

# ENTRE SIMPATÍA CÓSMICA Y OBSERVACIÓN DISTANTE. EL ORDEN NATURAL Y MORAL EN LA PINTURA PAISAJISTA DE JOAQUÍN PATINIR\*

PAUL VANDENBROECK

Museo Real de Bellas Artes de Amberes y Universidad Católica de Lovaina

## Resumen

La pintura paisajista tuvo sus orígenes hacia 1500 en Amberes, en Venecia y en Alemania meridional. Para comprender su génesis, debemos analizar la aproximación de la naturaleza hacia 1500 (las cuestiones de impulsividad y autocontrol, vivencia inmediata y representación distante) y las concepciones del orden natural y moral en la visión humanista, además la temática y la clientela internacional (los Países Bajos, Italia, España...) de Patinir. Los temas de Patinir conectan delitos morales o influencias diabólicas con cataclismos naturales, o personas o eventos sagrados con la belleza panorámica del mundo. La simpatía cósmica se revive –de manera distante y ‘estética’– en la pintura.

## Abstract

Early landscape painting originated *ca.* 1500 in Antwerp, Venice and Southern Germany. In order to understand its genesis, we must analyze the early modern approach of Nature (the problems of compulsivity and self-control, immediate experience and distant representation) and the early humanist concepts of the parallel between natural and moral orders; further, we must study Patinir's them, and his clientele (Netherlands, Italy, Spain...). Patinir's them connect moral offences or diabolical influence to natural cataclisms, or sacred events and persons to the panoramic beauty of the world. 'Cosmic sympathy' is revived, but in a distant and 'aesthetic' way, in painting.

Amberes no fue el único lugar de Europa donde se desarrolló la pintura paisajista en el siglo XVI<sup>1</sup> y Patinir no fue el primer pintor de paisajes. Había

---

\*Traducido por Goedele de Sterck.

otra región, ubicada en el curso superior del Danubio (Ratisbona, Linz, Passau), en la que, por aquellas mismas fechas, prosperó ‘el arte del paisaje’ en medio del ambiente de las florecientes ciudades mercantiles. Aun así, ese arte reflejaba una atmósfera radicalmente distinta. Ahí donde en Amberes era ante todo Joachim Patinir (circa 1480-1524) quien ‘inventaba’ el paisaje, en la ‘Escuela del Danubio’ trabajaban artistas como Albrecht Altdorfer (circa 1480-1538), Wolfgang Huber (1485-1553) y Hans Leu (circa 1490-1531).

El tercer centro en el que, alrededor 1500, se manifestó un creciente interés pictórico por la naturaleza fue Venecia<sup>2</sup>. Giorgione (1477-1510) creó un idílico paisaje de ensueño que, sin embargo, no fue tratado aún como sujeto autónomo, sino como telón de fondo para las figuras retratadas. Fue Domenico Campagnola (1500-1564) quien, hacia 1515-1525, dio vida al paisaje ‘puro’ en sus grabados y dibujos.

En torno a 1500, Amberes, las ciudades comerciales del sur de Alemania y Venecia encabezaban la economía de Europa. Contaban con métodos de producción similares y una pudiente burguesía urbana abierta a nuevas corrientes artísticas. Así y todo, fue sólo en los Países Bajos donde el género paisajista se consolidó de forma duradera, durante casi doscientos años. Desde la primera mitad del siglo XVI, los paisajes ‘flamencos’ fueron exportados en grandes cantidades hacia el resto de Europa<sup>3</sup>. En ningún otro lugar residían tantos artistas ‘especializados’ en pintura paisajista. Es probable que la popularidad del paisaje ‘flamenco’ (que, por otra parte, no representaría entornos verdaderamente flamencos hasta bien entrado el siglo XVI) fuese debida a su pronunciada especificidad.

El paisajismo como género independiente tiene su origen en factores *en parte* jurídicos y prácticos, *en parte* ideológicos y *mayoritariamente* compulsi-

<sup>1</sup> CARO BAROJA, Julio, “La interpretación histórico-cultural del paisaje”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, t.XXXVII, 1982, pp. 3-56; CAUQUELIN, A., *L'invention du paysage*, París, 1989; CAMPORESI, Piero, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti, Milán, 1992.

<sup>2</sup> BROWN, Beverly, “From hell to paradise: landscape and figure in early sixteenth-century Venice”, en *Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the time of Bellini, Dürer and Titian*, ed. AIKEMA, Bernard, y BROWN, Beverly, Bompiani, Venecia, 1999, pp. 424-431.

<sup>3</sup> Hay constancia de que hacia 1530 se exportaban lienzos con pinturas de paisajes. Así por ejemplo, en 1538 el comerciante mallorquín Rafel Morlà poseía ‘una tela gran obra de Flandes, de arboredas, non guarnida de posts’; LLOMPART, Gabriel, *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. I, Palma de Mallorca, 1977, p. 193; véase asimismo el vol. II, p. 87. En España existía una gran demanda de paisajes flamencos sobre lienzos pintados a la acuarela. Esta clase de obras ya se conocía en el siglo XV. Véase SOLER PALET, J., “L’Art a la casa al segle XV”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, t.VIII, 1915, pp. 289-295, en concreto p. 301: ‘Una tela de canemas pintada de arboredes ab lo senyal de Salau, tira en torn tres canes’.

vos e inconscientes. El presente estudio se centra sobre todo en los dos últimos aspectos y como dieron forma al paisaje a través de la mano de Patinar y sus coetáneos.

### 1. El paisaje en tanto que título de propiedad: un impulso a la representación del paisaje concreto

En las postrimerías del siglo XV vieron la luz los paisajes panorámicos *utilitarios*, entre ellos toda suerte de documentos referidos a disputas jurídicas, así como mapas cartográficos. A continuación se exponen tres ejemplos.

Un panorama de Amberes y el curso del Escalda altamente detallado y realista, dibujado en perspectiva. La obra data de 1468 (figs. 1, 2, 3 y 4). En 1504 se erigió en pieza de archivo al ser presentada ante el Gran Consejo de Malinas como prueba en un litigio sobre el pago del peaje fluvial en la localidad de Iersekeroord<sup>4</sup>. Se desconoce el motivo que llevó a la realización del dibujo. Lo cierto es que su autor debió de ser un artista profesional extraordinariamente hábil, digno precursor de Patinir y otros artistas que aparentemente podían inspirarse en creaciones del siglo XV.

El segundo ejemplo es un documento de 1490 que se conserva en el Archivo Estatal de Mons<sup>5</sup>. Se trata de un panorama aceptable de una región de la provincia belga de Henao (fig. 5). Estrictamente hablando, la pintura sobra. Un mapa sin duda habría proporcionado una información más precisa que una representación pictórica. ¿Por qué se optó entonces por ésta última? ¿Cabe pensar también en este caso en un profano *desiderium videndi*?

<sup>4</sup> Bruselas, Archivo General del Estado, inventario L. P. Gachard de mapas y planos, núm. 351. Ilustración parcial en: VERHELST, J., "De archiefwet en haar uitvoering", *Monumenten en landschappen*, Ministerio de la Comunidad Flamenca, Bruselas, t.II, 1983, p. 29; ROBERTS, Ann, "The landscape as legal document: Jan de Hervy's 'View of the Zwin'", *Burlington Magazine*, t. CXXXIII, núm. 1055, 1991, pp. 82-86.

<sup>5</sup> *Trésors d'art du Hainaut*, cat. exposición, Mons, 1953, núm. 402, Repr.: KIK-IRPA 144805 B. Dimensiones del documento: 585 x 550 mm, de la pintura: 272 x 375 mm. La imagen representa la iglesia de Neuville (arriba a la izquierda), la iglesia y el castillo de Casteau (arriba en el centro), la iglesia de Thiousies (en el horizonte a la derecha), Nimy (en primer plano a la izquierda), Maisières (abajo en el centro), la granja de Warton (abajo a la derecha), la Abadía de San Dionisio en Boquerois (en el bosque a la derecha). La pintura forma parte de un acta otorgada ante los ediles de Nimy y Maisières acerca de los derechos de la Abadía de Hasnon y el Capítulo de Santa Waudru. El paisaje ofrece una vista panorámica de la aldea de Les Bruyères (Casteau), que se hallaba bajo la jurisdicción de Hasnon.

En tercer lugar han llegado a nuestros días algunos mapas de gran tamaño de la región de Brujas, todos ellos realizados hacia 1500<sup>6</sup>, atestiguando del anhelo de crear vastos panoramas perspectivicos de gran escala.

Puede concluirse que, por razones jurídicas y económicas, la visualización de terrenos y regiones adquirió, durante la segunda mitad del siglo XV, una importancia cada vez mayor<sup>7</sup>. Por supuesto ello no basta para explicar la génesis del género artístico que nos ocupa. De hecho, se incoaron procesos sobre terrenos, tierras y lindes por doquier, pero no en todas partes se sintió la imperiosa necesidad de utilizar la *imagen* como argumento jurídico.

Desde el siglo XV, las escenas paisajistas forman parte de las colecciones de nobles y reyes. Reflejaban las posesiones del señor en cuestión y destacaban por su valor *topográfico* y, por tanto, utilitario y representativo<sup>8</sup>. Dichas representaciones de lugares y regiones se pintaban sobre papel, pergamino o lienzo. En alguna ocasión se combinan en un díptico un retrato y un paisaje<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> GOTTSCHALK, M. & UNGER, W., “De oudste kaarten der waterwegen tussen Brabant, Vlaanderen en Zeeland”, *Tijdschrift van het Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap*, t. LXVII, 1950, pp. 140-164.

<sup>7</sup> HUUSSSEN, A.M., *Jurisprudentie en kartografie in de XVe en XVIe eeuw*, (*Miscellanea archivistica*, 5), Algemeen Rijksarchief, Bruselas, 1974. Véase asimismo: COSGROVE, Denis, “Platonism and practicality. Hydrology, engeneering and landscape in sixteenth-century Venice”, en *Water, engeneering and landscape*, ed. ID. & PETTS, Geoff, Nueva York, 1994, pp. 35-53.

<sup>8</sup> En 1471 el castillo de René d’Anjou en Angers lucía ‘un gran lienzo en el que están pintadas las ciudades de la Provenza y las que se sitúan entre ésta y Génova’, ‘un lienzo que lleva pintada la ciudad de Génova’ (‘un grant drapeau ou sont peintes les villes de Prouvence et les villes qui sont depuis Prouvence jusques a Jennes’, ‘une autre piece de toile ou est la ville de Jennes en peinture’); LECOY DE LA MARCHE, A., *Extraits des comptes et mémoriaux du Roi René. Pour servir à l’histoire des arts au XVe siècle*, (*Documents historiques publiés par la Société de l’École des Chartes*, 1), París, 1873, p. 257.

Segundo ejemplo: en 1484 colgaba en el castillo de Thaur ‘un lienzo pintado con diversos paisajes’; MALECZEK, Werner, “Sachkultur am Hofe Herzogs Sigimunds von Tirol”, en *Adelige Sachkultur des Spätmittelalters*, (*Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs*, 5), Viena, 1982, p. 148.

Tercer ejemplo: una de las colecciones de Isabel la Católica (1499/1500) incluía ‘una pintura sobre papel (en la que se pueden admirar) numerosos lugares, según parece de la región de Sepúlveda’, ‘otra sobre pergamino que representa el Reino de Granada’, ‘un lienzo, también del Reino de Granada’, ‘un papel de grandes dimensiones en el que aparece pintado el Reino de Granada’, ‘un gran cuadro con el Reino de Granada’. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, CSIC, Madrid, 1950, pp. 169 y 168.

El cuarto y último ejemplo procede del inventario del legado artístico de Florimond de Robertet, señor de Bury y ‘ministro’ de Francisco I, llevado a cabo en 1532. Entre los tapices se hallaban: ‘Los paisajes de Bury’, una representación de las tierras pertenecientes al señor de Bury; ‘Inventaire des objets d’art composant la succession de Florimond Robertet, ministre de François I, dressé par sa veuve, le 4<sup>e</sup> jour d’août 1532’, ed. GRÉSY, Eugène, *Mémoires de la société impériale des antiquaires de France*, 3<sup>e</sup> serie, t. X, París, 1868, p. 38.

<sup>9</sup> ‘Un cuadro compuesto por dos paneles, en el uno la duquesa de Bretaña y en el otro su país’. SÁNCHEZ CANTÓN, *op. cit.*, p. 168.

