

LA EVOLUCIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ARTE DE LA ALTA EDAD MEDIA Y LAS TEORÍAS ESCATOLÓGICAS CRISTIANAS

The Evolution of Nature in High Medieval Art and Christian Eschatological Theories

*Héctor Julio Pérez López**

Resumen

Este trabajo plantea, en primer lugar, una visión global acerca de la evolución de la representación de la naturaleza en la cultura artística visual europea del Alto Medievo. Resultado de la misma es la detección de una parálisis en la evolución estética de la representación de la naturaleza que sin embargo había pasado previamente por fases de esplendor decorativo y simbólico. A continuación se examinan diferentes propuestas historiográficas acerca de la evolución de la relación entre ser humano y naturaleza en la Alta Edad Media y su posible contextualización con el cuadro evolutivo artístico trazado. Esa contextualización lleva finalmente a la búsqueda de una relación del fenómeno detectado con los fundamentos teológicos de la cultura monástica y sus planteamientos escatológicos.

Palabras clave: Naturaleza en las artes visuales, Alta Edad Media, escatología.

Abstract

This paper first presents an overview about the evolution of the representation of nature in European artistic culture of the High Middle Ages. A result of this is the detection of a paralysis in the aesthetic evolution of nature in visual arts after previous phases of decorative and symbolic richness. Different historiographic proposals on the evolution of the relationship between man and nature in the Middle Ages show a possible contextualization with the artistic paralysis we have stated. That path leads to the search for a relation of the phenomenon detected with the theological foundations of the monastic culture and its eschatological discourses.

Key words: Nature in Visual Arts, High Middle Ages, Eschatology.

1. VIDA DE LA NATURALEZA EN LOS ORÍGENES DE LA CRISTIANDAD

Ante un considerable número de obras del primer arte cristiano hubiera podido esperarse un feliz matrimonio entre la naturaleza y el hombre en el seno de la cultura occidental de la temprana Edad Media. Las iglesias con pavimentos repletos de mosaicos de animales, como el templo de San Giovanni en Ravenna, del siglo V, originariamente poblado por criaturas como peces, cigüeñas, vacas, patos o ciervos, abundaron. Fue una temática artística de gran impacto y notable extensión, cuyos mejores testimonios no se hallan en Europa, salvo excepciones como los mosaicos de la iglesia de Santa Costanza en Roma, sino en las numerosas iglesias de Oriente medio y

norte de África fundadas en aquella temprana fase de la difusión cristiana.¹ En la basílica de Tayybat al-Imām, datada en torno al año 445, es muy visible una concepción estética modélica en estas iglesias, con una serie de mosaicos donde el protagonismo animal es casi absoluto. Águilas, cigüeñas, pavos reales o ciervos, dispuestos según fórmulas de ordenación decorativa, o dentro de escenas vivientes, como aquella de un felino cazando ciervos entre la vegetación. Todo transmite una indudable familiaridad con el extraordinario arte del mosaico faunístico del helenismo y romano. Otro de los pavimentos de mayor entidad en la zona, en la catedral de Hamā, datada en torno al 415, alberga en una de sus naves un paisaje nilótico, escena correspondiente a un frecuente motivo del mosaico romano. El componente profano que marca todos esos motivos puede verse allí y también en otros muchos casos, como en la iglesia de Sawrān, donde en un mosaico un perro salta hacia su amo, y en otro un cazador que se encuentra rodeado de numerosos seres vivos, o en el mosaico del Buen Pastor-Orfeo en Beirut, e incluso presente también en Europa, en la figuración que decora el mausoleo tarraconense de Constante I, en Centcelles.

Son ejemplos de una tradición extraordinariamente rica, que dejó muchas otras obras de arte a veces espectaculares, pero que por desgracia se han conservado muy mal, hecho que ha redundado en su deficiente conocimiento y apreciación estética. La fauna en el arte de aquellos tiempos se ha conservado pésimamente, como si le hubiese atacado un misterioso mal que la llevara a la extinción. De manera que solo recientemente el rescate de muchos restos ha permitido reconocer las mejores obras en templos como los de Haouarté (iglesia sur “de Photios” y “Michaëlion”), Saint Christophe en Qabr Hiram, Choueifat en Khaldé, y otras también de importancia en Houad, Oum Hartaine, Rayân y Sorân, todas ellas entre Siria y Líbano.

Así, ante el sorprendente encuentro de tan numerosos albergues de animales en el arte, es lógico pensar en una justificación teológica, suponer la hipótesis de un misterioso resorte que diera vuelo a la importancia de la vida animal, al menos en un protagonismo estético que supera a lo humano. Pues si es cierto que la figura humana, desde la encarnación de lo divino en Jesucristo, resultaba ya entonces el elemento clave para la difusión del mensaje católico, debería encontrarse una explicación a cómo pudo ostentar el mundo animal un protagonismo tal, superándola.

Según el examen especializado, las únicas o principales inspiraciones están en la influencia de los tratados de zoología que nacieron de las obras de Aristóteles y Teofrasto (Dronke, 1985). Pero ambas fuentes no bastan para reconocer una influencia artística, pues ellas únicamente justifican la presencia de unos motivos, en este caso los animales, pero no su desarrollo como paradigma decorativo. En cambio lo que parece evidente, si se comparan algunos mosaicos romanos con aquellos cristianos, es que hay

¹ Hoy el catálogo más completo de esos templos se encuentra en el estudio de Pauline Donceel-Voûte (1988), que desborda con nuevos ejemplos y amplitud de referentes el clásico trabajo de B. Bagatti (1957), es el referente principal que sigo en todos mis comentarios sobre los templos de Siria y Líbano.

tales similitudes estilísticas entre unos y otros como para pensar que hubo una plena transmisión de concepciones estéticas decorativas. Con esta idea sí que se puede considerar que esas concepciones heredadas, como irrupciones de la fuerza artística profana en el espacio religioso, son presencias independientes de una función cualquiera propedéutica o simbólica.² Muy bien puede mantenerse esta tesis si se observan los pavimentos de la iglesia de Choueifat en Khaldé, donde a lo largo de los años de su construcción el suelo fue poblándose de las figuras más variadas, que convierten la nave central en una extraordinaria sucesión de cuadros de repertorio animal y en menor medida también vegetal. El primer cuadro pavimental que se pisaba al entrar en la basílica, que es el mayor, ya anuncia lo que continuaría en el interior, más de cuarenta rombos protagonizados por figuras animales: aves, peces, carnívoros, herbívoros. Figuras que prosiguen en la nave central, acumulándose en mosaicos encuadrados por ornamentaciones geométricas muy ricas, pero que aumentan de tamaño y variedad en los amplios mosaicos laterales: a la izquierda siete octágonos más o menos regulares dedicados a unas caracolas, a una liebre, a un ciervo, a dos tórtolas, etc... A la derecha una mucho más irregular sucesión de mosaicos también protagonizada por todo tipo de seres vivos.

Una proliferación tan exuberante hace razonable pensar en el impacto y la continuidad de la concepción estética de los romanos, pero al mismo tiempo resulta espontáneo buscar algún factor interno en la iglesia que favoreciera la presencia de los seres vivos dentro del templo. Consideremos que la religión cristiana no estaba exenta de una actitud frecuentemente benévola con los animales, en la línea de tradiciones religiosas más antiguas, que habían concedido a los animales capacidades morales. De la misma región de Siria en la que hemos destacado los más claros ejemplos de decoración pavimental proviene una historia muy típica en su género. Se trata de la leyenda de Anahid, una martir condenada a muerte en modo peculiar y terrible: se la encadenó a la intemperie untando su cuerpo con miel para convertirla en presa de animales e insectos. Pero fueron precisamente los animales los que la salvaron. Tras haber sido inmovilizada, un enjambre de avispas descendió hasta ella y la protegió formando un grueso muro con sus miles de cuerpos. De esa manera quedó al reparo de cualquier peligro y pudo esperar a ser salvada por sus hermanos cristianos. En efecto, cuando estos se presentaron las avispas abrieron una cortina para darles el paso.³

¿Hay alguna simetría entre esta consideración de los animales y el protagonismo animal en el templo cristiano? Tengamos presente en primer lugar que la narración de las avispas representa lo más común en este género de historias, es decir, una figura humana elevada al nivel de santidad, frente a la que los animales adoptan actitudes extraordinarias. En ellas no es importante el animal a solas, sino el animal frente a la

² Véase la discusión planteada por Pauline Donceel-Voûte, (1988:476) únicamente capaz de ofrecer una interpretación propedéutica de una imagen, aquella en que Adán acompañado de animales en la iglesia Michaëlion de Haouarté, considerada una representación paradisiaca.

