CLARK, K. 1971. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix Barral.
- CARO BAROJA, J. 1984. «La Interpretación Histórico-Cultural del Paisaje», en *Paisajes y Ciudades*. Madrid: Taurus.

- CENNINI, C. 1968. *Tratado de la pintura*. Traducción, prólogo y notas de F. Pérez-Dolz. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.
- CHIARINI, M. 1982. «Il paesaggio», en Zeri, F. *Storia dell'arte italiana, Parte terza - Situazioni, momenti, indagini, Volume quarto, Forma e modelli*. Torino: Giulio Einaudi.
- CHRISTIANSEN, K. – Kanter, L. B. – Strehlke, C. B. 1989. *La pittura senese nel rinascimento*. Milano: Silvana Editoriale.
- CHUECA GOITIA, F. 1970. *Breve historia del urbanismo*. Madrid: Alianza.
- De Andrade, A. 1730. *Vida y milagros de S. Nicolás El Magno, Arzobispo de Mira, Patrón de la ciudad de Bari*. Sevilla: Manuel de la Puerta impresor.
- DE LA VORÁGINE, S. 1982, traducido del latín por Fray José María Macías. *La leyenda dorada*, 2 tomos. Madrid: Alianza Editorial.
- ELIA, M. M. 1979. «Città e lavoro intellettuale dal IX al XVIII secolo», en Previtali, G. *Storia dell'arte italiana 1, Volume primo, Questioni e metodi*. Torino: Giulio Einaudi.
- GARDNER, M. 2001. ¿Tenían ombligo Adán y Eva? – La falsedad de la seudociencia al descubierto. Madrid: Debate.
- GORI-MONTANELLI, L. 1959. *Architettura e paesaggio nella pittura toscana – Dagli inizi alla metà del Quattrocento*. Firenze: Leo S. Olschki.
- KANDINSKY, V. 1996 [1926]. *Punto y línea sobre el plano – Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍN VISO, I. 2014. «La aportación de la arqueología al estudio de la Edad Media Hispánica», en Monsalvo Antón (Coord.) *Historia de la España Medieval*, pp. 409-434. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MARTINO ALBA, P. 2003. *San Jerónimo en el Arte de la Contrarreforma*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.  
Pdf en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t26717.pdf>.
- MASSOBRIO, G. – PORTOGHESI, P. 1988. *L'immaginario architettonico nella pittura*. Roma-Bari: Laterza.
- POPE-HENNESSY, J. 1992. *Fra Angelico*. Firenze: Scala.
- QUIRÓS CASTILLO, J. A. – Bengoetxea Rementería, B. 2010. *Arqueología III – Arqueología Medieval Y Posmedieval*. Madrid: UNED.



# **Ecumenopolis e natura. L'evoluzione del paesaggio urbano**

**Leonardo Servadio**

**P**aesaggio urbano: sembra una contraddizione nei termini., ma non lo è. In questo mondo ricco di incertezze, di una cosa si può essere sicuri: il futuro sta nella città.

Già nel 1967 l'urbanista greco Constantin Doxiadis prevede che il mondo sarebbe divenuto Ecumenopolis, un'unica grande città dove i singoli luoghi sono come i quartieri di un'unica grande continuità abitativa. Egli allora constatava il sorgere di Eperopolis (la città continente) tra Londra, Parigi, Amsterdam, che già si erano configurate come una continuità urbana.

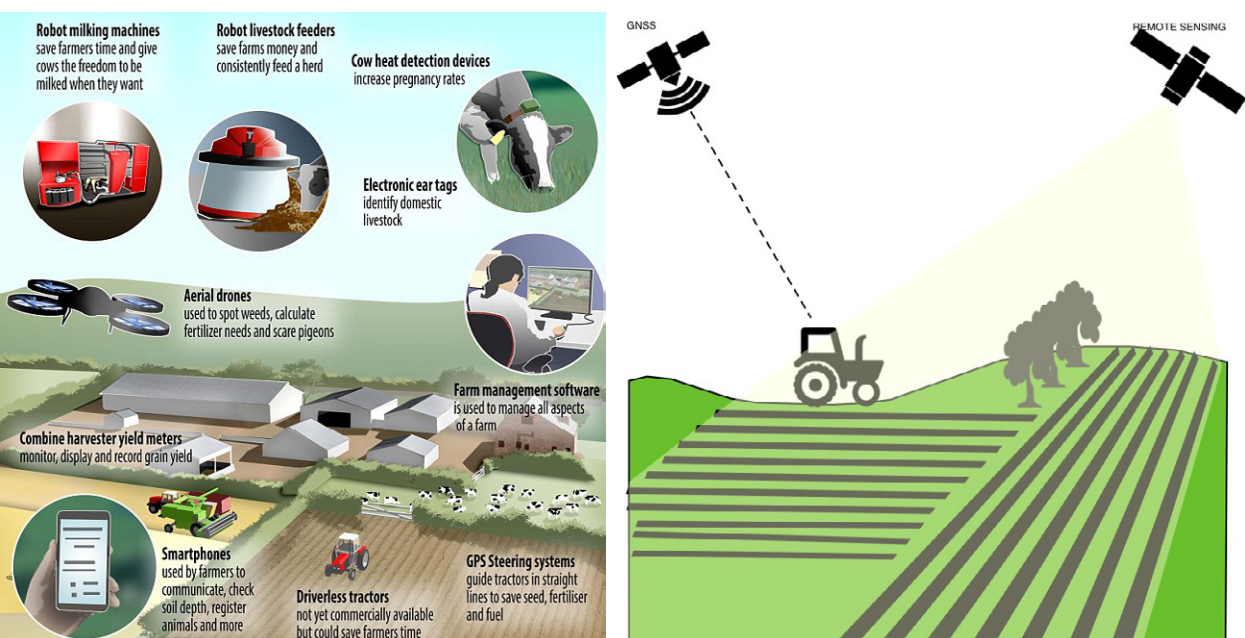
Oggi vediamo che il fenomeno «globalizzazione» si muove inevitabilmente in questa direzione. E riguarda il fatto che quasi naturalmente s'è imposta un'unica lingua per le interrelazioni tra le diverse parti del mondo, un inglese che non appartiene più all'Inghilterra o agli USA, ma è diventata lingua franca, veicolo di una cultura di origine europea, contaminata da influssi diversi accumulatisi nel tempo, e diffusasi ovunque, come i grattacieli che segnano il panorama urbano in ogni continente. È un fatto culturale, che forse trova nella collaborazione per l'esplorazione dello spazio extraterrestre la sua manifestazione più evidente e avanzata.

Si parla inglese nelle università cinesi seppure la Cina non sia mai stata veramente colonizzata da popoli di lingua inglese (a dispetto delle Guerre dell'Oppio di metà '800), a differenza di quanto è avvenuto in India. Se in Europa da secoli viviamo la coerenza istituzionale e linguistica derivante dall'eredità dell'impero romano, nel mondo si vive oggi la coerenza istituzionale e linguistica derivante dall'impero angloamericano. Che in fondo porta a maturazione il ritorno all'unitarietà delle lingue indeoeuropee, ovvero il fatto che, all'origine, tra le sponde dell'Atlantico e quelle del sucontinente indiano si trova continuità linguistica, a indicare la comune appartenenza alla massa continentale eurasiatica.