También se conservan pinturas topográficas, la mayoría de ellas sobre lienzo, que guardan relación con sucesos concretos acaecidos en la vida de su propietario<sup>10</sup>. En el ámbito de la nobleza, los paisajes reflejaban la posición y el papel del individuo en el mundo. La observación y la medición ocupaban un lugar primordial en tanto que instrumento de dominio, ya fuera real o ficticio.

Las otras representaciones del paisaje en el siglo XV tenían funciones práctico-jurídicas. No eran paisajes ficticios, y en esa calidad han allanado el camino hacia el 'realismo' pictórico del siglo XVI.

<sup>10</sup> Las colecciones de Felipe de Clèves en el castillo de Wijnendale (1528) incluían panoramas de la ciudad de Mitilene y la isla de Citera (en recuerdo de la expedición aventurera de su dueño a Oriente Próximo); un lienzo con una vista de Venecia y otra 'gran ciudad'; un extenso mapa sobre lienzo; una vista de Gaeta (una obra que en el momento de la realización del inventario se encontraba en el taller de Lanceloot Blondeel). FINOT, Jules, 'Les collections de tableaux et d'objets d'art de Philippe de Clèves, seigneur de Ravestain', *Réunion des sociétés des beaux-arts du département*, Paris, t. XIX, 1895, pp. 154-170. Cabe la posibilidad de que entre los murales profanos de los castillos y casas señoriales de los siglos XIV y XV también figurasen paisajes (en general: MARTINDALE, Andrew, *Painting the palace: studies in the history of medieval secular painting*, Londres, 1995). Hay constancia de la existencia de murales de los Doce Meses en el siglo XIII: Winchester, 1239; Kensington, 1265 (BORENIUS, Tancred, "The cycle of images in the palaces and castles of Henry III", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. VI, 1943, p. 40); el castillo de Manta y la Torre del Aquila (CASTELNUOVO, Enrico, *I mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il Gotico Internazionale*, Trento, 1990; RASMO, Nicolás, *Gli affreschi di Torre Aquila a Trento*, Calliano, 1975); casa Antonini-Perusini, circa 1380, Udine (COZZI, Enrica, *Pittura murale di soggetto profano in Friuli dal XII al XV secolo*, Pordenone, 1976, pp. 50-54; casa 'El Paraíso', siglo XV, Zúrich (WÜTRICH, L., "Die Wandgemälde im Haus Zum Paradies in Zürich", *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, t. XLI, 1984, pp. 176-192). Además de escenas utilitarias que reflejan las posesiones de su propietario, los representantes de la nobleza atesoran asimismo paisajes de un valor más bien simbólico. En concreto, se trata de obras decorativas basadas en elementos de la naturaleza (*millefleurs*) y mapamundis presentes en las mansiones nobles de la baja Edad Media. Así por ejemplo, la estancia que albergaba los llamados tapices de las mil flores de Felipe el Bueno guardaba relación con el *locus amoenus* y el paraíso terrenal que el soberano trataba de restablecer en su reino como *vicarius Dei*, y también con una primigenia Edad de Oro (DEUCHLER, Florens, "Philipp der Gute von Burgund als Auftraggeber. Vermutungen zum Berner Tausendblumenteppeich", *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums*, t. XLIV-XLVI, 1965-66, pp. 9-28). Conocemos otros ejemplos cargados de ese mismo simbolismo. 'Sabemos por el Romance [medieval] de Alejandro Magno que la tienda de campaña del macedonio estaba decorada con los Doce Meses y el mapamundi...' Baudri de Bourgeuil describe al detalle la vivienda de la condesa Adela, hija de Guillermo el Conquistador, calificándola de 'representación del mundo'. 'Las paredes lucían escenas bíblicas e históricas; el techo estaba adornado con estrellas, planetas y los signos del zodiaco; sobre el suelo se extendía un mapamundi.' El soberano o la soberana se hallaba en el centro del cosmos y se fundía con él, al menos de forma simbólica. Fue en esa misma tradición que Jan van Eyck pintó un mapamundi para una de las estancias de Felipe el Bueno en la residencia Prinsenhof de Brujas (STEPPE, Jan-Karel, "De mappemonde geschilderd door Jan van Eyck voor Filips de Goede", *Academiae Analecta*, Academia Real, Bruselas, t. XLIV, 1983, núm. 2, pp. 87-131).

## 2. La aproximación de la naturaleza hacia 1500: proliferación y control

Para un mejor entendimiento de la creación patiniresca, tenemos que enfocar la aproximación de la naturaleza al final del siglo XV.

El afán por controlar -al menos visualmente- la naturaleza y el mundo era un rasgo propio de los albores de la era moderna.

De hecho, entre 1470 y 1520 se registra una preocupación generalizada por la naturaleza. Los techos y paredes de gran número de interiores, tanto profanos como religiosos, se adornaron con exuberantes motivos vegetales. Destaca siempre el carácter *irrefrenable*, *inmenso* y *fecundo* de la naturaleza (fig. 6): las enredaderas, los frutos de gran tamaño y las semillas se convierten en estereotipos<sup>11</sup>.

En los siglos XIV y XV, dicha preocupación se propaga a otros terrenos. La obsesión del hombre *adamita* (las *quaestiones* pseudoagustinas, la Secta del Espíritu Libre, los ‘picardos’ de Bohemia y sus correligionarios), la fijación por el Paraíso terrestre, la Prehistoria, la sexualidad: aquí todo gira en torno a la naturaleza del hombre y su relación con la Naturaleza<sup>12</sup>.

Resulta llamativo que ese asunto no tenga solución para el hombre de la baja Edad Media: se ve atrapado entre una fuerte aversión-temor por la Naturaleza y una no menos fuerte atracción hacia ella. Aversión debida a los peligros de conceptos tales como vehemencia, falta de control, fuerza amenazadora, sexualidad; atracción hacia el presunto relajamiento de las normas, la libertad, el libre albedrío, el placer ilimitado. El planteamiento subyacente al *Jardín de las delicias* (circa ¿1480?) del Bosco (Museo del Prado), refleja a la perfección esta postura fundamentalmente ambigua. También los paraísos terrestres del Bosco muestran una naturaleza similar (fig. 7).

Los siguientes dos textos en neerlandés medieval constituyen un claro ejemplo de la actitud ambivalente manifestada hacia la naturaleza y el placer en los siglos XV y XVI.

En *Vanden binnensten ons lief heren ihesu cristi (Acerca de la esencia de Jesucristo Nuestro Señor)*, de Hendrik Mande, se dice: ‘Aquellos a los que viste bailar en el verde campo y jugar con los árboles y las flores son los que se deleitan con las delicias del mundo terrenal, del cuerpo y de los sentidos: aspiran a satisfacer en todo momento sus impulsos sensuales dejándose llevar

<sup>11</sup> VANDENBROECK, Paul, “Jheronimus Bosch’ zogenaamde ‘Tuin der Lusten’ I”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Museo Real de Bellas Artes, Amberes, 1989, pp. 54-60, y sobre todo 64-66 (con amplias referencias bibliográficas), 136-147; WEINGÄRTNER, Josef, “Die profane Wandmalerei Tirols im Mittelalter”, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. V, 1928, pp. 1 - 63.

<sup>12</sup> Véase para más información: VANDENBROECK, Paul, “Jheronimus Bosch’ zogenaamde Tuin der Lusten II, De Graal of het Valse Liefdesparadijs” [“El llamado Jardín de las Delicias del Bosco. II. El Grial o el Falso Paraíso de Amor”], *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Museo Real de Bellas Artes, Amberes, 1990, pp. 155-160.

por los placeres carnales. Ello los embriaga hasta tal extremo que no quieren saber nada ni creen en Dios, el cielo y el infierno<sup>13</sup>...’ (fig. 8).

En este contexto, *los placeres ofrecidos por la naturaleza y el cuerpo coinciden*, siendo los primeros, símbolo de los segundos.

En *Vastenspel van sinnen (Farsa moral de Cuaresma)* (circa 1550) se lee cómo el Mundo, en forma de caballero elegante, invita a la Carne, representada por una mujer disoluta, a llevar al Hombre a un jardín de amor: ‘Donde el pecado y la ignominia no cuentan. Donde nadie teme el temor a los deseos<sup>14</sup>’.

Este verso, que a primera vista contiene un pleonasma, suena involuntariamente como una expresión digna de la psicología profunda de nuestro tiempo: ‘nadie teme tener miedo a manifestar sus deseos’.

En un estudio sobre ‘mecanismos de equilibrio<sup>15</sup>’ y contradicciones en la cultura urbana burguesa de los siglos XV y XVI en los Países Bajos hemos formulado la hipótesis de que algunos géneros artísticos nacieron *en el cruce entre la prohibición y el placer*. Ahí donde el ardiente anhelo de un placer determinado tropezase con una fuerte prohibición moral podía desarrollarse una forma de expresión compensatoria, que permitiese experimentar el placer anhelado de manera indirecta (tal vez podríamos llamarla simbólica). En realidad se trataba de una suerte de mutación.

Es de suponer que ello sucediera asimismo en el ámbito de la vivencia de la naturaleza. Paulatinamente se fueron forjando estrategias orientadas a atenuar las facetas peligrosas de tales experiencias y a compensar el placer directo mediante una vivencia *secundaria*. El concepto implícito tardomedieval o renacentista de ‘cultura’ exigaba la reducción de las experiencias sensoriales: sobre todo la vista y el oído –los sentidos ‘de distancia’– fueron favorecidos. Los sentidos ‘de proximidad’ (el tacto, el gusto) se consideraban ‘incultos’ y debían ser expurgados y/o sustituidos por experiencias indirectas, p.e. artísticas.

<sup>13</sup> MARIJNISSEN, Roger, e.a., *Jheronimus Bosch*, Arcade, Bruselas, 1972, p. 76: ‘Die ghene die du sageste opt lant inden groenen velde mitten bomen ende bloemen dansende ende spelende, dat sijn die ghene, die hier al hoer ghenoechte setten inder wereld ende in begeerlicheyt des vleyschs ende hoerre utwendighe sinnen ende heur pinen [=ernaar streven] in allen dingen hoer sinlicheyt te volghen ende haer ghenoechten des lichaems te volbrenghen ende hier mede sijnsi also verduustert, datsi niet en weten of gheloven, dat god of hemelrijck of helle is...’. Véase asimismo: PLEIJ, Herman, “Literatuur en natuurgenoet in de late middeleeuwen: het paradijs op aarde”, en *Nederlandse literatuur van de late middeleeuwen*, Utrecht, 1990, pp. 17-78.

<sup>14</sup> DE VOOYS, C., & MAK, J., *Een verloren Vastenspel van Sinnen uit de XVIde eeuw, (Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde)*, Bruselas, 1953, versos 224-5: ‘Men maect daer estime van sonden noch scanden./ Niemand daer voer anxt van wenschen vreest’.

<sup>15</sup> VANDENBROECK, Paul, “Culture urbaine aux Pays-Bas, de 1400 à 1600: axes idéologiques, mécanismes d’équilibre, ‘double bind’”, *Bulletin trimestriel du Crédit Communal*, t. XLIV, Bruselas, 1990, núm. 172, pp. 17-41.

En este contexto conviene llamar la atención sobre las señas identificativas del paisaje tal y como se manifiesta en los Países Bajos del Sur en torno a 1500-1550. Las representaciones paisajistas consisten invariablemente en una combinación equilibrada de elementos heterogéneos: praderas, árboles, rocas, agua (ríos, mar), casas, caminos, montañas...

Jamás se limitan a un único ingrediente: no representan los paisajes meramente rocosos o selváticos de la Escuela del Danubio, con sus bosques y montes salvajes, maravillosos y amenazadores, ni tampoco los paisajes totalmente llanos que se concibieron más adelante en el siglo XVI.

El paisaje flamenco no resulta nunca inquietante, violento, tenebroso o mágico, a diferencia de obras tales como la *Batalla de Arbela*, de Albrecht Altdorfer, o la *Piedad del canónigo Desplá*, de Bartolomé Bermejo. Suele tratarse de un espectáculo variado, agradable y ameno pero no apasionante. Obedece a lo que en los posteriores tratados artísticos del siglo XVI se denomina 'variedad'.