³ Una historia referida por Maureen A. Tilley (1993).

figura humana, el animal frente a un personaje excepcional por tenacidad en la fe y expresión de las virtudes cristianas. Y no se puede comparar la presencia de esas cualidades, que constituyen la santidad en la persona, con la cualidad o aptitud excepcional que toca al género animal. ¿Mas por qué se extendieron y fueron tan populares las historias de animales, si estaban muy por debajo del ser humano en su carácter ejemplarizador? Sencillamente, puede observarse que el antropocentrismo tradicional de las representaciones animales adquiere una función muy precisa, la de resaltar la credibilidad de lo divino mediante la excepcionalidad. Los extraordinarios comportamientos de los animales no vienen más que a marcar más profundamente, con el fuego del milagro, lo que la persona santa es: reflejo o manifestación del poder divino.⁴

Hay por tanto un carácter antropocéntrico en estas historias populares que resulta asimétrico respecto de las concepciones estéticas dominantes en la arquitectura, donde por lo que sabemos de la decoración pavimental no es el hombre quien domina los espacios principales, sino el animal, apareciendo en la mayor parte de los casos aislado y sin asociación con seres humanos. Es cierto que parece como si el antropocentrismo del arte cristiano se anunciara ya en una escena, eso sí, considerada una curiosa excepción, aquella del mosaico central de la iglesia Michaëlion en Haouarté, donde todos los animales que aparecen en la amplia imagen están bajo la mano de Adán. Allí se representa el momento en que Adán da nombre a los animales. Aquella imagen da constancia del primer hombre como señor de los animales, reflejo de una concepción de la divinidad marcadamente enraizada en el mundo humano y que legitimándose subordina a todo ser viviente distinto de sí.

Sin embargo, ante las pruebas de la mayor parte de las iglesias mencionadas hasta aquí la presencia de los animales en el arte no deja de ser un enigma, de modo que es más justo contemplar esos seres como resultado de una peculiar migración. Todo esto no supone traba alguna para reconocer en aquellos tiempos los simbolismos animales basados en las sagradas escrituras, por ejemplo el pez significando la eucaristía, representado desde los tiempos de la cripta de Lucina en las catacumbas de San Calixto, las abundantísimas viñas dionisiacas, que simbolizarían a mártires y santos también ya en el siglo III, en las catacumbas de la Priscilla, o incluso la más lejana tradición del ave fénix, ciertamente abundante. Más aún, en aquel

⁴ Estas funciones pudieron estar limitadas o incluso carentes de influencia en el mundo culto y teóricamente mucho más refinado del pensamiento teológico. Un mundo en que, ya en aquellos primeros siglos, incluso estas historias populares pudieron recibir una acogida mucho más fría que la popular, sobre todo porque se llegaba a valorar más en profundidad el motivo de las posibles actitudes de los animales, llegándose inevitablemente a la cuestión ya discutida por los estoicos de la capacidad racional de los animales. Así sucede con Orígenes, quien de sus exámenes resuelve la ausencia de razón en los seres vivos que no sean hombres. *Cfr.*, *Contra Celsum* 4.85. Véase el breve y general comentario sobre la posición de los primeros teólogos de Maureen A. Tilley, *ibíd.*, 102-104 y los últimos dos párrafos de este trabajo, donde se refieren las conclusiones del más relevante trabajo redactado al respecto hasta la fecha, el de Joyce Salisbury.

periodo aparecen ya claras definiciones plásticas de la pintura paradisiaca, como sucedía en una de las iglesias que hemos mencionado, la de Tayybat al-Imām, en donde parte de su patrimonio viviente está en el paisaje dominado por los cuatro ríos del paraíso. Incluso puede parecer que el optimismo de los primeros cristianos no hubiese encontrado mejor forma de concebir el templo que como un lugar de reunión de todos los animales en aquella forma originaria de armonía total que era el paraíso.

Si las iglesias del Norte de África y Medio Oriente están protagonizadas por una estética profana mezclada con algunos simbolismos con una clara función religiosa, se puede ahora dirigir la atención a un escenario donde el puro fundamento estético ya no se da, y una todavía muy abundante presencia animal y vegetal en la decoración de los mosaicos responde sobre todo a un incremento de la simbolización que se ha extendido hasta cubrir casi todo el espacio estético ocupado antes por lo profano. Son las iglesias bizantinas construidas en el esplendor imperial de Ravenna, templos donde la vida de la naturaleza que irrigaba las cualidades estéticas en Siria se resiste todavía a despojarse de su protagonismo para concentrarse por completo en la expresión de simbolismos.

2. RAVENNA Y LA VIDA ANIMAL DEL PARAÍSO

La basílica de San Vitale es una puerta principal para encontrarse con la vida en el arte de Ravenna, por la variedad animal tanto en sentido decorativo como doctrinal, que va desde la ocupación de escenas principales en sus mosaicos absidales y la ornamentación extraordinariamente variada en otros paneles secundarios, hasta la presencia de la decoración vegetal en los capiteles. En San Vitale son mayoría los seres vivos con un significado simbólico, no solo la representación de los cuatro evangelistas con sus respectivos simbolismos en la parte superior del mosaico que ocupan, sino los delfines en que se apoyan las imágenes de los apóstoles, que simbolizan la eternidad, o los pavos reales que con su colorido repiten en el presbiterio el mensaje de la existencia del Paraíso. Las plantas también permiten hablar de un valor simbólico que sobrepasa la concepción decorativa romana. Así, la representación del árbol de la vida, que llena de todo tipo de aves el presbiterio, tiene una clara función en una representación apocalíptica propia de la escatología cristiana. También se piensa que los árboles y plantas siempre verdes son símbolo de eternidad. (Nordström, 132).

El significado de la decoración de San Vitale, como hemos adelantado, en realidad supone el punto en que una estética del mosaico originariamente profana y cuyo valor no tenía por qué sobrepasar la propia dimensión artística, destina sus cualidades estéticas a transmitir mensajes religiosos. Se trata de un momento de articulación de todo un programa decorativo según el cual todo ser vivo representado debía ser visto ya no como animal, sino como símbolo de otra cosa. Este era uno de los pasos principales que se cumplieron en Ravenna.

Pero además de ofrecer un rico repertorio simbólico, Ravenna consolida una visión de la naturaleza como totalidad de extraordinaria importancia: el paisaje

escatológico.⁵ El fenómeno corresponde a la misma época de la construcción de San Vitale, por tanto cuando aún estaban activos los rescoldos del fuego estético que la cristiandad temprana guardaba como herencia del mundo romano. El mosaico absidal de la iglesia de Sant'Apollinare in Classe, pantalla principal de todo el templo, brinda una imagen protagonizada por el santo patrón del lugar, Apolinar, a quien los fieles debían reconocer como portador de un mensaje difundido en varias sedes simbólicas. El cielo irisado de nubes, la cruz con el diminuto rostro de Cristo en el centro, la mano que desciende, los tres corderos mirando hacia la cruz. Todos son componentes del mensaje escatológico que debía descifrar el buen cristiano, considerando la intercesión de San Apolinar ante Dios por sus fieles, representados por los doce corderos, para imaginar la posibilidad definitiva de un encuentro con el reino de Dios.

La parte de mayor impacto visual y también extraordinariamente importante en términos doctrinales es el paisaje verde donde se encuentra el santo. El fiel debe enfrentarse por sí mismo al significado de lo eterno en la imagen del paisaje paradisiaco. Debe ver las tonalidades verdes encendidas del prado que sumerge al santo, más intensas en la base donde crecen los olivos, y debe observar los cipreses, que son también como luminosas candelas de colores: del marrón oscuro del tronco nacen llamaradas de hojas verdes. Las piedras y pequeñas rocas junto a los matorrales, las plantas más pequeñas, y las flores que nacen entre los corderos, extendidas por todo el prado, añaden no solo más color, sino que contribuyen al orden, a la simetría casi perfecta existente. Una simetría delimitada por las figuras mayores, los árboles, con sus tamaños y ramajes casi idénticos, dispuestos a la misma altura y en el mismo número, por la hilera de las matas y plantas más pequeñas que se sucede en el plano inmediatamente inferior y, en fin, por los doce corderos, dispuestos en filas de seis a derecha e izquierda del santo.

Es posible que aquellos imaginativos artistas que lo crearon construyeran tesela a tesela esos vegetales presentes en el lugar, como el ciprés y el olivo, según los modelos vivos que vieron y tocaron en los campos de la zona, quizás dejándose embriagar por sus sombras y los juegos de colores en sus ramas. No podemos excluir que hubiese una vivencia acentuada y profunda de la naturaleza, mostrada en su desnudez para la gloria del salvador ¿O es que resulta absurdo dejar al descubierto los placeres íntimos y espontáneos para que se conviertan en la imagen más estremecedora?