Com'è noto, la popolazione urbana nel mondo ha superato quella rurale nei primi anni del XXI secolo. Per il 2050 ci si aspetta che il 66% della popolazione sia urbana (v. rapporto U.N. *2014 Revision of World Urbanization Prospects*).

In Cina, all'epoca di Mao Tse Tung, si imponeva, con la rivoluzione culturale della metà degli anni 1960, che tutti partecipassero alla produzione agricola e cittadini, studenti, intellettuali erano sistematicamente inviati a lavorare nelle campagne. Nell'anno 2000 ancora il 46 per cento dei lavoratori erano impegnati in agricoltura. Nel 2011 questo tasso è sceso al 3 per cento: una percentuale sinora considerata appropriata per una società altamente industrializzata.

Ma nell'Expo che si è svolta a Milano dal giugno all'ottobre 2015, incentrata sulla produzione di alimenti, molti dei padiglioni nazionali hanno mostrato come l'agricoltura oggi possa essere tutta gestita tramite robot e via satellite.



Schema di gestione di una fattoria tramite drone

Precision Farming con controllo satellitare

Con l'uso della robotica e delle telecomunicazioni anche quella percentuale si ridurrà. L'attività agricola, soprattutto quella estensiva, sarà sempre più telecomandata.

Quella che chiamiamo campagna, intesa quale luogo di produzione di alimenti, non di svago nella natura, potrebbe benissimo essere disabitata.

È vero che in Africa e alcune parti dell'Asia ancora oltre un miliardo di persone vive senza corrente elettrica, una tecnica tipica del vivere urbano (v. rapporto della Fondazione Bill e Melinda Gates, febbraio 2016), ma in entrambi i continenti l'industrializzazione e l'urbanesimo avanzano a grandi passi.

Da questo consegue che la città è il volto del mondo globalizzato. E il suo panorama è il panorama del mondo.

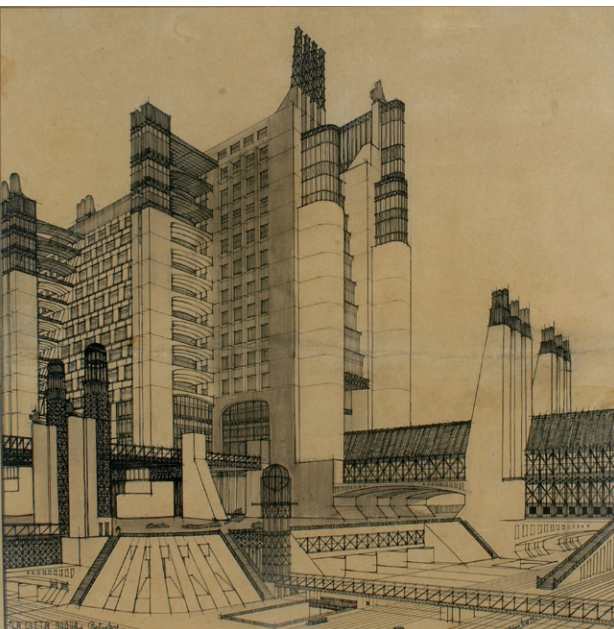
Oggi abbiamo in mente un concetto di città tipicizzato dalle megalopoli di milioni di abitanti, irte di grattacieli, connesse con sistemi di trasporto e comunicazione al resto del mondo. Tokyo è al centro della maggiore conurbazione con i suoi circa 34 milioni di abitanti: dalle coste marittime tutta la pianura è città, che si dirada solo sulle falde del vulcano Fuji.



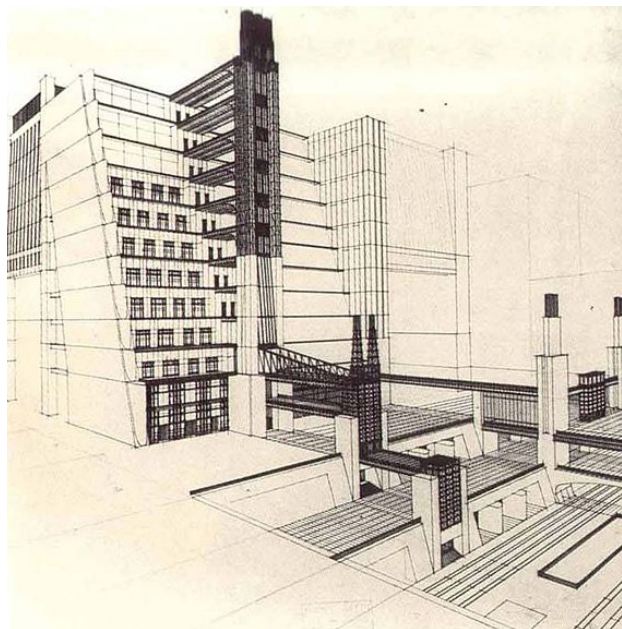
Tokyo e monte Fuji

È il concretarsi della città immaginata dai Futuristi, con la loro fede assoluta nel progresso tecnologico: si vedano i progetti urbani di Antonio Sant'Elia, relativi al «Manifesto della città futurista» (1913), dominata dalla velocità, dai mezzi di trasporto, dalla verticalità, da strade su più livelli, da ascensori che corrono esterni agli edifici. Qualcosa che da qualche decennio è diffuso in tutto il mondo e con insistenza in questi anni più recenti.

Nella città attuale abbiamo realizzato quanto da molti auspicato già agli inizi del '900. Come sarà la città futura?



Disegno urbano, Sant'Elia (da Wikipèrdia)