Si bien este tipo de paisaje ecuánime podía invitar a la ensoñación o proporcionar placer visual (como decía Karel van Mander), se mantenía al margen de todo cuanto pudiese despertar sentimientos exaltados. La *oscuridad* se reservaba para temas *arcanos* (p.e. el Nacimiento) y los hechos diabólicos (las Tentaciones de San Antonio); la caótica *foresta* para ermitaños que luchan contra las tentaciones del diablo.

Los esfuerzos del hombre de los siglos XV y XVI por resolver el problema de la relación con la Naturaleza se hacen también patentes en otros géneros artísticos y literarios. Además del mundo vegetal y animal, la categoría de la Naturaleza y lo Natural incluía asimismo los impulsos y deseos humanos incontrolables. Un gran número de escenas del siglo XV<sup>16</sup>, ante todo procedentes del arte alemán (tapices, arte gráfico, tallas de madera) y protagonizadas por el amor, la naturaleza fantástica, animales salvajes y/o hombres y mujeres salvajes (fig. 9), exteriorizan de forma metafórica esa misma inseguridad provocada por el amor, el instinto y el (auto)control, la naturaleza y la civilización, los impulsos y su sublimación. Así es como hay que interpretar la caza y la doma de animales e individuos salvajes, la subyugación del hombre por la dama de alcornia, la lucha entre la naturaleza irreal e incontenible y el ser humano.

Si bien estaba prohibido entregarse con fruición a la naturaleza (como demuestra el texto arriba citado de Hendrik Mande), uno podía deleitarse indirectamente con la (representación de la) naturaleza inocua en un nivel

<sup>16</sup> MÜLLER, Christian, *Studien zur Darstellung und Funktion 'Wilder Natur' in deutschen Minnedarstellungen des fünfzehnten Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Tübinga, 1982; 'Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna', *Annali del Istituto Storico italo germanico*, t.XL, 1994.



puramente estético. Ésta era una de las recetas de los comienzos de la ofensiva civilizadora burguesa<sup>17</sup> tal y como se manifestó en los Países Bajos. Los idílicos paisajes de Patinir o de otros maestros flamencos (fig. 10) constituyen una muestra inequívoca de ese placer secundario tan propio de los inicios de la edad moderna: se accede al objeto del deseo, más o menos vedado, a través de la representación lingüística o artística del mismo.

### 3. El orden natural y moral en la visión de los humanistas hacia 1500

El término moderno 'paisaje del mundo' con el que se definen los paisajes de Joachim Patinir y de otros pintores del siglo XVI no resulta demasiado anacrónico. El gran humanista alemán Conrad Celtis sostenía que el texto *De mundo*, de Lucio Apuleyo, ofrecía una idea del cosmos 'como si de un pequeño cuadro o escultura de palabras se tratase' (*veluti brevis tabula et modica verborum sculptura*<sup>18</sup>).

En su obra más importante, titulada *Quattuor libri amorum secundum quattuor latera Germaniae* (1502), Celtis escribió que su libro permitía contemplar '(toda) Alemania... como en una pequeña pintura' (*in parvae tabulae modum... depictam*)<sup>19</sup>.

Un coetáneo de Celtis, el humanista Johannes Cuspinianus, formuló una idea similar en su tratado sobre Hipócrates. Pretendía exponer toda la doctrina del microcosmos a partir de los escritores más prestigiosos, 'recreando todo el mundo en un cuadro de reducidas dimensiones siguiendo el ejemplo de los pintores' (*ut pictores solent, in parva tabella totum orbem describere*)<sup>20</sup>.

En suma, en aquellos círculos existía la creencia de que un cuadro podía resumir el Mundo, pero ¿cuáles eran las raíces de esa idea?

El afán de descubrimiento del siglo XV tenía su versión teórica en el deseo de describir regiones, países, continentes, el mundo y el cosmos<sup>21</sup>. Basta recordar obras tales como *Germania*, *De Europa*, *De Asia*, *De mundo in universo*, de Eneas Silvio Piccolomini, *Germania illustrata*, de Conrad Celtis, o las ediciones de los escritos clásicos de Pomponio Mela (*De situ orbis*), Lucio Apuleyo (*De mundo*), Ptolomeo (*Cosmographia*) y Dionisio Periegetes (*De situ orbis*). Durero confería al arte de la pintura un cometido similar: 'El arte

<sup>17</sup> Obra básica para el estudio de la cultura urbana en los Países Bajos en la baja Edad Media: PLEIJ, Herman, *Het gilde van de Blauwe Schuit. Literatuur volksfeest en burgermoraal in de late middeleeuwen*, Muiderberg, Amsterdam, 1979.

<sup>18</sup> KOEPLIN, Dieter, *Cranachs Ehebildnis des Johannes Cuspinian von 1502. Seine christlich-humanistische Bedeutung*, Diss. Basel, 1973, p. 101.

<sup>19</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 111.

<sup>20</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 116.

<sup>21</sup> GRÖSSING, Helmuth, *Humanistische Naturwissenschaft. Zur Geschichte der Wiener mathematischer Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts*, (*Saecula Spiritalia*, ed. WUTTKE, Dieter, 8), Koerner, Baden-Baden, 1983, pp. 147-194.

pictórico aporta una descripción gráfica de la medición de la tierra, el mar y las estrellas haciéndola comprensible para mucha gente<sup>22</sup>.

Existe un paralelismo y una relación entre el desarrollo de la cosmografía, la geología, la topografía y la cartografía del siglo XV y el paisajismo de la época.

El interés de los humanistas no se ceñía a la representación de los rasgos característicos de las regiones y los paisajes, sino que se enmarcaba en un anhelo por desentrañar las leyes cósmicas. (Celtis: *naturae leges prendere mente; occulta naturae reddere causas*<sup>23</sup>). El objetivo final era averiguar ‘de qué y por quiénes está compuesto este universo y cómo se mantiene este hermosísimo mundo, esta creación perfecta, concebida en su conjunto y en cada uno de sus componentes por el gran Maestro de Obras y el Padre de todo, de acuerdo con las leyes de la aritmética y el orden, con la máxima sabiduría y una *belleza milagrosa*. En este mundo, lo humano y lo divino están unidos en una suerte de íntima comunión; ambas facetas aparecen entrelazadas y unificadas en un indecible amor. He comprendido que, en esta breve vida, no hay mayor felicidad para la mente humana que abrirse a la contemplación de todas estas cosas<sup>24</sup>...’.

En aquel mundo, lo *terrenal* estaba estrechamente ligado a lo *divino*, así como a las leyes astrales y los movimientos del cielo. En ese sentido, la *cosmografía* reflejaba el afán de conocimiento universal de los humanistas. No abarcaba únicamente la materia de las ciencias naturales, sino también la geografía, la etnología y la historia. Semejante visión de la naturaleza y el cosmos tenía algo de religioso, aunque no implicaba la búsqueda de vínculos concretos con la historia de la Redención. Se trataba más bien de un *panenteísmo*: todo elemento de la naturaleza participa de Dios y exhala Su espíritu.

Para alguien como Conrad Celtis, contemplar el mundo, cuya belleza tiene sus raíces en la acción de las fuerzas y las leyes divinas, es sinónimo de venerar a Dios<sup>25</sup>. Con este planteamiento tan concreto como metafísico, Celtis y sus correligionarios se oponían a ‘los exangües conceptos y monstruosas abstracciones’ de los teólogos escolásticos. Gozaba de su preferencia todo cuanto podía ser representado por ‘determinadas figuras e imágenes’. La geografía visualizaba, casi como en un cuadro, el mundo y la humanidad.

En sus propias obras, y sobre todo en su *Quattuor libri amorum*, Celtis perseguía una recreación concreta y sensorial a la vez que poética. Visualizaba

---

<sup>22</sup> *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, ed. RUPPRICH, H., t. II, 1966, p. 113: ‘Dy messung des ertrichs, wasser und der stern ist verstantlich worden durch das gemell und würt noch menschen vill künt durch antzewungung der gemell’.

<sup>23</sup> KOEPLIN, *op. cit.*, p. 101.

<sup>24</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 102-3.

<sup>25</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 98-99.

los entramados cosmográficos en pequeños grabados en madera. Por una parte eran paisajes con figuras de género; por otra, ilustraciones de concepciones filosófico-naturales. Con una idea fundamental: el cielo, la tierra y el hombre constituyen un todo coherente eterno y final<sup>26</sup>.

Se creía que tal actividad contemplativa ejercía una influencia benéfica sobre el ser humano: la percepción de un hermoso paisaje colma al espectador de una vitalidad que, a su vez, impregna todo el mundo (Ficino)<sup>27</sup>.

Así era como Celtis alababa el modo de vida ideal de su amigo Bohuslav von Hassenstein: ‘Vos, bienaventurado, vagáis por los verdes prados. Camináis por colinas plantadas de viñas y parajes soleados, hasta que un susurrante riachuelo os sume en dulces sueños. Reposáis sobre hierbas cubiertas de rocío y olorosas flores, ahí donde el aire puro insufla nuevas fuerzas al cuerpo y reconforta los miembros extenuados. Vos, noble hombre, poseéis un hermoso monte iluminado por el sol naciente y poniente. Y cuando el sol brilla en el cenit, ve vuestro castillo desde lo alto<sup>28</sup>’.

En este fragmento confluyen todos los tópicos del paisajismo de la baja Edad Media: prados, colinas, hierbas y flores, montes, castillos. Ello se plasma una y otra vez en los paisajes de Patinir, todos ellos paisajes ideales compuestos por una serie de motivos recurrentes. Su contemplación tenía un efecto positivo sobre el espectador, causaba placer (estético) y ofrecía al habitante de la ciudad un sucedáneo de la fuerza vital que transmitía la naturaleza auténtica.

Retomemos ahora el concepto de las ‘leyes que controlan el mundo’. Dichas leyes sientan las bases para el orden. En torno a 1500, la marcha normal de las cosas en el ámbito social acaparaba la atención de la burguesía, convirtiéndose en el tema principal de los géneros literarios y artísticos. Curiosamente, se representaba siempre la inversión del Orden: marginalidad en vez de integración, libertinaje en vez de autocontrol, despilfarro en vez de ahorro, etcétera<sup>29</sup>.

La normalidad se hace visible a través de su polo opuesto y las normas en las que se sustenta se vuelven inteligibles y palpables representando la negación de las mismas.

Otro tanto sucede con la recreación del paisaje, cuya meta es hacer comprender las normas y las leyes subyacentes a la naturaleza física. No es, por tanto, de extrañar que un buen número de cuadros representen alteraciones del orden cósmico: el mundo como foco de incendios (las escenas del juicio final del Bosco), devastadores incendios provocados por el diablo (las tentaciones de

<sup>26</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, pp. 110-113.

<sup>27</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>28</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 208.

<sup>29</sup> VANDENBROECK, Paul, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld* [Jerónimo Bosco. La salvación del mundo], Ludion, Gante-Amsterdam, 2003, pp. 243-262, 289-300.

San Antonio, y otras obras del Bosco y sus seguidores), destrucciones causadas por Dios (el tema del incendio de Sodoma y Gomorra/Lot y sus hijas). En los siglos XV y XVI, este *ordo naturalis* no se concibe como un orden puramente físico; en esencia, se trata de una interrelación de fuerzas morales y materiales.

Todas estas representaciones comparten el tema de la perturbación del orden natural o cósmico a consecuencia de una conducta pecaminosa/inmoral o una influencia diabólica. Persiguen el mismo fin que los humanistas: ahí donde éstos se esfuerzan por desentrañar las leyes del orden cósmico, aquéllas versan sobre lo inverso, es decir, la alteración. Pero mientras que los humanistas explican su teoría mediante textos (y, en ocasiones, imágenes), los artistas expresan, de forma gráfica, una preocupación semejante por la vía de la inversión.

En la visión humanista de la naturaleza, tal y como se manifiesta hacia 1500, y en el paisajismo de comienzos del siglo XVI, se desarrolla un ideario parecido cimentado en la búsqueda de las *interrelaciones cósmicas*. El vínculo entre las diferentes esferas -terrenal/divina y humana/divina- y la alteración de ese vínculo ocupan un lugar central en los cuadros mencionados. El mundo es el 'teatro moral' del hombre (fig. 11).