Pero lo más curioso es que la vida de lo natural que supuso la evolución del mosaico llega en Ravenna no a un punto de consolidación para nuevas evoluciones estéticas, sino que en su extraordinario esplendor parece como si se tratara de una eclosión final, de un florecimiento que cerrase todo un ciclo de vida.

⁵ Sobre el tema del paisaje paradisiaco véase A. Grabar (1957), también los amplios comentarios de Deichmann (1976) al respecto.

3. LA EVOLUCIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE SER HUMANO Y NATURALEZA EN LA ALTA EDAD MEDIA

Propongo, a continuación, una salida del ámbito del arte para observar brevemente algunos puntos evolutivos en la relación entre hombre y medio ambiente. La importancia que tiene tal vínculo dentro de la historia medieval aconseja este recorrido para contextualizar aquello que veremos caracterizando todo el desarrollo del arte medieval tras el esplendor de Ravenna, una especie de congelamiento en el sentido de la naturaleza para el arte cristiano, un periodo de aridez creativa en que todo iba a consistir en una repetición de simbolismos acuñados, sin marcar ningún nuevo registro dentro o fuera del ámbito simbólico.

Tras la disgregación del imperio romano se dio una ruralización en un área geográficamente extensa y a lo largo de un periodo muy duradero. Esto va en paralelo temporal con lo que Paul Zumthor caracteriza como la época más pobre en la conquista conceptual del espacio, que avanza a un ritmo ciertamente lento y acompasado con la recuperación del suelo perdido como consecuencia de la desestructuración de las prácticas agrícolas del Imperio Romano (1995:68-69). El culmen de ese periodo se sitúa en el siglo VI, tras la guerra entre el Imperio Bizantino y los godos que había azotado Italia por varios lustros. Una imagen contundente de las dimensiones de aquella situación histórica llega con aquella irrupción de la naturaleza en el entorno humano que Vito Fumagalli hizo protagonista de uno de sus libros más difundidos: “Un paisaje del dolor, pues los sufrimientos de los hombres le habían dado aquella trágica fisonomía: ruinas de lugares ya habitados, ciudades y pueblos empequeñecidos, contraídos, extenuados en sus poblaciones y recursos, calles en cuyo piso deshecho crecían altos matorrales, puentes destruidos, decadentes, canales sumergidos por el fango, cubiertos por la vegetación” (1994:31-32).⁶ La imagen de una vida vegetal que florece en medio de la ciudad es una metáfora de la situación humana negativa resultante de una larga sucesión de guerras y caos económico, en una de las etapas más oscuramente caracterizadas en la historia de Occidente.

Pero además de aquella decadencia, o incluso dentro de ella misma, la interacción entre hombre y naturaleza excedió con creces aquel esquema. Porque si hablamos de la posición que la naturaleza adquirió en la supervivencia de los hombres lo que debe señalarse en realidad es un considerable cambio. El hecho fundamental que nos enseñan varios de los principales historiadores de aquella transición histórica es que, como consecuencia de la adopción de costumbres de los llamados bárbaros, del cambio climático y de los desórdenes ocurridos en una etapa rica en contiendas, en la Europa descendiente de la tradición romana fue el hombre quien realmente irrumpió en la naturaleza para garantizarse la supervivencia. Las acciones recolectoras

⁶ Para una visión más puntual sobre este tema Rossella Rinaldi, (1990:251-262).

y de caza en los bosques y áreas más salvajes se difundieron mucho, ocupando una buena parte del lugar que el trabajo agrícola tenía en los tiempos del Imperio Romano. Y puede hablarse perfectamente como una irrupción porque el bosque coincide con la expresión de lo que Paul Zumthor califica como el desierto medieval por excelencia, un lugar “abandonado a sí mismo, denso, impenetrable, pantanoso, rodeando con su masa inhóspita las zonas habitadas, muchas de las cuales no pasan de ser frágiles calveros” (1995:64).

Teniendo en cuenta estas dos caras del cambio en la relación del hombre con la naturaleza es de suponer que las actitudes humanas mudaron hacia un panorama rico en novedades, y los escenarios naturales no solamente eran “paisajes del miedo”, sino de una sensibilidad que el hombre mismo cambió. Podemos proponer un modelo de otro de los especialistas en la historia del hombre y la naturaleza en el Medievo, Massimo Montanari (1992), que resulta muy interesante para comprender algunas de esas novedades. Se trata de su comprensión de la difundida figura del anacoreta, que en la Alta Edad Media no era ya un solitario del desierto, sino de los bosques. Este anacoreta no es un personaje que puede vivir alimentándose de todos los frutos silvestres que encuentre, cosa que le llevaría al envenenamiento. Su alimentación es producto de una experiencia nueva de lo natural caracterizada por un aprendizaje. Así emerge la figura de un asceta solitario que cultiva en el huerto las plantas que ha encontrado más adecuadas a sus necesidades nutritivas. Esta idea de aprendizaje en la naturaleza, de creación de una nueva cultura agroalimentaria a partir del encuentro con el mundo silvestre, es para Montanari una concepción que no solo debe quedar reducida al solitario habitante de bosques, sino que puede extenderse a todos los efectos hasta abarcar a la mayoría de la población. De manera que habría que contrarrestar la idea ingenua de un predominio de la alimentación silvestre, por la de una nueva cultura alimentaria, ampliada y difundida sobre todo en la confrontación humana con el mundo vegetal.

La difusión de una nueva cultura de la naturaleza se puede documentar no solo gracias a la arqueología medieval sino también a base de los textos de la tratadística medieval sobre el bosque. En ellos ya se representa el bosque como un lugar definido por la actividad humana, con un claro predominio de los fines de la vida humana en él, por encima de su definición y análisis como paraje natural. Jean-Louis Gaulin afirma que el bosque era sobre todo considerado “como lugar de caza, como espacio para el pastoreo, como ámbito de recolección de frutos silvestres o de miel, o como fuente de productos utilísimos en la edad preindustrial” (1990:7). En la historiografía, desde Isidoro de Sevilla, figura fundamental en la tradición tratadística, Rabano Mauro, o Palladio en plena Alta Edad Media hasta llegar a Pietro de Crescenzi o Corniolo della Cornia en el siglo XIII, los tratados son cada vez más documentos que prueban una progresiva penetración humana en la naturaleza, hasta el punto de que con

el avance de los siglos el contenido protagonista en ellos es el de las acciones humanas para domesticar el bosque. Al final de ese proceso el cambio de sensibilidad lleva a ampliar el concepto de bosque, que será una naturaleza que soporta una acción humana mucho mayor. Fue no solo un dominio y transformación de lo natural por parte de las gentes, sino también una ampliación cultural que debió resultar relevante en la cultura medieval.⁷

Sin embargo, no es la figura del anacoreta la única actitud que pueda representar en aquellos tiempos de cambio. En este contexto de transformación es fácil apreciar una reacción en la Iglesia frente al mundo silvestre, que según Jacques Le Goff se dio como enfrentamiento entre un mundo culto y refinado y otro natural y rudo, y cuya oposición se expresó con la manifestación extrema de que el hombre rural era entendido como un “Calibán” por parte de los eclesiásticos (1977:131-144). Para el historiador francés fueron los testimonios de Césaire d’Arles la base fundamental de las acusaciones eclesiásticas a aquellos que se consideraban “medio salvajes”, que demostraban un claro vínculo entre la vida de un hombre crecida en especial contacto con lo natural y una rusticidad y salvajismo identificados con tendencias peligrosamente paganas, con una predisposición especial hacia los vicios, con la ignorancia y la pobreza, todos ellos elementos que confluían en una clase fácilmente corruptible y familiarizada con el pecado. Desde luego Le Goff restringe esta imagen de la radical contraposición entre Iglesia y contaminación natural de la vida humana a un periodo limitado que no va más allá del siglo VII, y no comprende el desarrollo principal en la sociedad de aquella época en los siglos sucesivos.

Referidas ya la convivencia con una nueva experiencia natural, propia del anacoreta, y el rechazo a aquella experiencia como dos actitudes de la cultura religiosa en la Alta Edad Media queda una tercera posibilidad. Si la Iglesia rechazaba lo salvaje, ello no significaba que renunciase al contacto del hombre con la naturaleza. El antropocentrismo católico, con su noción de que los seres vivos debían encontrarse al servicio de los seres humanos, en un sentido tan general que no solo apuntaba a la cobertura de las necesidades humanas, sino también a la propia constitución moral del hombre, constituyó una clara premisa para actitudes determinadas. La tendencia principal iba hacia el dominio de la naturaleza, a convertirla en una fuente de producción afín al orden de vida que el hombre decide darse, en un medio para que él afiance no solo la supervivencia, sino los propios proyectos humanos, orientados a constituir un universo en el que ella no tenía por qué ser la protagonista.