Edificio a gradinata con ascensori. Sant'Elia

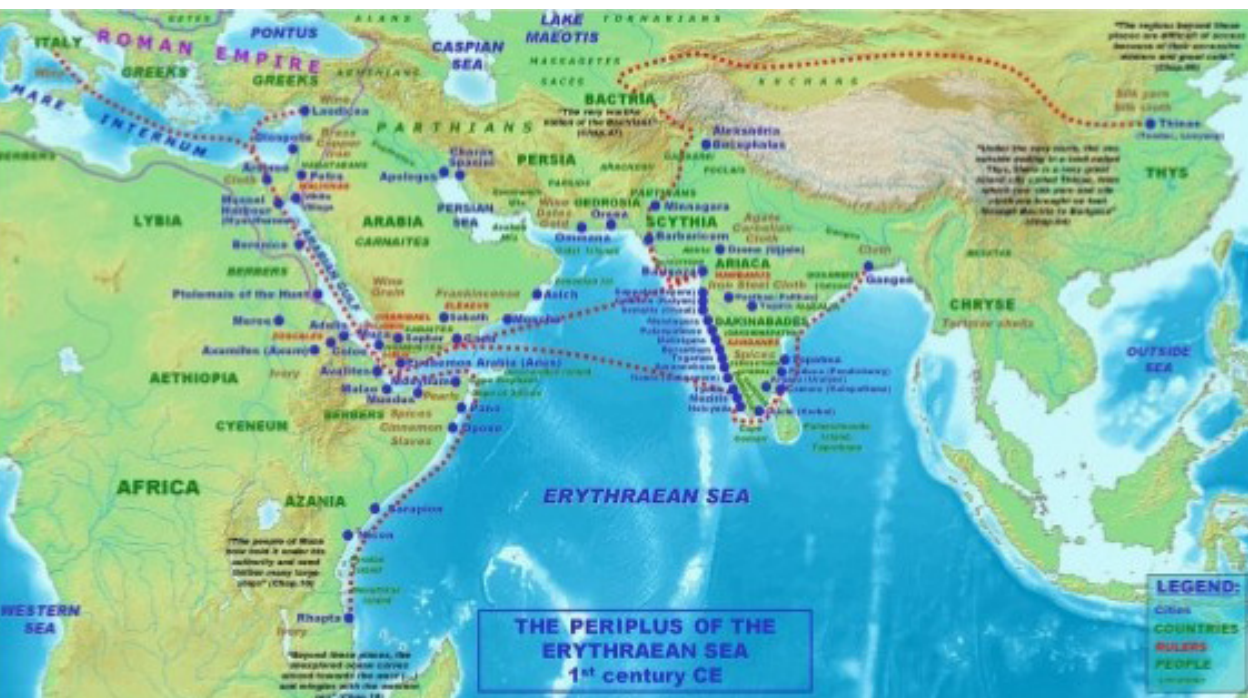
## Il ruolo del desiderio

La città è frutto del desiderio: di ambizioni che mescolano l'ansia di predominio, le aspirazioni estetiche, la creazione artistica, l'esibizionismo del potere. Come il cibo, che prima è necessità, poi diviene lusso e si innesta in una nuova fase di necessità del lusso. Il pomodoro è oggi una necessità per la dieta italiana, ma non esisteva nell'antichità e giunse come lusso dall'America, com'è noto.

Nell'antica Roma del I secolo d.C., riferisce Francesco Antonucci nel libro *Spezie, una storia di scoperte, avidità e lusso* (Bari-Roma 2016), nel massimo splendore dell'impero, arrivavano ogni anno un centinaio di navi recanti soprattutto pepe (140 mila chili per carico) dall'India e altri prodotti di pregio quali avorio o profumi. Merci che non rispondevano ad alcuna condizione di necessità ma, essendo molto costose, esprimevano il potere economico di chi le esibiva.

I carichi delle navi sono ritenuti da Antonucci essere stati di un valore sull'ordine di 9 milioni di sesterzi l'uno in un'epoca in cui tutta la proprietà immobiliare della provincia di Mantova, dove nacque Virgilio, era valutata una dozzina di milioni di sesterzi. La rotta era complicata (da Roma ad Alessandria, poi su navi fluviali sul Nilo fino ad Assuan, poi per terra su una strada appositamente costruita sino a Berenice sul Mar Rosso dove c'erano navi molto grandi che percorrevano la rotta verso l'India).





*La rotta tra Roma e l'India, descritta dal libro "Spezie, una storia di scoperte, avidità e lusso" di Francesco Antonucci*

Se tale è la forza del lusso nell'ambito dell'alimentazione, come si estrinsecano tali desideri rivolti allo spazio di vita?

Nella «Città ideale» raffigurata nel noto dipinto del 1480-90, così come in gran parte nei centri storici, non ci sono piante: l'architettura evidentemente in epoca rinascimentale bastava a se stessa. Non s'era ancora sentito minacciato il rapporto tra città e natura. Quel rapporto che invece noi sentiamo di aver perso con l'impegnosa industrializzazione e col dilatarsi degli spazi urbani. Solo in questi ultimi anni stiamo cercando di recuperare un rapporto tra città e natura.



7 Città ideale (anonimo, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, 1480-90)

È infatti nell'epoca nostra che si pone il dilemma: la città dunque è opposta alla natura?

A questo intendiamo rispondere: no. Perché la città è l'espressione tipica della natura umana. Si può dire che in realtà sempre l'essere umano sia vissuto nella città, fin dalle origini, poiché città è il luogo del vivere civile. Dove stanno assieme più persone. E sempre le persone stanno assieme – tranne i rari casi di eremitaggio.

I graffiti nelle grotte preistoriche che mostrano gruppi di persone che assieme cacciano o vivono con animali domestici, esemplificano il fatto. Il vivere associato e il lavorare associato fa parte dell'essenza dell'essere umano, ed è quel che gli consente di conformare il territorio, e quindi il paesaggio, secondo le sue necessità o secondo il suo gusto.

Necessità e gusto essendo le due direttrici che assieme indirizzano il vivere associato.

Se nel I secolo d.C. A Roma lusso era esibire il pepe in tavola e la maggioranza delle ricette culinarie ne contemplavano l'uso (pur essendo il pepe assolutamente inutile ai fini della conservazione degli alimenti, in fondo neppure essendo tanto gustoso), oggi il gusto del lusso porta a costruire torri sempre più alte, come a Gedda in Arabia Saudita dove, punti dal fatto che nel vicino Dubai nel 2010 si è eretta la torre più alta del mondo (830 metri), dal 2010 hanno preso a costruirne una ancora più alta: un chilometro, chiamata Kingdom Tower. Nel deserto, dove non ci sono le condizioni di necessità derivanti dalla densità di Manhattan, che è stata la culla del grattacielo agli inizi del xx secolo. Nel deserto, il grattacielo è pura, esclusiva esibizione di lusso.



Burj Khalifa a Dubai



Kingdom Tower a Jeddah (rendering del progetto)