Los cataclismos se interpretan como un castigo de Dios: por el incesto y la sodomía (*El incendio de Sodoma y Gomorra; Lot y sus hijas*), la soberbia (*La torre de Babel*) y la desestimación del mensaje divino (*Jonás y la tormenta*). Aunque también pueden ser obra de una fuerza diabólica decidida a comprobar la entereza de un santo (*Las tentaciones de San Antonio*).

La pintura paisajista versa sobre la problemática del trato con la Naturaleza (en sus diversas interpretaciones). ¿Cómo debe una persona cultivada -porque así era como se calificaba a sí mismo el público que adquiría los cuadros en cuestión- relacionarse con la naturaleza? Un gran número de temas presentes en el arte de los Países Bajos y Alemania en los siglos XV y XVI se centraba en el problema de la relación con la naturaleza interior del hombre: instintos, pasiones, impulsos. Estos elementos se asociaban a los aspectos físicos del ser humano como parte integrante del mundo. Un ejemplo elocuente de la relación que por entonces se establecía entre la forma exterior y las cualidades interiores es la fisiognomía: los rasgos faciales eran leídos como si de espejos del carácter se tratase<sup>30</sup>.

La fisonomía del microcosmos (el hombre) era interpretable, al igual que la del macrocosmos. La lectura e interpretación se situaba en varios niveles. En primer lugar, estaba el interés por el conocimiento espacial del mundo, marcado por la reedición de geógrafos clásicos (Ptolomeo, Apiano, ...) y el paulatino desarrollo de la cartografía, la agrimensura y la geografía científica, que tan

<sup>30</sup> En el siglo XVI, la fisiognomía llegó a fundirse literalmente con el paisaje en las pinturas paisajistas a lo Arcimboldo.

buenos resultados arrojó en la segunda mitad del siglo XVI en los Países Bajos del Sur<sup>31</sup>.

Después fue el turno de la geografía humana -cuatro siglos antes de Hippolyte Taine-, una disciplina en la que se estudiaban los rasgos específicos de cada región en relación con la historia de la misma, el carácter de sus habitantes y los patrones de belleza de sus mujeres. Sobre todo los primeros humanistas italianos y alemanes examinaron estos problemas en torno a 1500 y más tarde<sup>32</sup>.

Y, finalmente, el mundo fue interpretado como la manifestación de un todo coherente de interrelaciones cósmicas: la relación entre pecado y catástrofes naturales, entre vicio humano e intervención divina en el mundo, entre moralidad y fuerzas naturales. ¿Qué fechorías había de acometer el hombre, qué fronteras morales debía transgredir el ser humano, para desequilibrar el orden cósmico?

#### 4. La clientela y la temática de Patinir

¿Debe concluirse, pues, que la clientela de Patinir estaba integrada por personas de formación humanista? Desde luego dos de los cuatro compradores de sus cuadros que conocemos responden a ese perfil: un cardenal italiano y un cortesano español. Los otros dos eran un jurista flamenco y un comerciante alemán de vocación internacional.

El primer cliente, aunque ciertamente no el más importante, Adriaan Herbouts, abogado de Amberes, poseía un pequeño ejemplar de *Lot y sus hijas*, que terminó donando a Alberto Durero<sup>33</sup>.

El segundo cliente del que tenemos constancia se llamaba Lucas Rem (1481-1541), un comerciante de Augsburgo que estaba emparentado con la poderosa familia Welser por vía materna. Trabajó durante años a las órdenes de

<sup>31</sup> *Orbis terrarum*, cat. exposición, Museo Plantin-Moretus, Amberes, 2000.

<sup>32</sup> *De laude veteris Saxoniae nunc Westfaliae dictae* [Colonia, circa 1478], ed. TROSS, L., Colonia, 1865; SCHMIDT, Erich, *Deutsche Volkskunde im Zeitalter des Humanismus und der Reformation*, (*Historische Studien*, 47), Berlín, 1904; Franz FRIEDLIEB, *alias Franciscus IRENICUS, Germaniae Exegeseos volumina XII*, Núremberg, Joh. Koberger, 1518; *Johannes Bohemus. Das deutsche Volk (1520)*, ed. SCHMIDT, Erich, Berlín, 1910; SCHMIDT, Erich, "Johannes Bohemus aus Aub. Die Entstehung der deutschen Volkskunde aus dem Humanismus", *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, t. XII, 1939-40. Estas descripciones geográficas son comparables a las descripciones de viajes de la misma época, entre ellas los libros de viajes de los siglos XIV y XV de Hans Schiltberger, el conde de Katzenellenbogen (1433-34), Arnold von Harff, Bernhard von Breidenbach, el hermano Félix, el duque Federico de Austria, el caballero Georg von Ehingen, Hans von Waldheim, Hertel von Liechtenstein, Ludolf von Suchem (1336), Joachim Ritter, ... (SOMMERFELD, M., "Die Reisebeschreibungen der deutschen Jerusalem-pilger im ausgehenden Mittelalter", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, t. II, 1924, pp. 816-851).

<sup>33</sup> KOCH 1968, p. 4.

los Welser en Lyon, Lisboa y Amberes. En 1517 fundó con sus hermanos una compañía propia con factorías en Colonia y Amberes. Al año siguiente contrajo nupcias con Anna Ehem de Ohain.

Rem viajó con frecuencia a los Países Bajos, Francia, Italia, España y Portugal y trabajó en dichos países durante períodos más o menos largos (1503-1508). Se dedicaba al comercio con América a través de las islas; en 1509 se desplazó en persona a Madeira y La Palma.

Hoy en día se conservan varias obras de arte encargadas por él, entre ellas un tríptico de Quinten Metsijs con el que el mercader deseaba manifestar su gratitud por haber escapado a la peste. El panel central representa la doble intercesión: a la izquierda, el Trono de la Gracia; a la derecha, la Virgen con el Niño. Rem anotó en su diario cómo había escapado sano y salvo de una virulenta epidemia de peste mientras residía en Lisboa gracias a la clemencia de Dios y la intervención de la Virgen, San Sebastián y San Roque<sup>34</sup>. Ambos santos protectores están representados en los paneles.

Dios aparece sobre un globo terráqueo en el que figuran con toda claridad la India, Arabia y África. La Virgen María se yergue sobre un globo similar hecho de ramas con espinas. En el medio se extiende el blasón del donante; los paneles exteriores recogen a los santos patronos de Rem y su esposa.

El comerciante de Augsburgo, que entre 1508 y 1520 pasó varias temporadas en Amberes, adquirió, además, cuatro paisajes de Patinir que incluyen su escudo. El primero es *La ascensión de la Virgen María*<sup>35</sup> (Filadelfia, John G. Johnson Collection, núm. 378). Esta obra presenta una iconografía peculiar; algunos detalles hacen suponer que fue encargada por el propio Rem. En el extremo izquierdo aparecen un peregrino (báculo, sombrero, concha) y un angelote con una concha de Santiago; y en el extremo derecho está retratado *San Lucas Evangelista* (patrono de Rem), a través de sus símbolos, el buey y el libro. ¿Hace Rem referencia a la peregrinación (a Santiago de

<sup>34</sup> Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, núms. 3335, 5380, 719, Cf. WELSER, H. von, "Der Globus des Lukas Rem", *Mitteilungen des Vereins für Gesellschaft der Stadt Nürnberg*, t.XLVIII, 1958; KOCH 1968, p. 9.

Se conserva un tríptico de Pieter Coecke van Aalst con una iconografía similar. El panel derecho representa a un donante que se arrodilla en un buque enorme. El hombre adora a la Inmaculada Concepción, que aparece en el panel central, en medio de las nubes, rodeada de una corona de rosas, las Cinco Llagas y unos ángeles que portan los instrumentos de la Pasión. En el panel izquierdo figura el peregrino Santiago. Puede que este tríptico sea o bien un exvoto por el desenlace feliz de un incidente acaecido en el curso de una peregrinación a Santiago de Compostela o bien una muestra de gratitud de un mercader que salvó la vida gracias a la invocación de la Virgen y que consideraba al 'peregrino' Santiago un patrono adecuado para comerciantes obligados a realizar largos viajes. (lám.: MARLIER, Georges, *Pierre Coecke d'Alost*, ed. FOLIE, Jacqueline, Bruselas, 1966, pp. 180-181 y lám. 121).

<sup>35</sup> KOCH 1968, p. 75, núm. 9 y lám. 20. Panel, 57 x 55 cm.

Compostela) que emprendió en 1508<sup>36</sup>, aprovechando un viaje de negocios a Portugal y La Coruña? ¿O es el peregrino Santiago un patrono adecuado para el comerciante de vocación internacional y, más en concreto, para Jacob Welser, su empleador?

Sea como fuese, los dos santos no guardan relación con el tema principal: *La ascensión de la Virgen María*. Arriba, en los dos medallones, se aprecian *El nacimiento* y *La resurrección*. En el centro aparecen unas grisallas representando *La adoración de los Reyes* y *La ascensión de Cristo*. Estas escenas representan, a la izquierda, la llegada de Cristo a la Tierra y la epifanía; y a la derecha, su abandono de la Tierra y su glorificación. Abajo se ve a los once apóstoles transidos de dolor por la muerte terrenal de la Virgen María.

Las otras tres obras adquiridas por Lucas Rem eran réplicas de taller de composiciones ya existentes. Una de ellas es *La predicación de San Juan Bautista* (Filadelfia, Museum of Art, núm. 44-9-2)<sup>37</sup>. Otra es *San Jerónimo en el desierto* (Venecia, Ca' d'Oro)<sup>38</sup>, y la tercera *El descanso en la huida a Egipto* (Ginebra, colección particular). Esta obra lleva a la izquierda el blasón de Rem y a la derecha el de su esposa, Anna Ohain<sup>39</sup>.

Sólo el cuadro de *La Ascensión* es innegablemente un cuadro original encargado por Rem. Tanto la iconografía como el elevado grado de meticulosidad de la pintura son prueba de ello.

Lucas Rem no hace alusión a estas obras de Patinir en su diario, sino que se limita a mencionar: 'durante los tres años en Lisboa gasté gran cantidad de

<sup>36</sup> *Tagebuch des Lucas Rem aus den Jahren 1494-1541*, ed. GREIFF, B., Augsburg, 1861, p. 9. Al parecer, Rem unía negocios y salvación del alma porque en mayo de 1509, durante un viaje de Génova a Lyon, visitó los santuarios de María Magdalena en Ste. Baume, de Lázaro en Marsella y de Marta en Tarascón (p. 11). Del mismo modo, hizo un alto en Montserrat cuando en 1510 se desplazó de Zaragoza a Barcelona (p. 15). No eran, por tanto, peregrinaciones en sentido estricto.

<sup>37</sup> KOCH 1968, p. 73, núms. 6a y 6. Panel, 38 x 50,5 cm. Se conserva otra versión de esta misma obra en Bruselas (Museos Reales de Bellas Artes, núm. 1041; 353 x 452 mm.). Faltan algunas figuras (San Juan bautizando a Cristo) y las nubes son totalmente distintas.

<sup>38</sup> KOCH 1968, p. 75, núm. 10a. Panel, 29 x 55 cm. Una variante de la obra de mayor tamaño que se atesora en el Louvre (núm. 4126; 76 x 137 cm). Saltan a la vista algunas diferencias llamativas en el árbol que figura en primer plano en el centro y en las nubes.

<sup>39</sup> *Old Master paintings. Sotheby's London. 05.07.1989*, núm. 19. Panel, 32 x 58 cm. Compuesto por elementos que aparecen en una composición más densa y alargada en el panel central del tríptico de mayores dimensiones, también pintado por Patinir, que representa *El descanso en la huida a Egipto* (antes Berlín, colección Kaufmann; KOCH 1968, lám. 18, lám. 39, núm. 16). Algunos detalles pueden admirarse asimismo en la obra de la misma temática y del mismo autor que se conserva en el Museo del Prado. Se trata de un cuadro de gran tamaño llevado a cabo con mayor esmero y sentido del detalle. Abajo a la izquierda se encuentran representados el escudo y el lema de Rem (*Istz guot so gebs got*, 'Si es bueno, que Dios lo otorgue'); abajo a la derecha, los de su esposa (*Durch firbe (=Fürbitte) Maria u(nd) aller heiligen*, 'Por intercesión de la Virgen María y todos los santos').

dinero en extraños papagayos recién descubiertos, gatos y otras cosas igualmente divertidas; en cambio, en los últimos tres años, en Amberes, he comprado cuadros, paneles, lienzos, etcétera. La mayoría de estas obras las he vendido o donado<sup>40</sup>.