El movimiento de las órdenes monásticas fue el mayor impulsor de la paulatina conversión de la cultura de lo silvestre en una cultura agraria que avanzó desde los

⁷ Paul Zumthor refiere dos principales consecuencias ecológicas, en esa transformación de los bosques que va de los siglos XI al XII: la proliferación de cérvidos y la invasión de coníferas. Con ello, el concepto de bosque deja de ser un espacio que escapa al control humano para convertirse en una zona mal definida, es decir, lo propio de un periodo de tránsito que no ha permitido todavía siquiera una consolidación etimológica de los términos para nombrarlo (1995:65).

siglos VII y VIII hasta el XII. Efectivamente, al mismo tiempo que crecieron las extensiones cultivadas y las técnicas agrarias se perfeccionaban, el número de gentes alimentadas aumentó y los espacios para la vida espiritual también lo hicieron prodigiosamente. En aquellos grandes monasterios de finales de la Alta Edad Media, la actitud monacal de activa transformación de lo natural está testimoniada en su interior, en el claustro, que era una especie de simbolización del paraíso. Con aquellos espacios limitados por la pura geometría de la piedra, el monje, que se encontraba en ellos como un hortelano, legitimaba una actitud de dominio frente a la naturaleza mediante alusión implícita a la figura máxima de Jesucristo, también definido en los mismos términos.⁸ Así, tras los primeros siglos de decadencia, la evolución histórica, la Alta Edad Media estuvo caracterizada por una mayor dosis de organización humana basada sobre todo en una ruralización activa, en un desarrollo de la agricultura con una extensión cada vez mayor de los campos de cultivo. Un cambio en la historia que puede cifrarse por tanto en la intensificación de la relación entre hombre y naturaleza promovida por la cultura católica, es decir, del dominio humano sobre la naturaleza salvaje.

Curioso y muy notable referente de aquella evolución final en el Medievo es la percepción del lobo. Su irrupción en el entorno humano resulta muy significativa por la intensidad psicológica que desata. Aunque en la Antigüedad ya fuera un agresor del medio doméstico, y por tanto considerado como incursión de lo salvaje en lo civilizado, esta percepción se recrudece todavía más con el avance de la Edad Media, ya que el lobo no es solamente un peligro para los animales domésticos que el hombre posee sino que pasa a considerarse fundamentalmente un peligro para la vida del hombre mismo.⁹ Esto justificaría el dramatismo y las grandes dosis de miedo que esta figura animal conquista singularmente en la mentalidad medieval. Hablamos de aquel periodo de la evolución agrícola en que el hombre comenzaba a tener más necesidades de tierras, así pues, los testimonios del temor y modos de rechazo al carnívoro comienzan haciéndose más visibles a partir de los siglos VIII y IX. De modo que puede pensarse que la plasmación institucional de aquella oposición entre hombre y naturaleza como pueden ser las numerosas leyes y edictos promulgados para combatirlo, resumen en realidad no una actitud ante la irrupción de lo natural, sino una actitud de lucha contra una naturaleza que en su parte más agresiva responde todavía a la ocupación humana.

⁸ Zumthor tampoco deja de referir en su descripción del singular espacio de los monasterios el jardín claustreal, “En el centro, el claustro cuadrado, adosado a la iglesia en su eje principal (Este-Oeste), de modo que despliegue, en las cuatro direcciones del cielo, su geografía espiritual. Por eso, tantos significados emanan de este lugar sagrado y retornan a él: una metáfora corriente hace del corazón del hombre el «claustro del alma»” (1995:96).

⁹ Esta contraposición documentada con abundantes fuentes, ha sido defendida por el trabajo de Gherardo Ortalli (1997:57-72).

4. ¿HAY UNA EVOLUCIÓN DEL ARTE REFLEJO DE LA EXPERIENCIA DE LO NATURAL?

Aquellas tres actitudes propias del cristianismo medieval frente a la naturaleza: la curiosidad, el rechazo y el dominio, reflejadas respectivamente en las figuras del anacoreta, el intelectual culto y el laborioso monje podrían constituir las piezas para componer una racionalidad en la evolución de la naturaleza en el arte de la Edad Media. Sin embargo, la variedad de vivencias del hombre medieval frente al medio natural supone un ámbito de contraste poco coherente con lo que acaecería en el arte en los siglos sucesivos, ya que podremos constatar que el repertorio de nuevos elementos de la Iglesia occidental es tan escaso que se limita en ese periodo a consolidar el uso de símbolos animales paleocristiano.

Comencemos por la península itálica, receptora de las invasiones bárbaras y escenario principal de aquella ruralización con todas sus fases. Lo más lógico es pensar que el territorio que fuera sede de aquella cultura del mosaico, fascinada por el colorido de lo natural, cuyos modelos habían llegado a los lejanos pavimentos de medio Oriente, guardara suficiente energía como para transmitir las nuevas experiencias de la naturaleza al arte. En cambio se limitó a un papel conservador como pocas veces en su historia, manteniendo únicamente sus símbolos nacidos de la fusión de lo cristiano y la cultura clásica mediterránea.¹⁰ Lo constatan los repertorios arqueológicos de la escultura prerrománica en la región lacial, con decoraciones que repiten símbolos como la paloma, en los restos del Duomo de Cività Castellana, o los pavos bebiendo que se podían ver en los capiteles de San Vitale, esta vez en la romana Santa María in Cosmedin, o incluso profundizaciones decorativas como San Leone de Legrignano, una construcción del siglo IX decorada con hojas, flores y la eterna vid. En todos los casos repeticiones o desarrollos particulares que nada dicen de una vitalidad en la estética de lo natural y que en ningún modo reflejan las tensiones o cambios que le tocaron vivir al hombre precisamente por haber sido llevado a un contacto más rico con la naturaleza. Caben pocas excepciones a esa continuidad de motivos y estilos, como las vides en altorrelieve de la fachada de Santa María in Valle, Cividale, frutas extraordinariamente esculpidas que rebosan la concepción espacial dominante. La tendencia conservadora dominó en las restantes regiones de Italia, como Liguria, en donde solo podría destacarse la abundancia de decoración animalística y floral de los capiteles conservados en el Museo de San Agustín de Génova, procedentes originariamente de la llamada Iglesia de Santo Tomás, o el Piamonte, donde hay un gracioso pilar del siglo VIII completamente recubierto de decoración floral en Borgo San Malmazzo, o unas curiosas esculturas de palmeras del siglo IX en San Salvatore. También en Toscana los elementos a destacar tienen la misma entidad, por ejemplo los bellos marcos de las ventanas de la cripta de San Michele in Foro, una obra del siglo VIII que refleja profunda influencia bizantina.

¹⁰ Sobre esos simbolismos y su periodo de constitución. *Cfr.*, Pasquale Testini (1985:1107-1167).

Significativo de Italia es que puede observarse en ella la tendencia artística del cristianismo sin tantas influencias extranjeras como en otras zonas de la geografía europea. Al mismo tiempo su consideración permite constatar cómo la presencia de novedades en la creación artística inspirada en el mundo de la naturaleza proviene en todos los casos de influencias culturales externas, ya sean nórdicas u orientales.

Si dirigimos la atención a otros escenarios europeos, como el de aquel encuentro entre las culturas del Norte de Europa y las del Sur, un gran periodo en la Europa medieval que muchas veces se nos ha presentado como un auténtico choque cultural, se podría dar cuenta de los elementos religiosos que determinan el curso de las representaciones de la naturaleza medievales sin observar un profundo proceso de interacción entre una cultura y otra. La cultura celta mantuvo al animal en una posición privilegiada durante su propagación por toda Europa, bajo influencia de una religiosidad arcaica que compartía características con muchas otras religiones nacidas en el periodo de una mayor vinculación del hombre con la naturaleza.¹¹ Las imágenes metálicas del valioso Caldero de Gundestrup, una de las piezas con mayor significado en el arte celta, muestran a una de las principales divinidades, el dios Cernunnos, señor de los animales, como testimonio. La divinidad estaba representada como un poder de la naturaleza porque derivaba de una sociedad que había forjado a sus dioses situando sus miedos y esperanzas en el medio natural.