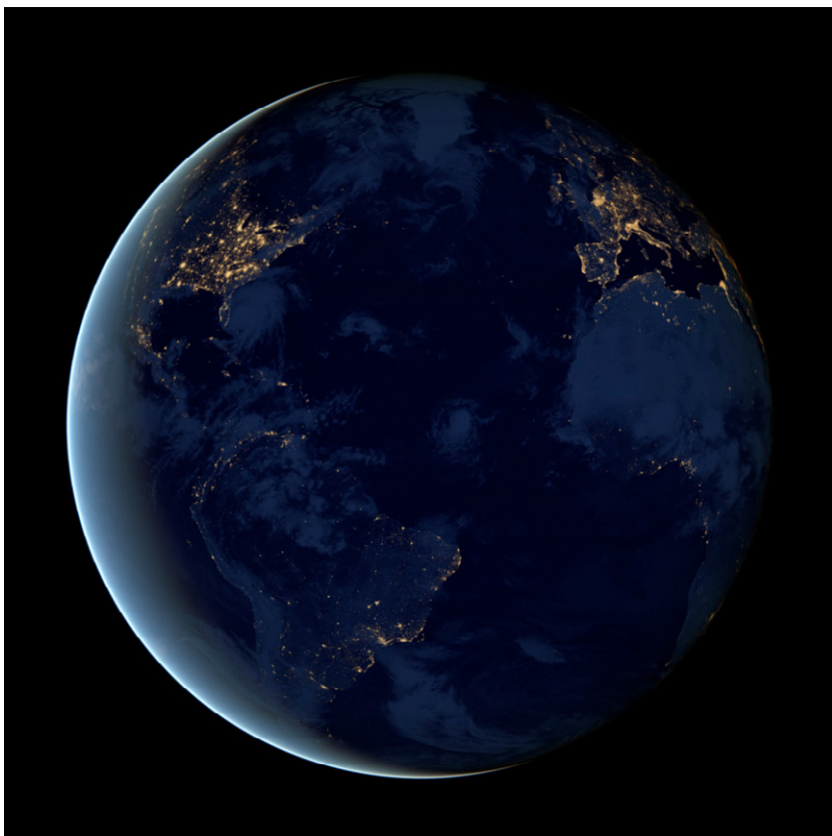
## La densità degli abitati

Nel medio evo circa dieci persone al lavoro in campagna servivano per mantenere una persona in città: la campagna infatti è funzione della città. Ovvero, la città viene prima, è la sede centrale dell'operazione economica della società, è la vera sede dell'essere umano.

Sempre è stato così. Non c'è habitat umano che non sia urbano o collegato e funzionale alla città, e pertanto da intendersi come parte di questa.

La prospettiva futura è semplicemente che l'habitat urbano sia sempre più denso e diffuso.

La visione grafica del fenomeno attuale è data dalle immagini della Terra vista dall'ISS. Di notte in particolare. Dove maggiore è la densità luminosa, più concentrati sono gli abitati e tra loro sono tutti connessi. Se un tempo si parlava di città, oggi si parla di conurbazioni. Le espansioni urbane dilagano oltre i confini e uniscono i centri abitati vicini.



La Terra di notte. Immagine NASA



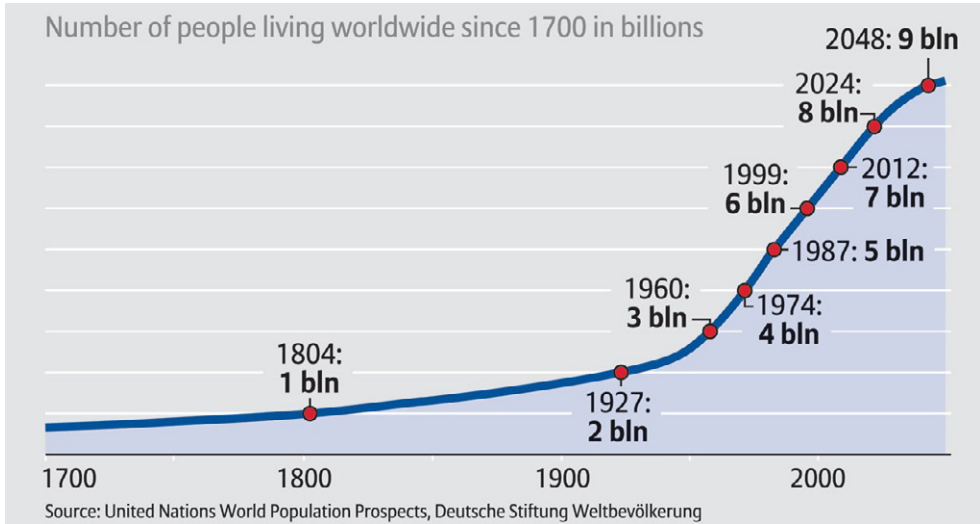
La penisola iberica vista dall'ISS (Foto NASA)

Si potrà ridurre la dispersione della luce e dell'energia, ma la sua distribuzione non potrà che aumentare, seguendo la stessa logica che ha seguito sinora: concentrazione in agglomerati sempre più densi e continui, legati tra loro da fili che sono le vie di trasporto e comunicazione. Ove queste si interrompono nei mari, si nota l'aumento della densità dei voli e delle rotte delle navi: anche sui mari e sui cieli si estende la rete della civiltà urbana.

Che è per sua natura in movimento. La vicinanza o lontananza infatti si misurano in tempo necessario per raggiungere i diversi posti. Un piccolo esempio: per arrivare da Madrid a Uruña (200 km) in auto ci vogliono due ore. Per andare da Milano a Madrid (1600 km) in aereo ci vogliono due ore. Ergo, Madrid è distante da Milano quanto lo è Uruña.

Accanto al problema della velocità di trasporti c'è quello della densità. Il grafico mostra la crescita della popolazione nel mondo è cresciuta a un tasso fortemente

accelerato (esponenziale) nel corso del xx secolo. Quella prevista per i prossimi decenni presuppone un rallentamento nel tasso di crescita, ma comunque che la crescita continui.



Population growth, history

## Cementificazione e bellezza

Il desiderio di bellezza nel paesaggio è stato colpito dall'espansione urbana degli ultimi 60 anni, quelli in cui si dice si sia costruito più che in tutte le epoche precedenti messe assieme. E la città è diventata periferia diffusa sul territorio, perché i nuovi arrivati tendenzialmente vivono in periferia.



São Paulo le favelas in periferia, i grattacieli nel centro



Giacarta, gli slum e i palazzi



Khimki, periferia di Mosca (2010)

Col diffondersi delle periferie è risaltata la distinzione qualitativa dei centri storici. Il centro bello, la periferia brutta.

Dove per bello si intende la presenza di opere storiche e monumentali, di edifici di pregio e di grandi strade.

Nel centro ci sono negozi, cinema, ospedali, piazze; in periferia non ci sono servizi ma solo quartieri dormitorio. I servizi mancanti sono le parti pubbliche, quelle che rendono abitabile non solo la singola casa o il singolo appartamento, ma lo spazio del vivere comune.

Nella città storica la piazza e il viale sono i luoghi comunitari. A partire dalle chiese, dove un tempo si svolgeva, almeno in Italia, ogni sorta di negozio, ed erano autentiche piazze coperte.

Ma la periferia può cambiare: è la potenzialità della città esistente: è uno spazio tutto da ridefinire.

Non solo: spesso nelle periferie si trova solidarietà, qualcosa che è più rara nei palazzoni condominiali. Lo nota papa Francesco nell'enciclica «Laudato si'» parlando proprio delle favelas:

*... Tante persone, in queste condizioni, sono capaci di tessere legami di appartenenza e di convivenza che trasformano l'affollamento in un'esperienza comunitaria in cui si infrangono le pareti dell'io e si superano le barriere dell'egoismo. Questa esperienza di salvezza comunitaria è ciò che spesso suscita reazioni creative per migliorare un edificio o un quartiere. Laudato si', n. 149.*

Su un tema simile insiste Renzo Piano che dal 2013 ha cominciato a compiere un'opera di sistematica rivisitazione delle periferie italiane – chiamata G 124 – per proporre cambi che le rendano a una dignità nuova, sia con la riqualificazione degli edifici esistenti, sia col definire nuovi spazi adatti alla socialità.