Un tercer coleccionista de obras de Patinir es el cardenal veneciano Domenico Grimani (1461-1523), que en 1521 poseía tres obras de Patinir de grandes dimensiones:

- un vasto lienzo con *La torre de Babel (La tela grande della torre de Nemrot, cum tanta varietà de cose et figure in un paese. Fo de mano de Joachin)*,
- un gran lienzo con *Santa Catalina*,
- un *San Jerónimo*<sup>41</sup>.

Grimani coleccionaba arte de los Países Bajos. En su poder obraban asimismo tres pinturas del Bosco, otras tantos lienzos (¿pintados al temple?) apropiados para la exportación (ligeros, enrollables y de fácil transporte).

Otro cliente de Patinir -además muy importante- fue el cortesano español Diego de Guevara (? -1520), miembro de una familia que residía desde hacía varias generaciones en los Países Bajos. Guevara era diplomático, *maiordomus* de Felipe el Hermoso durante el segundo viaje del soberano a España (1506), *trinchante* de Margareta y su esposo don Juan de Castilla, *conseiller et maistre d'hotel* del archiduque Carlos<sup>42</sup>. Poseía pinturas de los artistas flamencos más

---

<sup>40</sup> *Tagebuch des Lucas Rem aus den Jahren 1434-1541. Ein Beitrag zur Handelsgeschichte der Stadt Augsburg*, ed. GREIFF, B., Augsburg, 1861, p. 31: 'Die ersten drey Jar zwo Lisbona hab ich fil um fremd niu papagey, katzen, ander seltzam lustig ding, und dan lesten 3 Jar zuo Antorff um gemel, tafeln, tiecher etc. den mertail verkrant und verschenkt'. El tríptico de *San Jerónimo* de Patinir (Nueva York, Metropolitan Museum) induce a creer que entre los clientes del pintor pudo figurar otro comerciante del sur de Alemania, pues en la parte exterior del mismo aparece retratado San Sebald, patrono de Núremberg (KOCH 1968, p. 12).

<sup>41</sup> *Notizia d'opere di disegno/nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia/scritta da un anonimo di quel tempo*, ed. MORELLI, J., Bassano, 1800, p. 75; CAMPBELL, Lorne, "Notes on Netherlandish pictures in the Veneto in the fifteenth and sixteenth centuries", *Burlington Magazine*, t. CXXIII, 1981, pp. 467-471; LIMENTANI VIRDIS, Catarina, "La fortuna dei Fiamminghi a Venezia nel Cinquecento", *Arte veneta*, t. XXXII, 1978, pp. 141-146. Para la obra más temprana, véase GRIETEN, Stefaan, "De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Breugel: traditie, vernieuwing en navolging", *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Museo Real de Bellas Artes, Amberes 1988, p. 103.

<sup>42</sup> LOPEZ DE HARO, A., *Nobiliario de los Reyes y títulos de España, dirigido a la Majestad del Rey Don Felipe Quarto nuestro señor*, Madrid, 1622, p. 502; HOEFLER, C.R. von, "Antoine de Lalaing, Seigneur de Montigny, Vincenzo Quirino und Don Diego de Guevara als Berichterstätter über König Philipp. I in den Jahren 1505-1506", en *Sitzungsberichte der Philosophisch – Historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Viena, t. CIV, 1883, pp. 433-510.



prestigiosos del siglo XV y de su propia época: Jan van Eyck, Rogier Van der Weyden, Michiel Sittow y El Bosco<sup>43</sup>.

Tras su muerte en 1520 -fue sepultado en la iglesia del Zavel de Bruselas-, una parte de las obras artísticas se diseminaron. Su hijo bastardo, Felipe, heredó el legado más valioso de su colección. A ese gran conocedor del arte flamenco le debemos los inestimables *Comentarios de la pintura*. Cuando falleció en 1569, Felipe poseía seis obras del Bosco y cuatro de Patinir:

- ‘un panel con una representación de un *combate*’ (de aproximadamente 83 x 155 cm),
- ‘otro panel’ (circa 73 x 83 cm),
- ‘otro panel de idénticas dimensiones, una *tormenta marítima*’,
- ‘otro panel, *Cristo en el limbo*’ (de aproximadamente 56 x 83 cm).

El inventario especifica: ‘Estos cuatro paneles, enmarcados y dorados de igual manera, son de la mano de Joachim Patinir<sup>44</sup>’. Se trataba sin duda de obras importantes. De hecho, Felipe II mandó anular las disposiciones testamentarias, que conferían carácter inalienable a las obras legadas, para hacerse con ellas. A cambio pagó una ingente suma de dinero: 14.000 ducados. No tenemos noticia posterior de estas tablas.

Un quinto cliente de Patinir fue Felipe el Hermoso (1478-1506), duque de Borgoña y rey de Castilla. En 1497-1498 encargó un órgano portátil, realejo o positivo de baldaquino, instrumento recientemente descubierto en una colección particular suiza (fig. 12). Ambos lados fueron pintados aparentemente por Patinir, con toda probabilidad en los primeros años del siglo XVI, cuando el maestro tenía 20-25 años. Son paisajes rocosos, cuya parte inferior se ha deshecho<sup>45</sup>. Tal vez sean las obras más tempranas de Patinir, de una época de la que no sabemos nada (fig. 13).

<sup>43</sup> STEPPE, Jan-Karel, “Jheronimus Bosch. Bijdrage tot de historische en ikonografische studie van zijn werk”, en *Jheronimus Bosch. Bijdragen bij gelegenheid van de herdenkingstentoonstelling te 's-Hertogenbosch, 1967*; s. l. n. d., pp. 5-41, passim.

<sup>44</sup> MATILLA TASCÓN, Antonio, “Felipe II adquiere pinturas del Bosco y Patinir”, *Goya*, núm. 203, 1988, pp. 258-261:

- ‘Una tabla que es representación de una Batalla, de vara y tres cuartas de ancho y una vara de alto.
- Otra tabla, de una vara de ancho y tres cuartas de alto.
- Otra tabla, del mismo tamaño, que es una Tormenta de la Mar.
- Otra tabla de una vara de ancho y dos tercias de alto, que es cuando Nuestro Señor baxó al Ynbo (=Limbo).

Todas estas quatro tablas están guarnecidas de una manera y doradas, y son de mano Joachín de Partinier’ (una vara media alrededor de 83 cm).

<sup>45</sup> *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, ed. ZALAMA, Miguel Ángel, y VANDENBROECK, Paul, cat. exposición, Ediciones Fernando Villaverde, Madrid, 2006, pp. 191-192 y 288.

Los clientes de Patinir eran -hasta donde sabemos- personas cosmopolitas, poderosas y adineradas, con contactos internacionales. El paisaje típicamente flamenco nació, por tanto, en el seno de una élite bien relacionada, caracterizada por un fuerte poder adquisitivo.

Sin embargo, aún ignoramos quién encargó las tres obras de mayor tamaño y seguramente de mayor coste del pintor, obras que se documentan en la colección de Felipe II durante la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de *Las tentaciones de San Antonio* (Museo del Prado<sup>46</sup>), *El descanso en la huida a Egipto* (Museo del Prado<sup>47</sup>), y *San Cristóbal* (El Escorial<sup>48</sup>). Estas obras se encuentran entre las más esmeradas de toda la obra de Patinir. Si bien desde el punto de vista temático podrían pasar por retablos, su estructura invalida semejante interpretación. Sus destinatarios debieron de ser unos coleccionistas acaudalados, probablemente de la alta nobleza, interesados en lujosas pinturas de gabinete. (Las obras del cardenal Grimani, de Venecia, presentaban un tamaño similar o incluso mayor, pero, al tratarse de lienzos, su precio era en general mucho más bajo).

Los cuadros de Patinir giran en torno a cuatro temas básicos:

- La persecución y la violencia: La huida a Egipto<sup>49</sup> es el tema más frecuente. Otros son las tentaciones de San Antonio<sup>50</sup>; el martirio de Santa Catalina<sup>51</sup>; Jonás<sup>52</sup>; el combate<sup>53</sup>.
- El retiro del mundo: los ermitaños San Juan Bautista<sup>54</sup>, San Antonio, San Jerónimo<sup>55</sup>, San Cristóbal<sup>56</sup>, María Magdalena<sup>57</sup>.

<sup>46</sup> KOCH 1968, p. 78, núm. 17. Tabla, 155 x 173 cm

<sup>47</sup> KOCH 1968, p. 77, núm. 16. Tabla, 121 x 177 cm

<sup>48</sup> *L'Europa all'apirsì del Cinquecento, (I maestri del colore, 262)*, Fabbri Editore, Milán, 1966, lám. 34 + cubierta; KOCH 1968, p. 78, núm. 18. Tabla, 127 x 172 cm

<sup>49</sup> *El descanso en la huida a Egipto* (Madrid, Museo del Prado, núm. 1611; 121 x 177 cm) (Koch 1968, núm. 16); *Tríptico de la Virgen con el Niño* (colección privada; 110 x 72 cm) (*El descanso en la huida a Egipto*) (Koch 1968, núm. 8); *El descanso en la huida a Egipto* (Berlín, Gemäldegalerie, núm. 608; 62 x 78 cm) (Koch 1968, núm. 15); *La huida a Egipto* (Amberes, Museo Real de Bellas Artes, núm. 64; 17 x 21 cm); *El descanso en la huida a Egipto* (colección Thyssen; 31,5 x 57,5 cm) (Koch 1968, núm. 7).

<sup>50</sup> *Las tentaciones de San Antonio* (Madrid, Museo del Prado, núm. 1615; 155 x 173 cm) (Koch 1968, núm. 17). Véanse también: *Tríptico del ermitaño* (Nueva York, Metropolitan Museum; 120 x 81 cm) (Koch 1968, núm. 14).

<sup>51</sup> *Santa Catalina* (Viena, Kunsthistorisches Museum, núm. 1002; 26,5 x 44 cm) (Koch 1968, núm. 4).

<sup>52</sup> *La Tormenta de mar* probablemente representaba a Jonás, como el cuadro perdido de la colección Grimani de Venecia.

<sup>53</sup> Cuadro perdido de la colección de Felipe de Guevara (aproximadamente 83 x 155 cm).

<sup>54</sup> *La predicación de San Juan Bautista* (Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes; 35,3 x 45,2 cm) (Koch 1968, núm. 6).

- La intervención divina: la ascensión de la Virgen María<sup>58</sup>; el bautismo de Cristo<sup>59</sup>; el descenso a los infiernos<sup>60</sup>.
- El castigo divino y los cataclismos: la laguna Estigia<sup>61</sup>; el incendio de Sodoma y Gomorra<sup>62</sup>; la torre de Babel<sup>63</sup>.

La temática religiosa es el vehículo que permite plasmar en pintura una visión del hombre y del mundo que, en parte, corre paralela con la del Bosco<sup>64</sup> - cuya iconografía del infierno y del ermitaño se encuentra también en Patinir; en parte, se suma a la corriente principal del arte de la época (la Virgen y el Niño); y, en parte, obedece a las aspiraciones de una nueva generación de humanistas. Patinir era amigo de Quinten Metsys, con el que incluso llegó a colaborar en *Las tentaciones de San Antonio* en el Prado. Tras su muerte, Metsys asumió el papel de tutor de los hijos del primer matrimonio de Patinir. A través de Metsys, que retrató, por ejemplo, al triunvirato de humanistas formado por Erasmo, Tomás Moro y Peter Gillis<sup>65</sup>, Patinir pudo acceder al circuito

---

<sup>55</sup> *Triptico de San Jerónimo* (colección privada) (KOCH 1968, núm. 31); *San Jerónimo* (París, Louvre, núm. RF 2429; 76 x 137 cm) (KOCH 1968, núm. 10); *San Jerónimo* (Madrid, Museo del Prado, núm. 1614, 74 x 91 cm) (KOCH 1968, núm. 11); *San Jerónimo* (Londres, National Gallery, núm. 4826; 36,5 x 34 cm) (KOCH 1968, núm. 12).

<sup>56</sup> San Cristóbal (El Escorial; 127 x 172 cm) (KOCH 1968, núm. 18).

<sup>57</sup> KOCH 1968, nr. 13.