Otras pruebas de la extensión de la influencia de lo natural en aquella cultura son los impresionantes yelmos de cabezas de animales como el jabalí y los cuervos que utilizaban los guerreros celtas. Los poderes de los animales que habían caracterizado a las sociedades más antiguas se prolongaban hasta el desarrollo de una civilización guerrera. La antigüedad de ese vínculo es visible en la figura de Epona, una de las divinidades más difundidas en el ámbito geográfico anglosajón. Representada con un caballo, era diosa de la caballería y al mismo tiempo se asociaba con la fertilidad por medio de simbolismos varios, como al ser presentada con exuberantes cestos de fruta o dando de comer grano a animales.

El potencial de la naturaleza en la cultura celta es muy intenso y toca a la gran mayoría de los fenómenos religiosos de los que se tienen constancia. En ella dioses y mitos no son formas de representar una idea simplemente arcaica de lo natural como fuente de la vida, sino vías de dar cauce a conceptos refinados y a visiones poéticas que hablan de la bondad de lo natural y elevan a los seres vivos animales a un estatuto muy importante.

Podemos por tanto esperar que el arte, ya tanto tiempo primordial testimonio de los significados otorgados por las culturas del norte a la naturaleza, continuase dando cuenta de ellos en su propio encuentro con el ámbito de la cultura cristiana. Efectivamente en la Irlanda altomedieval los primeros frutos artísticos mezcla entre cultura nórdica autóctona y catolicismo permiten detectar el influjo de esa sensibilidad mayor hacia la naturaleza. Son la extraordinaria serie de incunables que va desde el

¹¹ *Cfr.* Miranda Green (1992).

Cathach, del primer tercio del siglo VII, pasando por el libro de Durrow, los libros de Lindisfarne y de Lichfield, hasta el libro de Kells de los primeros años del siglo IX. Cada uno de ellos tiene entidad suficiente para afirmar a partir de él la existencia de un género decorativo nuevo, un género de nueva riqueza ornamental en desarrollo que culmina en el libro de Kells, uno de los más brillantes productos de la fantasía de todo aquel milenio. El libro de Kells supuso un curioso texto sagrado del cristianismo que presentaba algunos de los pasajes más significativos de los evangelios bajo una concepción ornamental plena de elementos naturalísticos. Aunque el elemento más desarrollado es la decoración con diseños entrelazados, también en ellos precisamente aparecen multitud de interpretaciones plásticas de aves, peces y serpientes, dando la impresión de un desarrollo estético imposible sin el mundo natural. Y no hay que pensar que el uso de la decoración animal supusiera un simbolismo particular que actuara sobre los mensajes del evangelio a transmitir. En realidad es el valor decorativo de los elementos de la cultura artística animalista nórdica, como la representación estilizada de ciertos animales, lo que alcanza una proliferación extraordinaria, y es llevado a nuevos niveles de armonización, perfeccionismo y combinación.¹² Algunas veces, en medio de la infinidad de líneas que dan esplendor a esas páginas se pueden descubrir ocultas formas animales, sorprendentes figuras solitarias de animales que parecen exigir alguna explicación, como las imágenes de un gato y un ratón en la página inicial del Evangelio según San Mateo en el libro de Kells. Puede ser que en algún caso exista una visión simbólica del animal propia de la cultura autóctona, pero es muy difícil convertir este hecho en un asunto predominante en este tipo de escritos.

Nordenfalk ha dedicado considerables reflexiones a esa cuestión, haciendo ver la posibilidad de que los animales representados en aquellos libros tengan influencias mucho más lejanas que las del mundo céltico y germánico, así como la imposibilidad de establecer el significado o el origen de algunos de los seres vivos que se encuentran en aquellos textos (1992:86-91). Precisamente, como punto y final a una amplia disquisición sobre el significado de los ratones y los gatos en el libro de Kells, afirma que el aprendizaje esencial puede ser considerar que muchas veces la representación del animal no tenía nada de simbólico, más allá de su valor ornamental o del aprecio que sintiesen hacia ella los propios artistas.¹³

Si tomamos esto en serio podríamos afirmar entonces que aquello que diferencia al arte celta de la Alta Edad Media es un carácter decorativo libre de simbolismos, en contraste con aquel repertorio simbólico en que se detuvo el dinamismo del arte en la península itálica. Así, no resulta extraño que el refinamiento y la fantasía en la representación animal de aquellas obras llegue a difundirse como modelo a territorios no precisamente cercanos.

¹² Sobre el problema del origen nórdico de la figuración animal a partir del libro de Durrow. *Cfr.* B. Salin (1935:388ss.).

¹³ *Ibíd.*, “Katz und Mauss und andere Tiere im Book of Kells”, 92-96.

Ese mismo panorama se advierte en otras zonas de ese contacto entre pueblos del Norte y pueblos del Sur. Otro de los grandes polos de desarrollo artístico de la decoración del libro es el ámbito merovingio, donde desde el siglo VIII brota con igual fuerza la imagen protagonista del mundo animal. Una imagen que incluso puede considerarse excepcional porque no debe compartir su espacio con la del hombre, excluido de la representación. Lo curioso y significativo aquí es que aun procediendo de una región con posibles tradiciones paganas capaces de introducir la influencia germana en la representación animal, la mayor parte de las interrogaciones que se han planteado sobre el origen de esa figuración animal no han conducido al área germánica. Las iniciales de los libros merovingios llegan a estar completamente sustituidas por figuras de peces, ciervos y aves multicolores, extremadamente frecuentes y vistosos, como sucede en el *Sacramentarium Gelasianum*. Y el origen de ese patrimonio ha sido situado en la recepción de las tradiciones artísticas orientales, como los diseños textiles bizantinos. No es un caso único, sino que desde él se nos permitirá trazar un amplio arco en la geografía europea.

Otro ámbito excepcional del mundo artístico altomedieval entre aquellos pocos que florecieron con una cierta importancia, es el arte visigodo español del siglo VII. Las muestras principales de aquel estilo peculiar que encontró su crecimiento capital en tiempos de Suintila y Recesvinto son edificios como la famosa ermita de Santa María de Quintanilla de las Viñas, cuya parte conservada permite ver una decoración escultórica totalmente protagonizada por una rica fauna y vida vegetal. En su exterior una disposición en los muros externos de la cabecera de tres frisos ofrece a los animales dispuestos en espacios individuales, felinos o pájaros, cérvidos o toros, similares a aquellos de los mosaicos bizantinos de Medio Oriente. Efectivamente, también en este caso se ha propuesto que las imágenes fueron copiadas de tapices bizantinos. El aspecto que completa la armonía natural decorativa de este templo es que también aparecen los clásicos simbolismos paleocristianos, como las vides con sus hojas y racimos de uvas, los pavos y las palomas. Hay dentro de la ermita un arco de herradura que presenta estos motivos como si debiesen dar la bienvenida a quien dirige su mirada a la capilla principal. Así pues, todo el interesante aporte faunístico de esta pequeña iglesia ni siquiera responde a las tradiciones animalísticas germánicas que pudieron traer consigo las invasiones de los visigodos, sino que tuvo su impulso en las conexiones con el mundo bizantino, y por tanto no hay que destacar ninguna novedad derivada del cambio o la evolución de la relación entre hombre y medio natural en la obra.¹⁴ En otras zonas

¹⁴ Cfr. S. Ordax y J. A. Abasolo, (1982). La imagen de lo natural en la España visigoda puede definir todo un estilo si se siguen los análisis iconográficos en otra de las principales construcciones que quedan de aquel periodo, la iglesia zamorana de San Pedro de la Nave, junto a otros referidos a obras menores como Santa Comba de Bande en Orense o a San Pedro de la Mata en Toledo, para un panorama general véase F. Olaguer-Feliu (1998). Cfr. para San Pedro de la Nave el estudio de H. Schlunk (1970:245-267).

de posible influencia germánica como la Europa dominada por el imperio carolingio, todo apunta a que durante sus siglos de esplendor el reflejo de la más importante tradición de la representación animal, como era el *Physiologus*, se reducirá al ámbito de la miniaturística. Desde Germigny-des-Prés hasta las abadías de Corvey o Lorsch en todos los puntos cardinales de aquel renacimiento cultural que trajo los principales templos entre los siglos VIII y X no dio un lugar reseñable a la naturaleza en su interior.