Nel 2015 un suo gruppo s'è occupato della zona del Giambellino a Milano.

Ha trovato che le case popolari, costruite tra la fine degli anni '30 e '40, sono di buona qualità, migliore di molti edifici più recenti. Per esempio, i muri sono in mattoni pieni, che si conservano nel tempo e garantiscono ottima coibenza – a differenza del cemento armato. Ma sono case mal conservate, non mantenute, gli intonaci scrostati danno un senso di abbandono. E non sono curati gli spazi pubblici: qui sta il problema principale. Basta poco per correggere la rotta: coinvolgere la popolazione, in dialogo con tecnici qualificati. Con un piccolo investimento, per esempio, hanno recuperato un nuovo spazio pubblico semplicemente abbattendo la parete posteriore di un mercato comunale per ricavare una piazzola per eventi di quartiere: concerti e altro.

E aprendo i giardinetti esistenti nei recinti delle case popolari, per renderli all'uso pubblico, si generano nuovi percorsi e nuovi ambienti di socialità.

Questo è possibile perché in periferia spesso si ritrova quel verde che manca nel centro storico, almeno in quello milanese, fiorentino e di molte altre città vecchie di secoli.



Milano Quartiere Feltre, costruito negli anni '50 del '900



Milano, quartiere Q T 8 costruito dopo la seconda guerra mondiale (arch. Bottoni)

Ed ecco che si scopre che le periferie a volte non sono brutte, ma si avvicinano al concetto di «città giardino». Le piante, che non ci sono nei centri storici, diventano uno dei loro principali valori. Se sono curate hanno un valore rilevante per la città.

Come il quartiere Feltre a Milano, studiato da grandi architetti negli anni '50 o il QT8 dello stesso periodo. Ci sono le piante: un grande pregio oggi, l'inizio della compenetrazione tra ambiente costruito e spazi verdi.



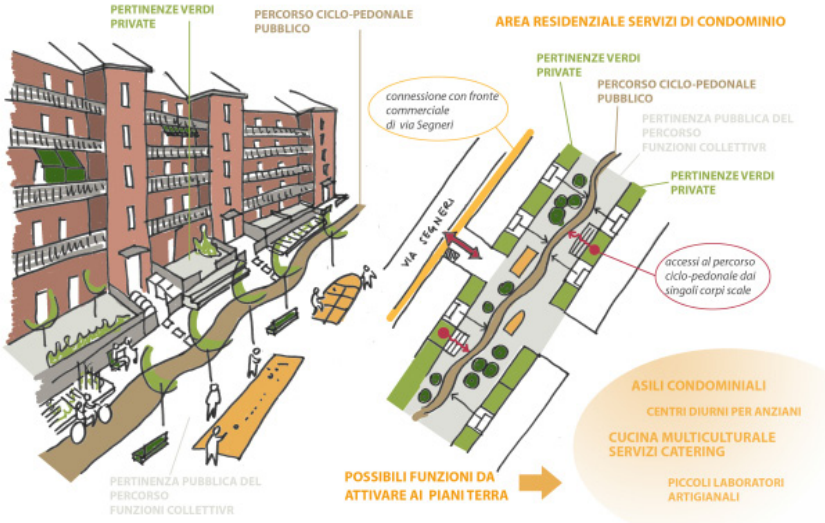
Sono zone popolari che, grazie al verde di cui dispongono e al fatto che sono ben raccordate dal sistema dei trasporti pubblici, acquisiscono un valore immobiliare non indifferente.



Milano, quartiere di via Giambellino, costruito alla fine degli anni '30 del '900. Foto degli anni 2000

**ITEMI DI PROGETTO**

**1) La permeabilità come opportunità di rigenerazione dei cortili**



Progetto del gruppo di lavoro G 124 per usare i cortili delle case del Giambellino come spazi di socialità

## Inquinamento

In città c'è il problema dell'inquinamento. Se agli inizi del XXI secolo l'allarmismo prevalente vede nella città il concentrato del degrado, Pechino ne è l'espressione peggiore e segna vertici inauditi di inquinamento atmosferico.

Ma vi sono altri fenomeni: in Germania si segnala che il miele prodotto dalle api che vivono in città è migliore di quello prodotto dalle api di campagna, perché in campagna si trovano tracce diffuse di pesticidi. Questi invece non sono usati sulle piante delle città, perché qui c'è maggiore attenzione per la qualità dell'aria che respirano gli abitanti.



L'Hotel Jumeirah di Frankfurt in Germania, produce miele con arnie sul tetto

Tanto che a Francoforte c'è un hotel che si propaga come sito in cui praticano l'apicoltura e producono miele. E se in Germania la sensibilità per queste cose è maggiore che altrove, è un fatto che è più facile controllare la qualità dell'aria e dei fitofarmaci diffusi sulle piante in un'area ristretta e concentrata che nella vastità di un territorio destinato a colture estensive. E dove maggiore è la densità dell'abitato, maggiore è la sensibilità e la motivazione per esercitare controlli volti a migliorare l'ambiente.

Per questo alla città dei grattacieli, che ha costituito la singolarità del paesaggio urbano del XX secolo, nel XXI secolo, quando già è acquisita da tempo questa nuova dimensione verticale, la variazione avviene verso il ritorno al verde attraverso la sua integrazione nel panorama urbano.



Edificio ACROS a Fukuoka in Giappone. Progetto di Emilio Ambasz 1995

## Parchi e abitati

Così, se nel xx secolo l'esempio classico di questa associazione verde-città è il Central Park di Manhattan – una porzione di natura totalmente progettata e costruita dentro la città a metà dell'800, portandovi tutto, dalla terra presa dal New Jersey alle piante raccolte un po' dovunque negli States, all'acqua dal vicino Hudson per aprirvi un laghetto – nel XXI secolo l'integrazione tra costruito e verde è massimizzata non solo nel diffondersi delle aree e dei viali, ma anche nel verde che copre gli edifici.

In questo Emilio Ambasz, architetto argentino affermatosi negli Stati Uniti e ora residente in Italia, è stato profeta. Con pochi altri egli ha lanciato questa nuova strategia di progetto, almeno dall'inizio degli anni '90.

Ora questo tipo di approccio si va diffondendo.

La logica è quella dei tetti e delle facciate verdi. Le facciate verdi infatti non solo possono essere progettate negli edifici nuovi, ma possono anche inserirsi in quelli esistenti.

E certamente in qualsiasi edificio dalle coperture piane si può inserire verde, sia verticale, sia di copertura.

Il discorso è destinato a incidere molto soprattutto nelle periferie, ovvero nelle espansioni urbane degli ultimi sessant'anni, l'epoca che ha conosciuto la maggiore espansione urbana – e il più rapido aumento della popolazione mondiale.