<sup>58</sup> Cuadro de la colección de Lucas Rem, cf. infra.

<sup>59</sup> *El bautizo de Cristo* (Viena, Kunsthistorisches Museum, núm. 981; 59,5 x 77 cm) (KOCH 1968, núm. 5).

<sup>60</sup> Un gran cuadro casi desconocido, *La alimentación de los 5000* (El Escorial; aproximadamente 150 x 200 cm), no se considera como de la mano de Patinir.

<sup>61</sup> *La laguna Estigia* (Madrid, Museo del Prado, núm. 1616; 64 x 103 cm).

<sup>62</sup> *El incendio de Sodoma y Gomorra* (Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, núm. 2312; 23 x 29,5 cm) (KOCH 1968, núm. 3).

<sup>63</sup> Cuadro perdido de la colección de Domenico Grimani, cf. infra.

<sup>64</sup> VANDENBROECK, Paul, *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*, Gante-Amsterdam, Ludion, 2003.

<sup>65</sup> Para retratos de humanistas, véase DEGUELDRE, Gil, "Een dubbele identiteit: Pieter Gielis, griffier en humanist, heer van de 'Biecorf', en Pieter Gielis, meersener, heer van de 'Spiegel'", *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor bodem en grotonderzoek*, Amberes, 1988, núm. 1, pp. 1-22; acerca de los retratos: CAMPBELL, Lorne, e.a., "Quintin Metsys, Desiderius Erasmus, Pieter Gillis and Thomas More", *Burlington Magazine*, t. CXX, 1978, núm. 908, pp. 716-724; acerca del culto a la amistad humanista: BODAR, Antoine, "Erasmus en het geleerdenportret", *Leids kunsthistorisch jaarboek*, t. VIII, 1989, pp. 17-68, e ID., "Amicitiae nostrae monumentum, Ein Geschenk von Erasmus und Pieter Gillis an Thomas More", *Castrum peregrini*, Amsterdam, núm. 194-195, 1990, pp. 83-103. Acerca de Durero en Amberes, véase PLARD, Henri, « Anvers dans le Journal de voyage aux Pays-Bas de Dürer (1520-1521) », en *Lodovico Guicciardini (1521-1589). Actes du colloque international des 28, 29 et 30 mars 1990*, ed. JODOGNE, Pierre, Lovaina, 1993.

humanista. Y durante el tiempo que Durero vivió en Amberes (1520-1521), el artista alemán visitó con frecuencia al paisajista.

*La laguna Estigia* (Madrid, Museo del Prado) ofrece otro testimonio del vínculo entre Patinir y los humanistas. El río del averno separa el Paraíso, concebido de forma ciertamente cristiana pero poco ortodoxa, del clásico Hades vigilado por Cerbero, que se representa como Infierno. La imagen de la vida de ultratumba se fragua con elementos heterogéneos, tomados de las tradiciones cristiana y pagana. Esta fusión es asimismo representativa de la asimilación de motivos paganos en las recreaciones humanistas. En torno a 1520 hay constancia de una única iconografía comparable en los Países Bajos del Sur<sup>66</sup>.

El paisaje de Patinir reúne dos facetas irreductibles. De un lado, participa aún de una visión de la naturaleza en la que corren parejas la manifestación de lo natural y la expresión de la moralidad e inmoralidad humanas. En este sentido, la visión de la naturaleza de los humanistas enlazaba con una cosmovisión muy antigua. Los humanistas de principios del siglo XVI compartían el interés de Patinir por la simpatía cósmica entre la inmoralidad y una naturaleza alterada y desequilibrada. Sin embargo, también las vistas panorámicas que ofrecen los llamados “paisajes del mundo”, entre ellos los de Patinir, ocupan un lugar primordial en la preocupación humanista por la natura. Este segundo aspecto desempeña un papel no menos esencial en la obra de Patinir.

De otra parte, el paisaje de Patinir adopta un enfoque moderno y perspectívico que contempla y representa todo sin por ello imponer un orden centralizador. Los estudiosos del arte de los siglos XV y XVI aluden una y otra vez al efecto de ‘cosmorama’ del paisaje flamenco<sup>67</sup>: el espectador no se cansa de pasear la vista por todos los detalles. Estamos ante un paisaje que permite una mirada errante.

## 5. La composición tópica del paisaje

Se ha escrito mucho sobre el valor simbólico de los elementos del paisaje de Patinir. No obstante, creemos poder concluir que, por analogía con la práctica literaria y retórica de la Edad Media en general y la baja Edad Media en particular, dichos detalles no revisten carácter simbólico sino tópico. También en las descripciones paisajísticas literarias aparecen invariablemente los mismos

<sup>66</sup> P.e. en los murales de la casa de Hieronymus van Busleyden, en Malinas; véanse ROGGEN, Domien, y DHANENS, Elisabeth, “De humanist Busleyden en de oorsprong van het Italianisme in de Nederlandse kunst”, *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, Universidad, Gante, t. XIII, 1951, pp. 127-151.

<sup>67</sup> STIERLE, Karlheinz, “Augen-Lust. Perspektivismus und Innerweltlichkeit in Landschaften des Spätmittelalters und der Renaissance”, en *Zukunft braucht Zukunft. Neuburger Renaissance-symposien 1995*, ed. GLASER, Hermann, & DISTL, Dieter, Schrobenehausen, 1998, pp. 145-193.

motivos recurrentes: la gorgoteante fuente (preferentemente ubicada en una roca), el colorido de las flores, los pájaros cantando, el frondoso verdor, la abundancia de plantas, el cielo sin nubes...<sup>68</sup>

Los paisajes de Patinir y sus coetáneos son paisajes compuestos. Diversos fragmentos se unen en composiciones distintas aunque afines<sup>69</sup>, ya se trate de escenas religiosas o profanas<sup>70</sup>. El paisaje tal y como lo conciben Patinir y otros

<sup>68</sup> BILLEN, J., *Baum, Anger, Wald und Garten in der mittelhochdeutschen Heldenepik*, Tesis doctoral, Münster, 1965; BOHEIM, Julius, *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters*, Tesis doctoral, Leipzig, 1924; BÜHLER, Pierre, *Présence, sentiment et rhétorique de la nature dans la littérature latine de la France médiévale de la fin de l'Antiquité au XIIIe siècle. Introduction à l'étude d'un mouvement esthétique*, (Nouvelle bibliothèque du moyen âge, 33), 2 tomos, París, H. Champion, 1995 (¡1420 pp.!).; CURTIUS, Ernst Robert, "Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter", *Romanische Forschungen*, t. LVI, 1942, pp. 219-256; DÜTTING, Hanna, *Die Landschaftsschilderung in der deutschen Literatur des 16. Jahrhunderts*, Tesis doctoral, Münster, 1934; GOHEEN, Jutta, "Naturbild und 'locus amoenus' im Liede Oswalds von Wolkenstein", en *Akten des V. Internationalen Germanistenkongresses*, t. II, s. I., 1976, pp. 376-382; GSTEIGER, Manfred, *Die Landschaftsschilderungen in den Romanen Chrestiens de Troyes. Literarische Tradition und künstlerische Gestaltung*, Francke, Berna, 1958; HAHN, Ingrid, *Raum und Landschaft in Gottfrieds Tristan: ein Beitrag zur Werkdeutung (Medium aevum: philologische Studien, 3)*, München, 1963; HAMILTON, J.I., *Landschaftsverwertung im Bau höfischer Epen*, Tesis doctoral, Bonn, 1934; LECOUTEUX, Claude, "L'arrière-plan des sites aventureux dans le roman médiéval", *Études germaniques*, t. XLVI, 1991, pp. 293-304; LÜNING, D., *Die Natur, ihre Auffassung und poetische Verwendung in der altgermanischen und mittelhochdeutschen Literatur*, s. I., 1889; MESSERSCHMIDT-SCHULZ, Hanna, *Zur Darstellung der Landschaft in der deutschen Dichtung des ausgehenden Mittelalters*, (Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker, 28), Breslau, 1938; MITTELBACH, H., *Natur und Landschaft im klassisch-höfischen Epos*, Tesis doctoral, Bonn, 1941; OPPENHEIM, H., *Das Naturgefühl bei den frühen Meistersingern*, Tesis doctoral, Greifswald, 1930; SCHULTZ, Hanna, *Die Landschaft im mittelhochdeutschen Epos*, Tesis doctoral, Friburgo, 1924; WESSELS, Paul, *Die Landschaft im jüngeren Minnesang*, Maastricht, 1945.

<sup>69</sup> Citado ya en KOCH 1968. Encontramos, por ejemplo, un paisaje similar en *El éxtasis de María Magdalena*, del taller de Patinir, y en *Paisaje*, una obra sin figuras destacadas, de Herri met de Bles (resp. KOCH 1968, núm. 13 y núm. 13a, láms. 32-33). Para la primera pintura, véase KOCH 1968, núms. 7, 7a, 26 (Patinir) y *El descanso en la huida a Egipto*, de Joos van Cleve (Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes). El paisaje representado en el núm. 7a (un fragmento) reaparece en la parte izquierda del núm. 7 y en la parte central izquierda del núm. 26 y de la obra de Joos van Cleve. Véase asimismo KOCH 1968, núms. 8, 20 y 24: la parte central derecha es idéntica en las tres obras.

<sup>70</sup> Unos ejemplos: El *Paisaje con una mujer suicidándose* (¿Lucrecia?), que Koch atribuye al Maestro de las Figuras Híbridas femeninas, representa un macizo rocoso, granjas, un castillo, barcos en el agua, una ciudad, un molino, un puente, viajeros a caballo y a pie (KOCH 1968, lám. 90). Del mismo modo, el *Paisaje con caza de ciervos* recoge un mar con barcos, un castillo sobre una elevación, un puente con una cruz y una verja (KOCH 1968, lám. 85). Hay incluso un dibujo de temática no religiosa, fechado en 1560 y provisto del monograma de Lucas Gassel, que refleja todo el inventario de motivos paisajísticos 'religiosos': un bosque, ciervos, una fuente con estanque, una palmera, rocas, una vista panorámica de un río, un castillo en lo alto, una noria, un puente con dos figuras, un pueblo, un matrimonio viajando a caballo, un pastor con su rebaño, embarcaciones (Berlín, Kupferstichkabinett, núm. KdZ 393; *Pieter Bruegel der Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, cat. exposición, Berlín, 1975, núm. 155 + lám. 162). Cf. núm. 63.

tantos artistas de los Países Bajos del Sur del siglo XVI aparece siempre como una mezcla de elementos varios: una fuente, árboles, flores y plantas, un arroyo, una roca, una montaña (generalmente con castillo), praderas, el cielo azul, pájaros.

Las descripciones literarias medievales incluyen esa misma panoplia de motivos paisajísticos<sup>71</sup>: una y otra vez, el paisaje estético del *locus amoenus*<sup>72</sup> se describe con los mismos términos estereotipados. Este procedimiento obedece al esquema *sensus-deliciae*, que los manuales sobre retórica de la Edad Media ofrecen sistemáticamente como modelo<sup>73</sup>.

Las susodichas descripciones desempeñan raras veces una función vital para el argumento del texto. Transcurren de forma automática, según un patrón fijo e irrevocable. Quien no desea evocar el caos salvaje no puede sino recrear la naturaleza en estos términos tópicos, i.e. conocidos y predecibles. Si los tópicos literarios no poseen valor didáctico ni narrativo, ¿no hemos de suponer que sucede otro tanto con los tópicos iconográficos<sup>74</sup>?

Este planteamiento se fundamenta en la convicción de que la obra de arte implica una elección y una organización conscientes. En otras palabras, sería el

---

<sup>71</sup> Para una lectura simbólica: DE MIRIMONDE, A.P., “Le symbolisme du rocher et de la source”, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Museo Real de Bellas Artes, Amberes 1974, pp. 73-100; *Natura loquax. Naturkunde und allegorische Naturdeutung vom Mittelalter bis zur frühen Neuzeit*, ed. HARMS, Wolfgang, (*Mikrokosmos*, 7), Peter Lang Ed., Berna, 1981. Acerca del motivo de la montaña: *Ansichten vom Berg. Der Wandel eines Motivs in der Druckgrafik von Dürer bis Heckel*, ed. STALLA, Robert, Múnich-Berlín, 2001; BELLENGER, Yvonne, “Les paysages de montagne. L'évolution des descriptions du début à la fin du XVIe siècle”, en *Le paysage à la Renaissance. Études réunies et publiées*, ed. GIRAUD, Y., (SEGES, núm. 3), Friburgo, 1988; LECOUTEUX, Claude, “Aspects mythiques de la montagne au Moyen Âge”, en *Le monde alpin et rhodanien*, 1982, pp. 43-54. Acerca de la visión medieval de la naturaleza: VAN DER LOOIJ VAN DER LEEUW, Arletta, *Bijdrage tot de geschiedenis van het natuurgevoel in de Middeleeuwse Nederlanden*, Tesis doctoral, Utrecht, 1910; *Approaches to Nature in the Middle Ages. Papers of the Tenth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance studies*, ed. ROBERTS, Lawrence, (*Medieval and Renaissance texts and studies*, 16), Binghamton (NY), 1982.