Resumiendo, como resultado del contacto, habitualmente visto como oposición, entre la cultura del Norte y la del Sur encontramos una adopción de elementos extranjeros que solo en el caso celta incide sustancialmente en las concepciones decorativas, pero que en la mayor parte de los restantes fenómenos estéticos reseñables nos hace retroceder hasta esa zona de la que hemos partido, la del arte bizantino oriental. Todo esto nos conduce a la valoración general de que la imposición de la cultura cristiana en los aspectos más profundos, única dirección en la que cabe interpretar la permanencia y limitación de una ortodoxia de simbolismos animales, tiene como consecuencia una considerable pobreza de la fauna en el arte, más si se tiene en cuenta la importancia de la relación entre el ser humano y el medio en todo aquel periodo. Pues la aparición de lo natural sin significados simbólicos en el arte llega solamente con las culturas diversas del cristianismo, cuando cada una de ellas aporta sus propios elementos autóctonos. Por un lado las raíces celtas llegan a plasmarse en una nueva sensibilidad artística, que ciertamente dejará huellas en la cultura europea durante siglos con la semilla de su brillo estético. Por otro, el arte de los restantes pueblos nórdicos mencionados es tan propicio a la incorporación de imágenes de animales que incluso transmite aquellas imágenes de origen oriental y bizantino cuya aparición es todo un leitmotiv en el complejo devenir del arte medieval europeo.

5. LA NATURALEZA EN LA ESCATOLOGÍA CRISTIANA

Con el recorrido histórico realizado el arte nos trae ante una cuestión fundamental: el Cristianismo se evidencia como el elemento central en la determinación de la relación entre hombre y naturaleza en toda la Alta Edad Media y la evidencia de la escasez de manifestaciones artísticas sobre lo natural que nacen de su seno lleva a sospechar que deben de haber existido fuerzas o tensiones en contra de ello que nacían en su mismo interior, fuerzas que no estuvieron en prejuicios superficiales o tendencias más o menos irreflexivas, sino en todo un patrimonio de pensamientos y teorías teológicas dentro de ese armazón de la religión cristiana que es su escatología.

Para hablar de una cuestión como el escaso papel de la naturaleza en el arte tenemos que observar un aspecto constitutivo en la maduración teológica del cristianismo medieval: el protagonismo cada vez mayor del hombre. Ese antropocentrismo tiene su factor decisivo en la clarificación del valor de la figura de Cristo. Cristo une lo humano con lo divino, y en la escatología se demuestra que la consolidación de lo humano es relativa a la capacidad que demuestre para albergar también lo sobrenatural. En la escatología Cristo es el que demuestra al hombre su aspiración al encuentro con la divinidad, con él se hace presente la más relevante

promesa: el acercamiento a Dios. Al igual que un hombre creado a imagen y semejanza de Dios es diferente de él, también Dios es diferente de Cristo, lo que se mide en términos de abstracción. Dios es una entidad abstracta en cuya concepción pesan notablemente las concepciones de la divinidad del mundo griego. Así, la suerte de la teología cristiana, y lo que caracterizará su ortodoxia, llevará a una vía de conciliación entre la corporalidad de Jesucristo y la abstracción de Dios, siguiendo como modelo al platonismo.

Para los primeros que determinarán la ortodoxia de pensamiento cristiana esta tarea se traducirá en establecer con la figura de Cristo un horizonte escatológico nuevo, diferenciado sobre todo de las tradiciones judaicas y de las herejías orientales, un horizonte adecuado para la plenitud de un mensaje de la esperanza a los hombres en el futuro.¹⁵ En su gran tarea de contrarrestar el gnosticismo, Tertuliano propone una teoría de la resurrección de la carne humana puntualmente benévola con el mundo material.¹⁶ Recordemos que los gnósticos, defendiendo la imposibilidad de un contacto directo de Dios con el mundo, mantienen la herejía principal de negar la encarnación de Cristo. Frente a ello la teoría de la resurrección de la carne de Tertuliano parte de su teoría de la encarnación de Cristo. El punto exacto en que se conectan una y otra es la idea de la identidad entre el cuerpo que resucita y el cuerpo de carne. Basado en esto Tertuliano alude a la creación divina para dignificar la carne, pero lo hace exclusivamente refiriéndose a la creación del hombre: “En efecto, así había hablado el Padre al Hijo: ‘hagamos al hombre a imagen y semejanza de nosotros; y Dios hizo al hombre’, evidentemente lo que había creado ‘a imagen de Dios lo hizo’ a imagen de Cristo. Dios es el Verbo que, en la imagen de Dios, no pensó que fuera su celosa propiedad ser igual a Dios” (*De resurrectione*, 6, 4)

La carne es obra de la potencia divina y, como la cita menciona, su más preciada propiedad es la de tener una semejanza con Dios. Así pues, si la carne interesa es porque permite acceder al proceso en que esa semejanza se manifiesta mejor, la resurrección. Dios no ha podido crear algo despreciable, sino que ha creado la carne para emplearla en la resurrección. Tertuliano mantiene que el alma y el cuerpo son dos partes necesariamente conjugadas y lo determinante en el destino de la persona es esa conjunción, y nunca abandonará la tesis de que la carne permanece siendo algo central cuando llegue la resurrección que llevará al reino de los justos.

En la medida en que Cristo resulta punto de partida de la consideración de la materia, Tertuliano representa un claro ejemplo de cómo la asociación de la teología y la antropología determinan a la naturaleza, identificada con lo material, como un ámbito secundario. A partir de estos primeros pasos de la teología cristiana todo lo que rodea al

¹⁵ Jean Daniélou examina ese proceso histórico en sus orígenes (1993). Para ese mismo contexto *Cfr.*, Manlio Simonetti (1988).

¹⁶ Entre los frecuentes textos dedicados al tema de la resurrección en la fase más temprana, se cuentan autores como Atenágoras, o Justino, el documento de la mayor relevancia es el *De resurrectione*, de Tertuliano, texto que contiene las tesis que se refieren en adelante.

hombre sin haber sido creado por él dependerá siempre de cómo se relacione lo material y lo inmaterial entre hombre y Dios. El grado de condicionamiento que para la naturaleza tendrá esta situación se verá inmediatamente en la más frecuente descompensación entre hombre y Dios que la figura de Cristo no puede evitar. Su singular destino consistirá en que ya no solo será víctima del peso de las características humanas, sino de la transmutación y desvanecimiento de ellas en una confrontación con Dios.

Esa descompensación aparece en otro de los eminentes teólogos africanos, Orígenes, en su manifestación más característica: el cuerpo adquiere un sentido positivo fundamentalmente por ser un medio para la ascesis. La ascesis en cuanto proceso en que el hombre pierde todas sus raíces en la existencia material resulta considerada como un camino en que el hombre se aproxima a reconocer en su espíritu la semejanza con Dios. Evidentemente el ecosistema al que se adapta mejor ese proceso clave en la teología origeniana es el desierto.

Cómo toca esa descompensación a la reflexión estética de la naturaleza y cómo lo hace demostrando la dependencia cristiana de la herencia griega, se demostrará ya desde las primeras grandes reflexiones estéticas del cristianismo, como aquella recogida por Plotino bajo fórmula homérica: “Huyamos hacia la querida patria”, donde aparecen signos inequívocos de cómo habían de evolucionar las cosas. La huida es una radical imposición al mundo de la belleza de las condiciones que habrían de asentarse en la escatología cristiana. Plotino construyó en aquella región inteligible estructurada según criterios valorativos morales de matriz platónica la patria única de una vía de salida urgente hacia la contemplación. El instrumento clave para ello era un alma humana cuya coherencia con lo escatológico aparece en el momento crucial de una condición empática con el Uno-Bien. Entonces es cuando el discurso plotiniano describe una liberación contemplativa de lo sensible, gracias a una “virtud divina” capaz de provocar un éxtasis: “¿Pero qué es lo que les hace sentir esas cosas? No es una figura, no es un color o grandeza, sino el alma, ‘libre de color’ ella misma, que posee la templanza, también ella libre de color, y el ‘esplendor’ bien diverso de la virtud” (*Primera Eneada*, 6. Sobre lo bello, 5:9-14). En aquella huida no cabían paradas intermedias: “quien ve la belleza de los cuerpos no debe seguirla, sino que sabiendo que son imágenes, trazos y sombras, debe huir hacia aquello de lo que son sombras” (*Primera Eneada*, 6. Sobre lo bello, 8:6-8), porque las sombras no solo son inaferrables y confunden, sino que impiden al alma aproximarse a la pureza de oro del Intelecto-Bien-Bello, desviándola de un camino directo que debe mostrar en la naturaleza del alma humana su similitud con la divina: “Es como si alguno, caído en el lodo y el fango, no pudiese mostrar ya la belleza que tenía antes, sino que hiciera ver solo esto, la impronta del lodo o el fango. Sin duda la fealdad que le ha sobrevenido ha llegado de algo extraño, y su deber será lavarse y purificarse, si quiere volver a ser bello como antes” (*Primera Eneada*, 6. Sobre lo bello, 5:43-49). Plotino desvanecía cualquier posibilidad de otorgar un sentido soteriológico a la experiencia estética sensible, así la contemplación de lo natural también había de quedar en un punto ciego. Este discurso está lejos de la sensibilidad

con que los artistas del mosaico daban un brillo al cuerpo de los animales con el color, en Plotino el color y lo dorado son dos universos separados tallados por el cuchillo más afilado a su disposición, separación que siguió la estética bizantina quizá impulsada por Dionisio Areopagita.