Le coperture verdi cambiano il paesaggio urbano e definiscono meglio le «quinte facciate»: quelle verso il cielo. Con l'aumento dei trasporti aerei queste facciate verso l'alto acquisiscono rilevanza: chi arriva in città dal cielo, infatti vede in prevalenza queste quinte facciate.



Hotel a Boston, con tetto verde



Il palazzo comunale di Chicago è stato tra i primi a dotarsi di un tetto verde

Riguardo alle nuove costruzioni, un esempio particolare è quello del Bosco Verticale progettato da Stefano Boeri a Milano: un concetto semplicissimo. Due torri di dimensioni medie, dotate di ampi balconi divisi in due porzioni: una accessibile agli abitanti degli appartamenti e una, separata, dove stanno degli alberi. Vista da fuori la torre è un supporto che a ogni livello regge piattaforme alberate. Nel 2015 è stata premiata dal Council on Tall Building and Urban Habitat (CTBUH, di Chicago) come edificio a torre migliore del mondo. Da allora il suo progettista è stato chiamato a progettare alcune città in Cina e all'uopo, da buon propagandista, a inventato il termine «ortitettura» invece di «architettura».



In primo piano Bosco verticale, Milano. Progetto Stefano Boeri (rielaborazione su foto di Paolo Rosselli, courtesy Studio Boeri)

## Integrazione

La città del futuro vede orti destinati a produzione di alimenti dentro la città, ovvero l'integrazione tra panorama urbano e campestre. Ve ne sono già moltissimi esempi. A New York è divenuto un fatto di moda coltivare i pomodori in casa e sui balconi. Al Cairo e in moltissime altre città africane l'agricoltura urbana è un fenomeno diffuso, ed è conseguenza immediata della condizione di necessità che si va generando a seguito dell'urbanesimo rapido.

In Africa, il diffondersi delle colture urbane a volte genera problemi: la qualità degli alimenti prodotti negli orti urbani può essere scarsa, dove più forte e incontrollato è l'inquinamento. Ma, ancora, la prossimità e la densità delle persone tende a portare alla soluzione dei problemi, ove vi sia chi sa proporre la soluzione. E la Fao sta lavorando in questa direzione.

Ecco che la città del futuro risponde alle richieste della necessità di alimenti e del desiderio di bellezza (oltre che di esibizione di lusso) col verde e con la verticalità.



Tetto verde dell'istituto scolastico Gary Comer Youth Center a Chicago

Lo scambio di informazioni, i dialoghi tra culture e sensibilità tende a riflettersi in mutuo beneficio.

Si pensi solo alla misura in cui le città cinesi sono cresciute in modo impetuoso travolgendo le testimonianze storiche e rendendosi irte di grattacieli in poco tempo, dagli anni 1990 in poi. E in molti casi gli architetti stranieri chiamati a operarvi sono rimasti scandalizzati dal modo in cui il passato veniva travolto e dimenticato, soverchiato dalle nuove costruzioni. Poi si è fatta sempre più strada, anche grazie alle insistenze di questi architetti, l'idea di conservare il patrimonio storico. Non solo, di associare agli edifici nuovi zone a parco. Per fare alcuni esempi. Lo stesso Boeri è stato chiamato a progettare diverse città. E altri, come Massimo Røj (Studio CMR), che da tempo operano in questa direzione, hanno sempre presentato piani urbani con forte integrazione di torri e verde urbano.



Progetto di orticoltura a Chongqing in Cina (Stefano Boeri)



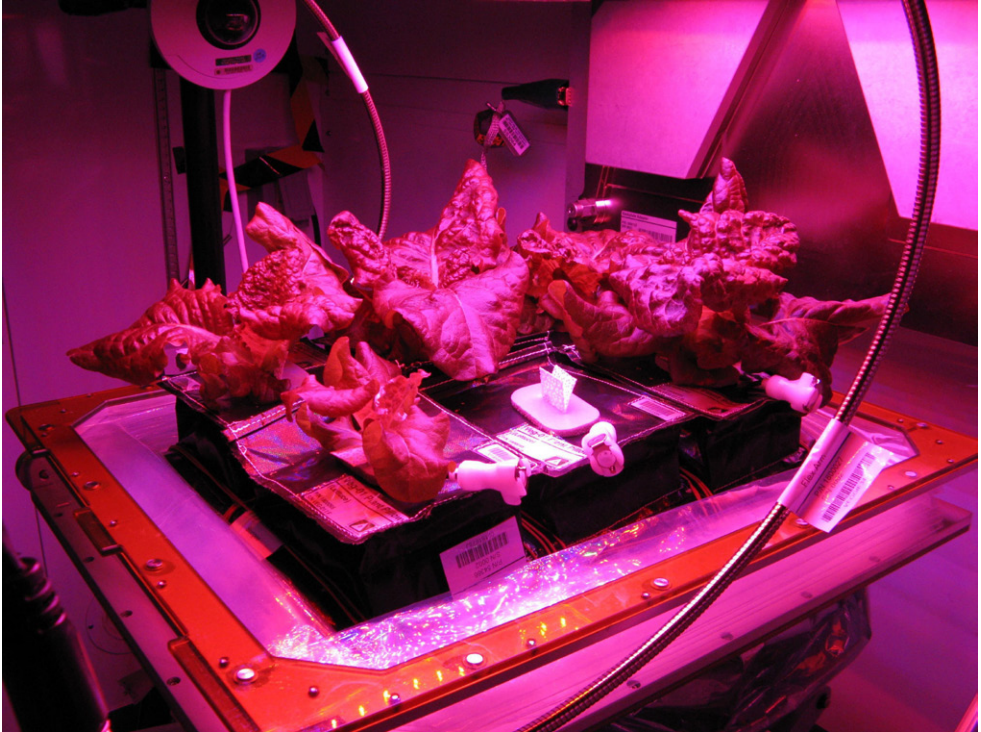
Progetto per Xixian Great City (Studio CMR)

Ecco che abbiamo, nell'ambito dei nuovi progetti urbani, una condizione di partenza per la quale l'attuale sensibilità propone progetti che partono con l'integrazione tra verde e edifici a torre.

E, per le città esistenti, si verifica una condizione in cui le periferie, sinora considerate le parti più sfortunate e di minor qualità urbana, sono riviste secondo vari criteri per introdurre varietà e valorizzarle con i giardini.

## Campagna urbana

Le tecnologie per la produzione di alimenti in ambito urbano si vanno affinando, perfezionando le tecniche idroponiche, le colture su più livelli a mo' di libreria utilizzabili entro gli edifici e la cosa non va disgiunta dalla ricerca per fornire le astronavi di sistemi di coltivazione a bordo che consentano viaggi lunghi, a partire da quello tra la Terra e Marte, su cui sia la Nasa sia l'EsA stanno lavorando. Sull'ISS già coltivano un po' di insalata.