Existen pocos estudios sobre los topos paisajísticos en la literatura medieval. Remitimos a: VAN DER POEL, Dieuwke, *De Vlaamse 'Rose' en 'Die Rose' van Heinric*, Tesis doctoral, Utrecht, Hilversum, 1989, capítulo 6, *passim*; REYNAERT, Jo, *Jan Praets Parlement van Omoede ende Hoverdije*, Nimega, 1983, capítulo 4; JANSSENS, Jozef, *Analyse van de structuur en de verhaaltechniek in de hoofse, oorspronkelijk middel nederlandse ridderroman*, Tesis doctoral, Lovaina, 1976, pp. 304-355: el bosque; pp. 304-393: el *locus amoenus*, la llanura, el monte, la colina, el valle, la corriente/el río, el castillo, la ciudad; p. 500: el camino; VAN DER LOOIJ-VAN DER LEEUW, Arletta, *Bijdrage tot de geschiedenis van het natuurgevoel in de middeleeuwse Nederlanden*, Tesis doctoral, Utrecht, 1910.

<sup>72</sup> THOSS, Dagmar, *Studien zum 'locus amoenus' im Mittelalter*, Viena, 1972.

<sup>73</sup> CURTIUS 1942.

<sup>74</sup> La mayoría de los historiadores del arte siguen manejando como modelo explicativo una visión personalista y voluntarista del ser humano.

hombre quien concibe y dirige la producción cultural. Ciertamente no se puede negar el peso de la conciencia y la reflexión, pero cómo de conscientes son las intenciones ‘conscientes’? ¿Hasta qué punto son una racionalización de motivaciones que se sitúan en otro nivel completamente distinto?

El carácter colectivo de la cultura -por ejemplo, un género artístico- pone de manifiesto que bajo lo individual y lo consciente se esconde una dimensión que se sustrae al control de los participantes, obligándolos a crear un producto determinado. No es un individuo quien impone -por poner un ejemplo- el género paisajista y su realización concreta. La necesidad colectiva de un tipo de arte específico, a la que unos artistas responden antes que los demás, dicta una moda, al igual que en el ámbito de la indumentaria.

Aquí el carácter compulsivo se manifiesta en el carácter tópico de los elementos del paisaje, en la tensión entre la atracción y el miedo a la naturaleza, en la intuición de que existe una relación entre el orden cósmico y el orden moral, en el deseo obsesivo por ver. Éstos son los impulsos que hacia 1500<sup>75</sup> condujeron en tres regiones europeas al nacimiento del género del paisajismo.

## 6. Ambigüedad del paisaje flamenco

Los estímulos variaban de una zona a otra. Ya nos hemos referido antes al paisaje de la Escuela del Danubio o alpina. Presenta diferencias esenciales con respecto al arte de los Países Bajos, aunque recoge gran número de los temas tratados por Patinir: el descanso en la huida a Egipto<sup>76</sup>, San Cristóbal<sup>77</sup>, San Jerónimo<sup>78</sup>, Santa Catalina<sup>79</sup>, el descenso a los infiernos<sup>80</sup>, Sodoma y Gomorra<sup>81</sup>, combates<sup>82</sup> ... Todos ellos aparecen, por ejemplo, en la obra de Altdorfer, un artista más polifacético que Patinir desde el punto de vista temático. Aun así, habida cuenta de que el pintor alemán trata algunos de estos temas más como

<sup>75</sup> KÜNSTLER, Gustav, “Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500”, *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Viena, t. LXII, 1966; SCHÜRER, Oskar, “Über Landschaftsdarstellung in der deutschen Kunst um 1500”, en *Festschrift Richard Hamann*, Burg b. Magdeburg, 1939, pp. 117-135; PIEHLER, Paul, *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, Londres, 1971; FELTES, M., *Architektur und Landschaft als Orte christlicher Ikonographie: eine Untersuchung zur niederrheinischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts*, Aquisgrán, 1987.

<sup>76</sup> *Albrecht Altdorfer*, cat. exposición, París, 1984, lám. 49 (1512-15; Londres, University Collection) y lám. 127 (1515-19); Ratisbona, Museen der Stadt).

<sup>77</sup> *Op. cit.*, lám. 4 (1510; Hamburgo, Kunsthalle, inv. núm. 22.877), lám. 18 (1509-10; Viena, Albertina) y lám. 60 (1513; Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum).

<sup>78</sup> *Op. cit.*, lám. 195 (1507; Berlín, SMPK).

<sup>79</sup> *Op. cit.*, lám. 28 (1512, Copenhagen, Statens Museum for Kunst) y lám. 193 (Viena, Kunsthistorisches Museum).

<sup>80</sup> *Op. cit.*, lám. 25 (1512; Oxford, Ashmolean Museum).

<sup>81</sup> *Op. cit.*, láms. 234-235 (1537; Viena, Kunsthistorisches Museum).

<sup>82</sup> *Op. cit.*, lám. 238 (1529; Múnich, Alte Pinakothek).

retrato de figuras que como paisaje, no es del todo comparable con el maestro flamenco. Sin embargo, el sistema de valores y normas en el que se sustenta la obra de Altdorfer guarda cierto parecido con el de Patinir, a pesar de que *la naturaleza es presentada como caótica, irrefrenable, confusa, a la vez que oscura, asfixiante, inquietante, alterada, como si se manifestase con una fuerza desconocida e incontrolable*.

En 1510, Altdorfer pinta *San Jorge y el dragón*, una obra cuyos protagonistas se pierden en un bosque impenetrable<sup>83</sup>. El juego de de escalas y proporciones, los efectos de luz y las distorsiones fantasmagóricas dejan patente que el artista no perseguía una precisión realista. Sin embargo, tampoco buscaba un simbolismo consciente, pues ninguno de los elementos se impone ni está cargado del repertorio tradicional de símbolos. Por una parte, el paisaje de los maestros del Danubio es más moderno, en el sentido de que la naturaleza parece reflejar el sentimiento del artista: *el paisaje como proyección de un estado de ánimo*. Pero por otra, este arte recrea un *ethos* que se nos antoja más arcaico que el que subyace al panorámico paisaje de Flandes o al idílico paisaje veneciano. Es poco menos que un *ethos* animista, una actitud que en el siglo XVI aún abundaba entre la población rural, pero ya no necesariamente entre los habitantes de las ciudades. El paisaje pintado por los maestros del Danubio constituye una recuperación estética de una vivencia arcaica que en el umbral del siglo XVI seguía viva en amplias capas de la población y que, probablemente, se hizo más acusado bajo el efecto del contraste con la incipiente contracorriente premoderna. La tendencia moderna a cargar el paisaje mediante la proyección del estado de ánimo personal abre el camino para el retorno *estético* a la vieja experiencia animista de la naturaleza, con la diferencia de que ésta implica una *kathexis* colectiva de la naturaleza, en tanto que la vivencia moderna se basa en una carga personal<sup>84</sup> (por ejemplo del artista) que, llegado el

---

<sup>83</sup> Al año siguiente, Altdorfer dibujó *El Danubio en Sarmingstein*. En torno a 1518-1522 fue el primer artista europeo en editar grabados cuyo tema era el paisaje. En esos mismos años realizó también acuarelas y pinturas al óleo (*Paisaje con puente*, circa 1516-20, Londres, National Gallery; *Paisaje con castillo*, circa 1520-1530, Múnich, Alte Pinakothek) de idéntica temática.

En estos casos se trata siempre del paisaje ‘puro’, sin figuras humanas. Véase para más información: SILVER, Larry, “Forest primeval: Albrecht Altdorfer and the German wilderness landscape”, *Simiolus*, t. XIII, 1983, pp. 4-43; ID., “Nature and Nature’s God: landscape and cosmos of Albrecht Altdorfer”, *Art Bulletin*, t. LXXXI, 1999, pp. 194-214; PRATER, Andreas, “Zur Bedeutung der Landschaft beim frühen Altdorfer”, en *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer*, Olms, Hildesheim, 1999; WOOD, Christopher, *Albrecht Altdorfer and the origins of landscape*, Chicago University Press, Chicago, 1993. Acerca del motivo del bosque: STAUFFER, Marianne, *Der Wald. Zur Darstellung und Deutung der Natur im Mittelalter*, Zürich, 1958; *Il bosco nel medioevo*, ed. ANDREOLLI, B., & MONTANARI, M., (*Biblioteca di storia agraria medievale*, 4), s. 1., 1988.

<sup>84</sup> GROH, Ruth Dieter, *Die Aussenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur*, 2 tomos, Frankfurt am Main, 1996.



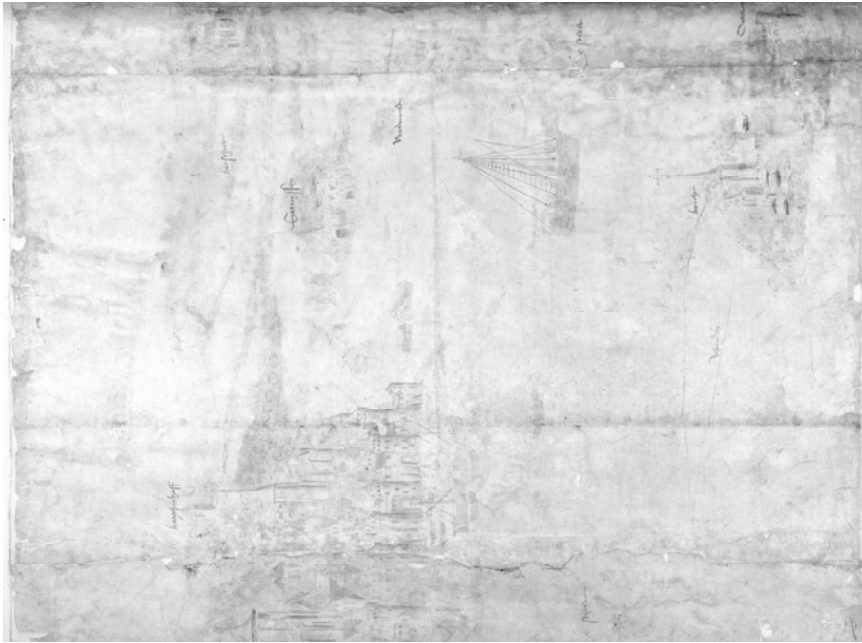
caso, puede ser compartida por otras personas a través de la contemplación de la obra de arte.

El paisaje flamenco de Patinir *cum suis* se concibe como el vehículo de un estado de ánimo individual proyectado sobre la naturaleza, sino como el escenario en el que se pone de manifiesto *un código moral: los delitos graves (por ejemplo, incesto) y la intervención del diablo (por ejemplo, las tentaciones de los santos) alteran el orden cósmico produciendo cataclismos y catástrofes naturales*. Ello significa que la visión de la naturaleza de Patinir reviste aún carácter holístico: el orden natural y el orden moral se reflejan uno en otro. Los humanistas de principios del siglo XVI comparten el interés del pintor por la *'simpatía cósmica'* entre la inmoralidad y una naturaleza perturbada y desequilibrada. En este sentido, la visión de la naturaleza de los humanistas enlaza con una cosmovisión muy antigua. Sin embargo, también el panorámico *'paisaje del mundo'* -un término cuyo uso está plenamente justificado- ocupa un lugar preponderante en la preocupación humanista por la natura. Cuando en ella se desarrollan *acontecimientos 'positivos'*, el paisaje se compone de los mismos tópicos que los *'dulces' estereotipos paisajísticos* literarios.