San Agustín por su parte demuestra cómo, incluso en la línea de un combatiente contra los extremismos del platonismo, la primacía de la relación entre hombre y divinidad, expresada por el orden principal de la interpretación de la figura de Cristo, conduce a un contexto en el que la naturaleza resulta implicada en un grado de secundariedad y sufre notablemente ante la posibilidad de divinización del hombre. Como Tertuliano, San Agustín también plantea una defensa muy clara de la resurrección de la carne de los hombres. Evidentemente la cuestión primordial y previa lógicamente es la resurrección de la carne de Cristo. Solo la percepción de ella como un fenómeno milagroso puede hacer comprender el hecho como un signo del poder de Dios, entonces no será lícito poner impedimentos a la posibilidad de que los hombres participen en la resurrección de modo completo, a lo que alude con la conocida y controvertida cita bíblica: “no perecerá ni un pelo de vuestra cabeza” (Luc. 21,18). Hay un curioso recorrido que San Agustín concluirá con una respuesta contundente a algunos singulares inconvenientes planteados por las líneas teológicas opuestas a la resurrección de la carne humana. A cuestiones como si los hombres terminan por resucitar con los mismos defectos naturales o faltas que habían adquirido en vida, o si la carne de un hombre comida por otro pertenecerá en la resurrección al que la ha comido o al que fue devorado, responde con la clarificación de que los hombres deben resucitar en carne en la edad y en la plenitud de Cristo.

Pero la determinación agustiniana en mantener la humanidad de los hombres a semejanza de la de Cristo no deja de implicar criterios de superioridad de lo humano sobre lo material, y por ende, sobre lo animal y todo el mundo que circunda al hombre. El punto decisivo se advierte en que la elevación de las facultades del hombre para asemejarse a Dios hace que ya la antropología implique una clara demarcación entre hombres y animales. San Agustín desarrolla esa tendencia al hilo de los numerosos pasajes en donde en las sagradas escrituras se habla en sentido jerárquico de los animales y hombres.¹⁷ Esto aparece ante aquel inevitable escenario modélico para la Ciudad de Dios que es el Paraíso.¹⁸ Cuando San Agustín explica que podrán existir los

¹⁷ Cfr., por ejemplo los argumentos utilizados para distinguir las almas racionales de dioses, demonios y hombres, donde aparecen reflexiones contrastantes como: “Pero como somos superiores a todos estos animales por la razón y la inteligencia, también debemos ser superiores a los demonios por la honestidad y la santidad de la vida” (*La ciudad de Dios*, Libro VIII, cap. XV, 1); “Y así como los pájaros no solo no son superiores a nosotros, sino inferiores a causa de la dignidad del alma, también los demonios, aunque estén más alto, no deben ser antepuestos a nosotros” (*La ciudad de Dios*, Libro VIII, cap. XV, 2); “Si los animales feos no se perturban es porque no pueden ser ni felices ni infelices” (*La ciudad de Dios*, Libro VIII, cap. XVI).

¹⁸ La evidente facilidad con que se deja prolongar un paralelismo entre el paisaje final de la escatología y aquel adánico del inicio convierte el tema de la consideración de los animales en el

dos sexos en la Ciudad de Dios porque habrá una ausencia de concupiscencia para aquella que reinó en el Paraíso adánico, se refiere en el momento de considerar la reproducción humana como una consecuencia sucesiva al pecado original, y dice: “Pues el hombre, por su desobediencia, ha decaído de aquel estado de dignidad en que había sido creado, se ha hecho similar a las bestias y genera de modo similar a ellas; si bien no se ha apagado totalmente en él la luz de la razón por la cual es la imagen de Dios”(La ciudad de Dios, Libro XXII, cap. XXIV, 2). Se advierte nítidamente que la definición de hombre pasa por la misma identificación con Dios que era el eje de la estética plotiniana y que conducía a una devaluación del mundo animal. En este caso podemos también ver cómo ese planteamiento supone una jerarquización en lo estético que no niega al hombre, pero lo eleva por encima de cualquier otro ser: “Y esta obra de Dios es tan grande y maravillosa que, considerándola bien, no solo el hombre, animal razonable, el más noble y bello de todos los animales de la tierra, sino también el menor insecto, suscita el estupor del espíritu y lleva a loar al Creador” (La ciudad de Dios, Libro XXII, cap. XXIV, 7). Una afirmación que revela la razón como carácter troncal de su antropología y al mismo tiempo el elemento clave para elevar al hombre por la vía de la similitud a Dios y trazar un límite abismal de separación frente al resto de la creación.

Durante los siglos V al VIII, si bien la situación económica, política y social general se presenta como un retroceso y grave crisis de la civilización, la Iglesia y la cultura cristiana irán aumentando su poder paulatinamente. De modo que el hecho de que durante aquel periodo se viva una etapa de auténtica pobreza en la presencia de la naturaleza en el arte puede considerarse directamente relacionado con una paralela consolidación de aquellos intereses primordiales estéticos que hemos visto forjarse en los cuatro siglos precedentes. El concilio de Nicea, principal incursión de la teología en los contenidos del arte, lo prueba, pues quiere resolver el problema de la extraordinaria frecuencia de la figura humana, hecho relacionado a su vez con la explotación de la dimensión divina en el hombre asociada a la santidad.

Pero además puede medirse esa pobreza en evoluciones del concepto de naturaleza en aquellos siglos por el hecho de que haya que esperar hasta Escoto Eriugena para encontrar una teoría algo significativa. Y esos largos siglos transcurridos no traerán sino una evolución de carácter platónico que solo extiende una posibilidad, ya expuesta por Dioniso Areopagita, consistente en convertir la naturaleza, como por otro lado ya había sucedido con la carne del hombre, en un elemento positivo para la creencia en los ideales trascendentes religiosos. Un momento clave de ella está en la elección por parte de Eriugena de la teoría de las imágenes disemejantes. El propio carácter supremo e inaferrable de Dios pasa gracias a esta teoría de ser un medio para renunciar a cualquier asociación de su poder con el

Paraíso adánico como un ámbito complementario del máximo interés para nuestra investigación, Cfr. Peter Dronke (1985:809-842). De extraordinario interés al respecto también es el trabajo de Franco Cardini (1996:331-354).

mundo a justificarla. La clave está en aceptar a partir de la incognoscibilidad de Dios y la imposibilidad de atribuirle cualquier cualidad de las cosas que nos son conocidas en el mundo que la vía negativa de las expresiones disemejantes a la esencia divina es mejor que la positiva: “Dice el Apostol: ‘en verdad las cosas invisibles se pueden comprender a través de las criaturas’. Observa cómo las causas de todas las cosas, contenidas en la esfera de este mundo sensible, subsisten juntas e uniformemente en este sol, que es llamado la gran luz del mundo. De allí vienen las formas de todos los cuerpos, la belleza de los diversos colores y todas las otras cosas que se pueden predicar acerca de la naturaleza” (*Expositiones in Hierarchiam Coelestem*). Tal evolución dará a las realidades que presenta el arte, a la belleza sensible, un estatuto simbólico respecto de Dios que reside en poder expresar como manifestación teofánica su potencia. Con ella las relaciones de dependencia entre hombre y Dios que pesaban como determinantes en cualquier interpretación de lo natural no se verán interferidas, por motivos que no corresponde analizar aquí, pero sí digamos que un nuevo impulso de la sensibilidad hacia el mundo es capaz de encontrar una vía conciliatoria con la preponderancia incuestionable de aquellos intereses primordiales.

Todos estos mismos motivos de una distancia jerárquica entre el hombre y el entorno que le rodea en el mundo no hacen más que consolidarse con el paso del tiempo y así, en la madurez de la teología cristiana que representa la escolástica clásica, encontraremos un escenario en que las últimas consecuencias de todas aquellas distinciones valorativas impulsan en último término a una expulsión de lo natural fuera del proyecto escatológico.