Coltivazione sperimentale di insalata come parte della ricerca NASA, in preparazione di lunghi viaggi spaziali

Conclusione. La città futura è verticale, verde, connessa a tutto il resto del mondo, dotata di sistemi di produzione agricola che consentono di coltivare alimenti anche in spazi piccoli. Si passeggerà sui terrazzi: gli edifici potranno essere supporto anche di spazi pubblici in quota. Il paesaggio è totalmente costruito, non c'è distinzione tra edificio e paesaggio. Lo si vede bene a Sejong, una delle nuove capitali della Corea del Sud – che sta decentralizzando le funzioni un tempo accorpate a Seoul.





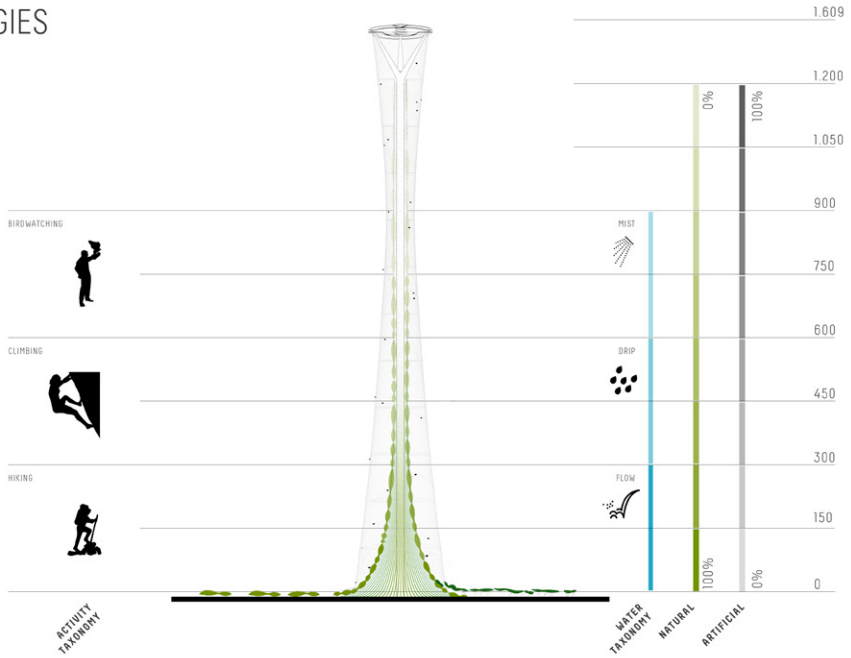
Sejong, Korea del Sud. Nuovo complesso governativo, passeggiata tetti (rendering 2011)



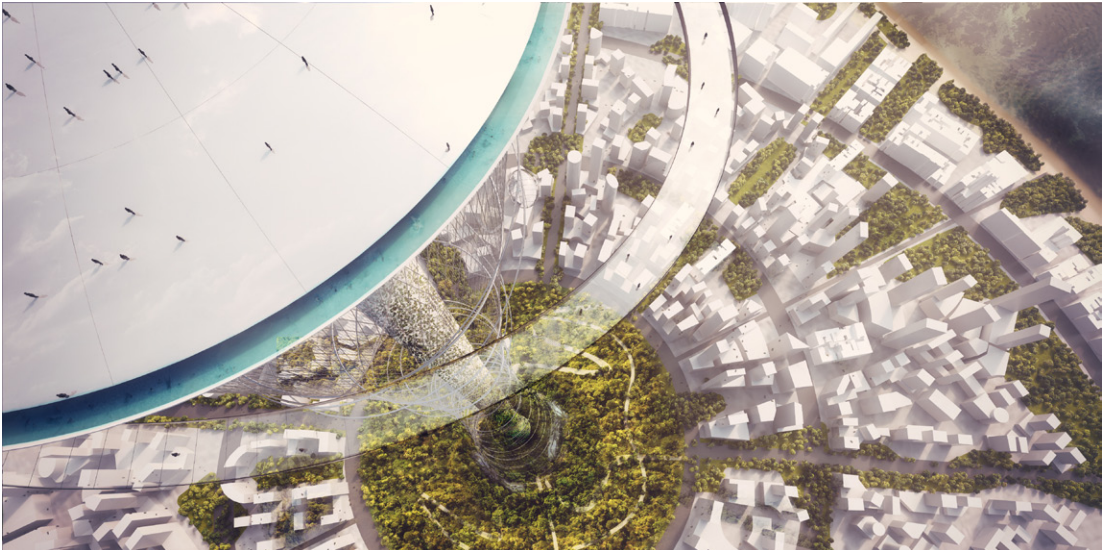
Sejong, Korea del Sud. Nuovo complesso governativo, passeggiata tetti (edificio costruito, 2015)

Per il futuro vi sono immagini che assumono la verticalità e la natura progettata per farne parchi a torre. Questo è il progetto sviluppato da Carlo Ratti. Uno stelo alto un miglio con tensori perimetrali, concepito come un parco di simile dimensione del Central Park, avvolto e posto in verticale: il visitatore salirà secondo diversi percorsi perimetrali avvolgenti e nel salire vedrà ambienti naturali diversi. Fino alla piattaforma superiore.

**SKY PARK  
NATURAL  
ECOLOGIES**



**TheMile, progetto per un parco verticale alto un miglio (Carlo Ratti Associati).**



**The Mile, passeggiata superiore (progetto, Carlo Ratti Associati)**

U'utopia, ma che dà il senso di dove si muove il pensiero: verso la verticalità e verso il verde.

## Le automobili

La presenza delle automobili che hanno invaso le città nel corso del '900, ha di queste grandemente inciso sui profili. Con gli intasamenti stradali: a Jakarta ce ne sono tra i peggiori anche perché le strade sono come fiumi senza attraversamenti, ma ce ne sono ovunque. E gli spazi occupati dalle auto sono enormi, sia durante i viaggi, sia durante i parcheggi, spesso selvaggi.



Traffico a New York

Vi sono città pensate in funzione dell'automobile, come Brasilia, concepita nell'epoca boom dell'auto, anni '50 da Lucio Costa. Ed è stata l'epoca in cui le più grandi multinazionali erano Exxon per i carburanti, o GM e Toyota per le auto. Poi è arrivata Google e le auto che si guidano e parcheggiano da sole. Possono parcheggiare lontano ed essere chiamate al bisogno. E siccome si guidano con precisione non hanno bisogno di grandi sedi stradali come quelle di Brasilia: già all'aeroporto di Heathrow ci sono cabine autoguidate lungo percorsi simili a rotaie: le strade del futuro potranno avere carreggiate ridotte e lasciare più spazio al verde.



Brasília, vista aerea, città pensata per le automobili

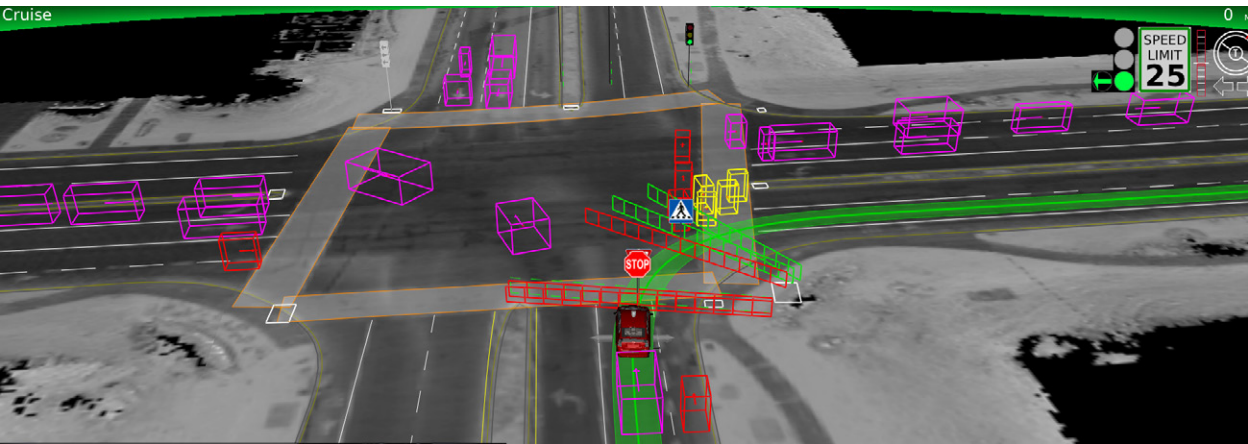


Google self driving car. Ridotte dimensioni, precisione negli spostamenti

E in Cina hanno progettato una piccola città per 80 mila abitanti senza auto: Chengdu.

Già si va in questa direzione ed è stato da molti notata la tendenza dei giovani di non prendere più la patente né desiderare guidare l'auto. La circolazione di bici-

clette sta aumentando ovunque, i progetti urbani tendono a espellere le auto a partire dai centri storici: vedi il recente piano urbano di Madrid progettato da José M. Ezquiaga: ampliamento dei marciapiedi, riduzione delle sedi stradali in tutta la zona chiamata «espansione Castro» avvenuta a fine '800 e che oggi definisce il centro storico della capitale spagnola.



Sistemi di telecontrollo, occupazione ottimale delle strade

Il tutto segue l'Agenda 21 delle Nazioni Unite, che prevede un coordinamento mondiale delle politiche governative a partire da quelle ambientali. Un piano che sta incidendo profondamente sulla cultura, seguendo una linea di necessità intrinseca alla condizione attuale.

## Il paesaggio siamo noi

Si tratta della presa di coscienza che il paesaggio siamo noi.

E la città diffusa sul territorio è per sua natura policentrica: la forma del centro urbano storico sussiste in quanto riferimento originario di insiemi abitati circondati da vaste zone non abitate o poco abitate. Oggi il fenomeno urbano esteso implica un cambiamento nel concetto di centro: non più uno, ma molteplice.

Venendo a cessare il confine tra le città, si moltiplicano i centri, intesi quali luoghi di riferimento gravitazionale delle azioni pubbliche. Piazze, viali, servizi di pubblica utilità. E chiese: ovvero riferimenti comunitari di valore simbolico.

Sono questi i landmark che scandiscono le differenziazioni territoriali della città diffusa. E che pertanto ne rappresentano anche il carattere: il volto distintivo rispetto alle città diffuse di altri Paesi e continenti.

C'è chi lamenta che si perda il *genius loci*. Ma il fenomeno della globalizzazione ha espressioni diverse: ognuno tiene alle proprie radici e cercherà di conservarle, conformando architetture e spazi urbani così che uniscano la tradizione e l'innovazione. Ma oltre a questo, prende piede un senso di appartenenza a un universo più vasto.

E le caratteristiche orografiche del sito detteranno sempre le condizioni entro le quali l'architettura potrà muoversi.

Siamo nel momento in cui, in questi primi decenni del XXI secolo, si può invertire la logica della torre di Babele. Ne parlò Herbert George Wells in «A modern utopia» scritto alla fine del XIX secolo con grande preveggenza. Notando o auspicando il ritorno a una lingua unica che unisse i popoli del mondo, non per artificio, ma per naturale evoluzione della storia. Ed è quanto sta avvenendo con l'inglese, che è divenuto la lingua delle comunicazioni universali. Piaccia o non piaccia, permette la condivisione del pensiero, e dalla condivisione nasce l'azione comune che conforma il vivere, a partire dal territorio.

Sarà meglio o peggio del presente? Solo pochi anni fa nelle valli della catena del Tien Shan hanno scoperto i meleti selvatici che si diffondono in tutta quella regione del Kazakistan, la cui antica capitale si chiamava Almaty, «luogo delle mele». Ci sono gli alberi di mele più antichi del mondo, in quella che fu un'oasi non toccata dalle grandi glaciazioni, e ricerche compiute agli inizi del XX secolo dal genetista russo *Nikolaj Vavilov* hanno dimostrato che è da lì che nel Terziario i meli si sono diffusi in tutto il mondo: portati un po' dagli orsi, un po' dai mercanti che si muovevano sulla via della seta tra l'antica Roma e la Cina fin dai secoli V-II d.C.

Vavilov è morto nei gulag ma le sue ricerche sono state continuate dall'agronomo kazako *Aymak Djangaliev* (morto nel 2009) e oggi sono diffuse da un'associazione francese, Alma, diretta dalla biologa *Catherine Peix*. Sono meli alti fino a 30 metri e con tronchi fino a 2 metri di diametro. Danno mele diversissime. In quella zona c'è Baikonur, il cosmodromo sovietico da cui partirono gli Sputnik dai primi anni '50, anche Gagarin partì da lì per il suo primo viaggio extraterrestre. Per questo la zona è rimasta isolata e solo dai primi anni 2000 la si conosce. Si stima che l'80% dei meli storici siano stati distrutti. Nel 2016 le è stato attribuito il Premio Scarpa per il giardino: dal 1989 premia i paesaggi più belli nel mondo. Qui i meli, *Malus sieversii* centenari hanno resistito a tutto, frutto di una rigidissima selezione naturale. Sono sopravvissuti anche all'uomo. Danno frutti dolcissimi e sono totalmente selvatici.

La tendenza è di individuare, segnalare e proteggere zone come queste. Zone come queste saranno sempre mantenute. L'Unesco protegge centinaia di siti di questo valore nel mondo. Saranno i giardini della nostra grande città futura.

Sperando che la specie umana sia sufficientemente saggia per non gettarsi in altre peripezie belliche distruttive, la città globale che si va configurando tenderà a essere sempre più integrata con la campagna e a preservare con attenzione quelle porzioni di natura di maggior pregio che si trovano nel mondo.



**Malus sieversii** in primavera (Foto Fondazione Djangaliev, Premio Scarpa per il giardino, 2016)

# COLECCIÓN PATRIMONIO INMATERIAL

XII Simposio sobre Patrimonio Inmaterial - 2016

Una Mirada al Paisaje

ISBN: 978-84-945228-2-6

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

Colabora

Bodega Heredad de Urueña