En su escatología Bonaventura di Bagnoregio lleva a la naturaleza como manifestación de la potencia divina a una relativización muy clara. En vista de un fin de la historia que permite al hombre un encuentro directo con Dios, el papel de la naturaleza, únicamente válido en su posible fuerza para acercar a él, decae hasta un grado para la insignificancia. La diferencia entre un alma humana unida a lo divino por la idea de ser una imagen de Dios, relación definida en términos de generación como *ratio causalis*, y una vida animal y vegetal separada de Dios, como indica la definición de *vestigia* empleada para definir a su vez la relación generativa con Dios, se acompaña de la ausencia completa de cualesquiera seres vivos en el reino de los justos.

Francesco Santi ha puesto de relieve el componente inherente a la propia evolución de la teología escatológica católica, antes que un mensaje inequívoco en los textos sagrados, como elemento crucial de ese desenlace.¹⁹ Su estudio lo hace

¹⁹ F. Santi propone un cuadro general de la escolástica relativo a esta exclusión de lo animal y sucesivamente profundiza en las diferencias entre hombre y animal en la obra de Santo Tomás (1996-231-264). Giorgio Agamben también ha tratado puntualmente esta cuestión (2002:25-29). Otro análisis de la escatología escolástica clásica de interés es el de Tullio Gregory (1992), le dedica los capítulos 8, 9 y 10, y que además en ese mismo volumen incluye un trabajo sobre el hombre y los animales en la Alta Edad Media, 443-468.

mostrando la lógica de las evoluciones de Santo Tomás de Aquino como un proceso de consolidación y perfeccionamiento de esa tradición especulativa algunos de cuyos momentos cruciales ya hemos visto. El punto cenital de la expresión teológica de la diferencia entre los seres humanos y los restantes seres llega con la especulación que atribuye una diferencia de temporalidad caracterizadora de unos y otros. Mientras el hombre participa del tiempo cíclico celeste solo parcialmente, la totalidad de los seres vivientes restantes cae exclusivamente bajo su dominio. Al hombre le está reservado un tiempo esencialmente eterno porque nace de la eternidad divina, el *aevum*. En términos escatológicos esto tiene una lectura nítida: con el advenimiento del fin del mundo, cuando el dogma exige la detención del tiempo circular, solo el hombre pasa a la resurrección eterna, quedando fuera de ella irremisiblemente todos los *bruta*.

Este recorrido final permite observar que la fuerza desencadenada por la figura de Cristo en la religión cristiana para crear una escatología se acompañó del acercamiento del hombre a Dios con instrumentos especulativos cada vez más sofisticados, que comparten habitualmente la necesidad de divinizar la dimensión intelectual del hombre bajo el concepto de alma. Santo Tomás también diviniza el tiempo del hombre elevando su intelecto como capacidad ética a un estatuto de superioridad, superioridad que implicó un punto de referencia negativo en el mundo animal.

Un referente que muestra coherencia plena con el desarrollo de la teoría escatológica presentado, pues no puede sino ser consecuencia de esos problemas centrales, es la valoración que se alcanza del género de las fábulas o narraciones protagonizadas por animales y su uso a lo largo del periodo que nos interesa. Toda esta fórmula narrativa, que se encontraba ya investida de una dimensión moralizante en sus orígenes clásicos, la recoge el documento más influyente en los orígenes de la Alta Edad Media, el *Physiologus*. Pero si el mundo clásico no tenía problemas en ofrecer cercanías inéditas entre hombre y animal, lo que la evolución de las opiniones de la patrística muestra, desde San Basilio y San Ambrosio a San Agustín, es una tendencia a marcar una distancia insuperable, tal que las valoraciones sobre los usos moralizantes de las fabulaciones animalescas se orientan a la retórica, pues si alguna consideración merecían era sin perder de vista su naturaleza tropológica, que va desde lo alegórico a lo metafórico, pasando por lo analógico.

Este recorrido, expuesto con rigor y claridad por Joyce Salisbury (2011:81-107) nos lleva también a considerar un lapso temporal en la concepción de la naturaleza parecido al que hemos identificado en el arte. Este se encuentra marcado por dos hitos, el de la nueva visión de estas narraciones por parte de la patrística, donde la visión reductiva solo acepta la acción moral del mundo animal en el humano como una figura retórica, y esto con ambigüedades, y el del siglo XII, donde se reconoce un giro que llevará a una proliferación de la ejemplaridad animal en mil fórmulas. Parecemos encontrarnos por tanto ante el mismo panorama de unos siglos en donde el reflejo de las artes literarias acompaña en su imagen de escasez al devenir que hemos trazado.

Universitat Politècnica de València*
Departamento de Comunicación Audiovisual
Documentación e Historia del Arte y miembro del Grupo de Investigación en
Tecnología e Información CALSI.
Camino de Vera S/N 46022 Valencia (España)
hperez@har.upv.es

OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Turín: Bollati Boringhieri, 2002.
- Bagatti, Bellarmino. "Il significato dei mosaici della scuola di Madaba", en *Rivista di archeologia cristiana* 33. 1957:139-160.
- Cardini, Franco. "Teomimesi e Cosmomimesi. Il giardino come nuovo Eden", en *Micrologus IV* (1996). *Il teatro della natura*. Florencia: Brepols, 1996:331-354.
- Daniélou, Jean. *Le origini del cristianesimo latino*. Storia delle dottrine cristiane prima di Nicea. Colonia: Edizioni Devonianie, 1993.
- Deichmann, Friedrich. *Ravenna Kommentar*, Teil II. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1976.
- Donceel-Voûte, Pauline. *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban*, Lovaina: Publications d'histoire de l'art et d'archeologie de l'université catholique de Louvain - LXIX, 1988.
- Dronke, Peter. "La creazione degli animali", en *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, vol. II. Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1985:809-842.
- Fumagalli, Vito. *Paessaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Grabar, André. *L'iconoclasme byzantin*. Dossier archéologique. Paris: Fondation Schlumberger pour les études byzantines, 1957.
- Green, Miranda, *Animals in celtic Life and Myth*. Londres / N. York: Routledge, 1992.
- Gregory, Tullio. *Mundana Sapientia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1992.
- Le Goff, Jacques. "Les paysans et le monde rural dans la littérature du haut Moyen Age (V-VI siècle)", en *Pour un autre Moyen Age*. Paris: Gallimard, 1977.
- Montanari, Massimo. *Uomini, terre, boschi nell'Occidente medievale*, c.u.e.c.m., Catania 1992.

- Nordenfalk, Carl. "Eastern style elements in the Book of Lindisfarne", en *Studies in the History of Book Illumination*. Londres: The Pindar Press, 1992.
- *Celtic and Anglo-Saxon Painting*. Londres: Chatto & Windus, 1977.
- Nordström, Carl-Otto. *Ravennastudien*. Estocolmo: Almqvist and Wiksell, 1953.
- Olaguer-Feliu, Fernando. *El arte medieval español hasta el año mil*. Madrid: Encuentro, 1998.
- Orígenes. *Contra Celsum* 4.85.
- Ordax, Andrés y Abasolo, J. A. *La ermita de Santa María, Quintanilla de las Viñas* (Burgos). Burgos, 1982.
- Ortalli, Gherardo. *Lupi, genti, cultura*. Turín: Einaudi, 1997.
- Rinaldi, Rossella. "L'incolto in città. Note sulle vicende del paesaggio urbano tra alto Medioevo ed età comunale", en B. Andreolli y M. Montanari (eds.), *Il Bosco nel Medioevo*. Bolonia: Clueb, 1990:251-262.
- Salin, Bernhardt. *Die altgermanische Tierornamentik*, Estocolmo: Wählström / Widstrand, 1935.
- Salisbury, Joyce. *The Beast Within: Animals in the Middle Ages* (segunda edición), Londres: Routledge, 2011.
- Santi, Francesco. "Utrum plantae et bruta animalia et corpora mineralia remaneant post finem mundi. L'animale eterno", en *Micrologus IV, Il teatro della natura*. Florencia: Brepols, 1996:231-264.
- Simonetti, Manlio. *La letteratura cristiana antica greca e latina*. Milán: Edizioni Accademia, 1988.
- Schlunk, Helmut. "Estudios iconográficos en San Pedro de la Nave", en *Archivo Español de Arte*, n. Testini, Pasquale. "Il simbolismo degli animali nell'arte figurativa Paleocristiana", en *L'uomo di fronte al mondo animale nell'Alto Medioevo*, vol. II. Spoleto: Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1985:1107-1167.
- Tilley, Maureen A. "Martyrs, Monks, Insects and Animals", en *The Medieval World of Nature*, J. E. Salisbury (Ed.). N. York/Londres: Garland, 1993:94.
- Zumthor, Paul. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra, 1995.