Tanto el paisaje alpino de la Escuela del Danubio como el paisaje flamenco revisten una profunda ambigüedad. Aquello aún respira un *ethos* animista, presente a través de una recuperación estética e indirecta de la vivencia inmediata. El miedo a, y la fascinación por las fuerzas desencadenadas de la naturaleza se exprime a través de una proyección, de una carga personal del paisaje.

Del paisaje flamenco, por su parte, se desprenden la creencia en la antigua y holística *simpatía cósmica*, y la voluntad *'moderna'* del placer indirecto y estético: la vivencia inmediata y física de la naturaleza se sustituye por el *'inocente'* gozo estético. Aquella simpatía cósmica aparentemente se intuía como un principio arcano, que solamente los *'altos'* temas religiosos podían sugerir.

El paisaje de Patinir conjuga un enfoque perspectívico *'moderno'* que lo abarca todo con una mirada *'errante'* capaz de dejarse llevar de forma impulsiva por lo que ve sin aspirar a ningún orden centralizador.



Figs. 1 y 2. Bruselas. Archivo General del Estado, inventario L. P. Gachard de mapas y planos, núm. 351. *Panorama del curso del Escalda. 1468.*  
Anónimo flamenco (detalles reproducidos con la autorización del Archivo General del Estado de Bruselas).



Figs. 3 y 4. Bruselas, Archivo General del Estado, inventario L. P. Caehard de mapas y planos, núm. 351. *Panorama del curso del Escalda*. 1468. Anónimo flamenco (detalles reproducidos con la autorización del Archivo General del Estado de Bruselas).

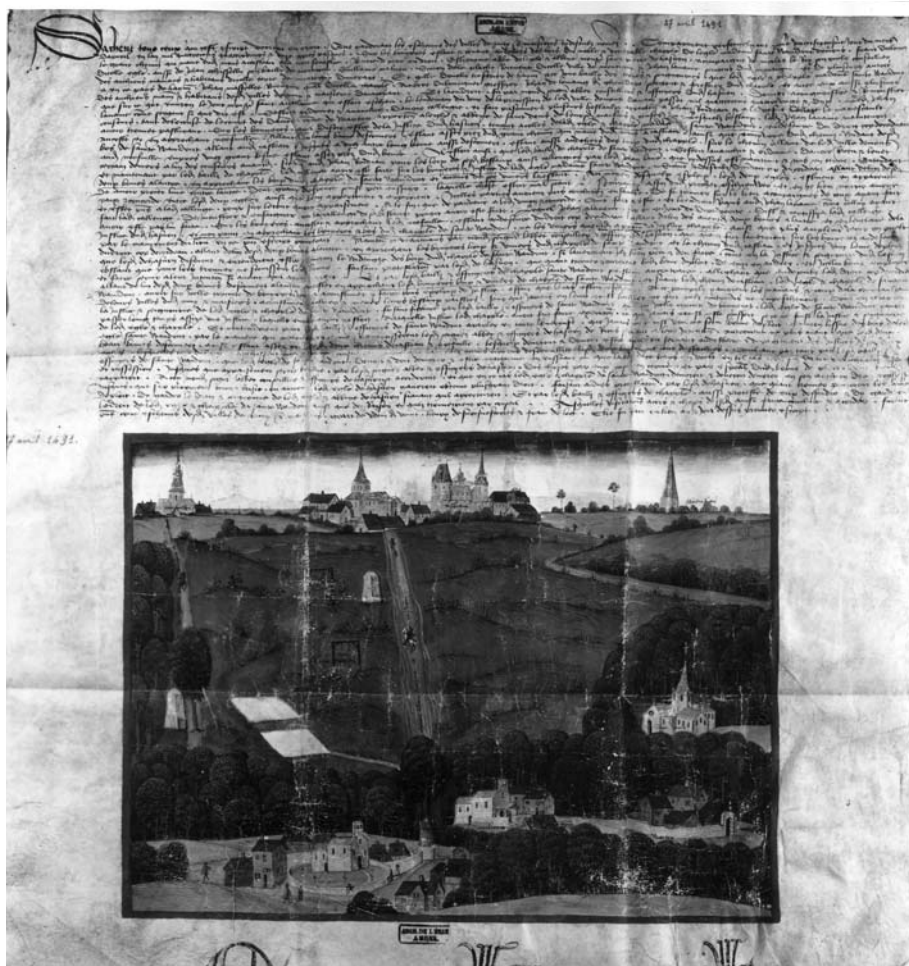


Fig. 5. Mons, Archivo Estatal. Paisaje en un acta otorgada ante los ediles de Nimy y Maisières. Hacia 1490. Anónimo (¿Henao?).



Fig. 6. Paradero desconocido. *La fuente de la vida en una naturaleza proliferante*. Hacia 1500. Anónimo. (¿Tournai?).

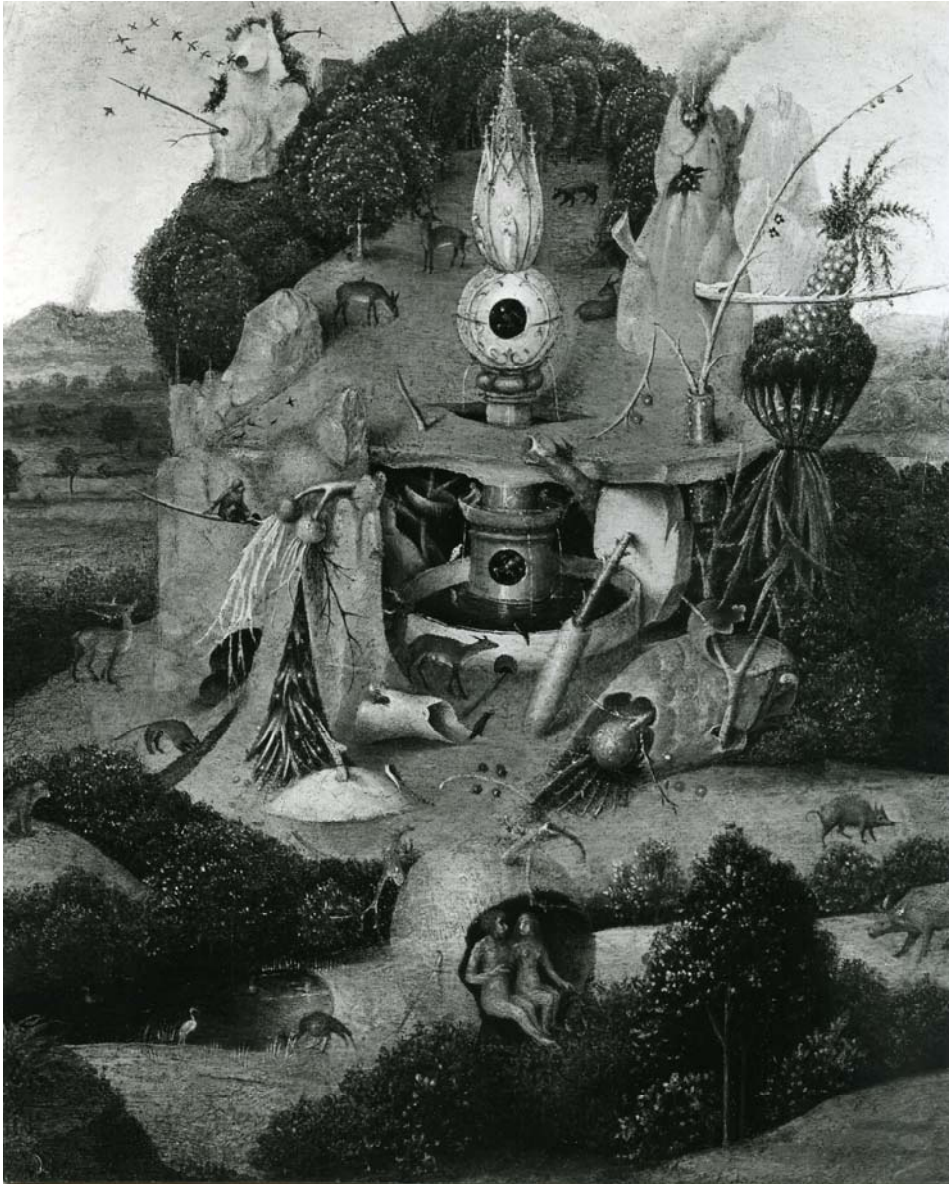


Fig. 7. Paradero desconocido. *El paraíso terrestre*. Hacia 1500-1520. Anónimo copista del Bosco.

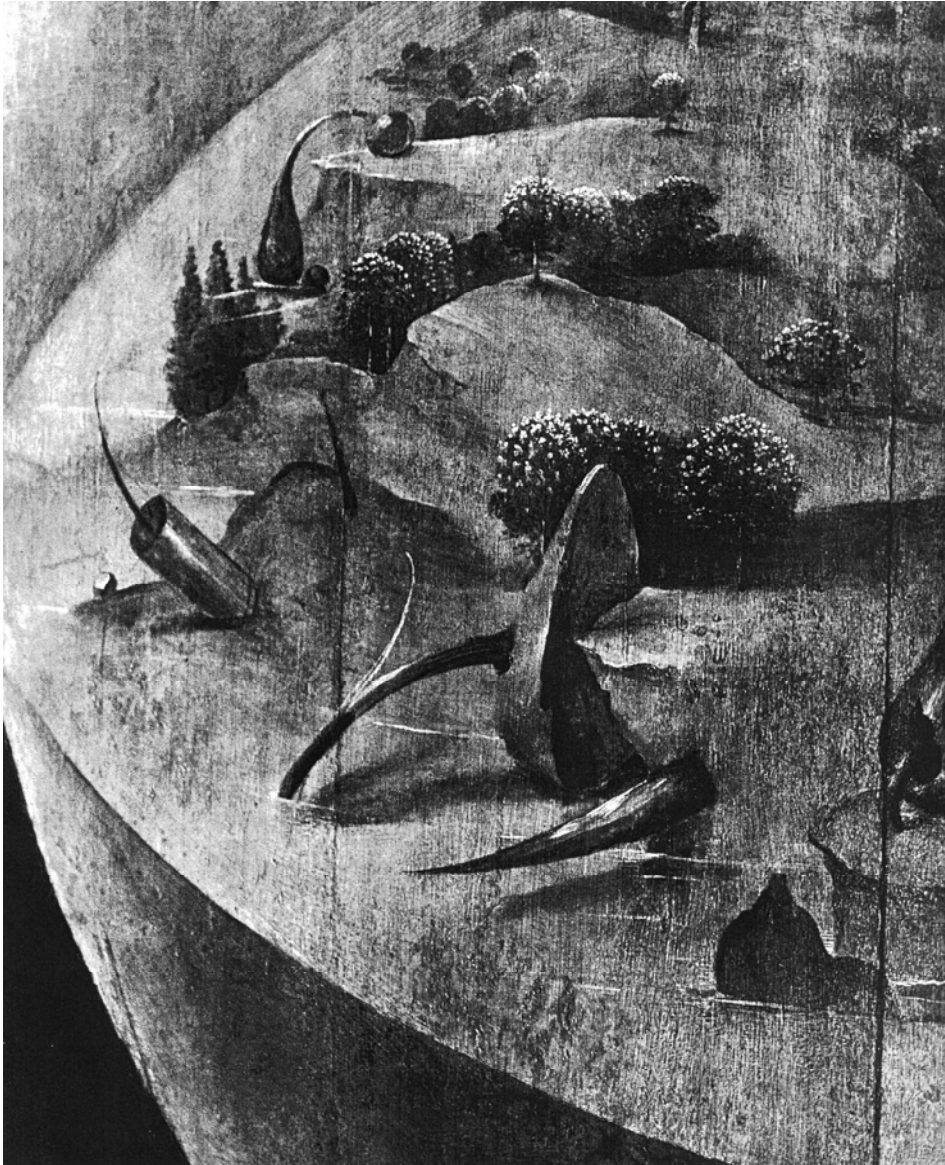


Fig. 8. Madrid, Museo del Prado. *El tríptico del Grial (Jardín de las Delicias)*. Detalle. ¿Hacia 1480? Jerónimo Bosco (ca 1450-1516).



Fig. 9. Nüremberg. Germanisches Nationalmuseum. *Paisaje con hombres salvajes luchando con un caballero*. Hacia 1500-1520. Anónimo (?; Tournaï?).



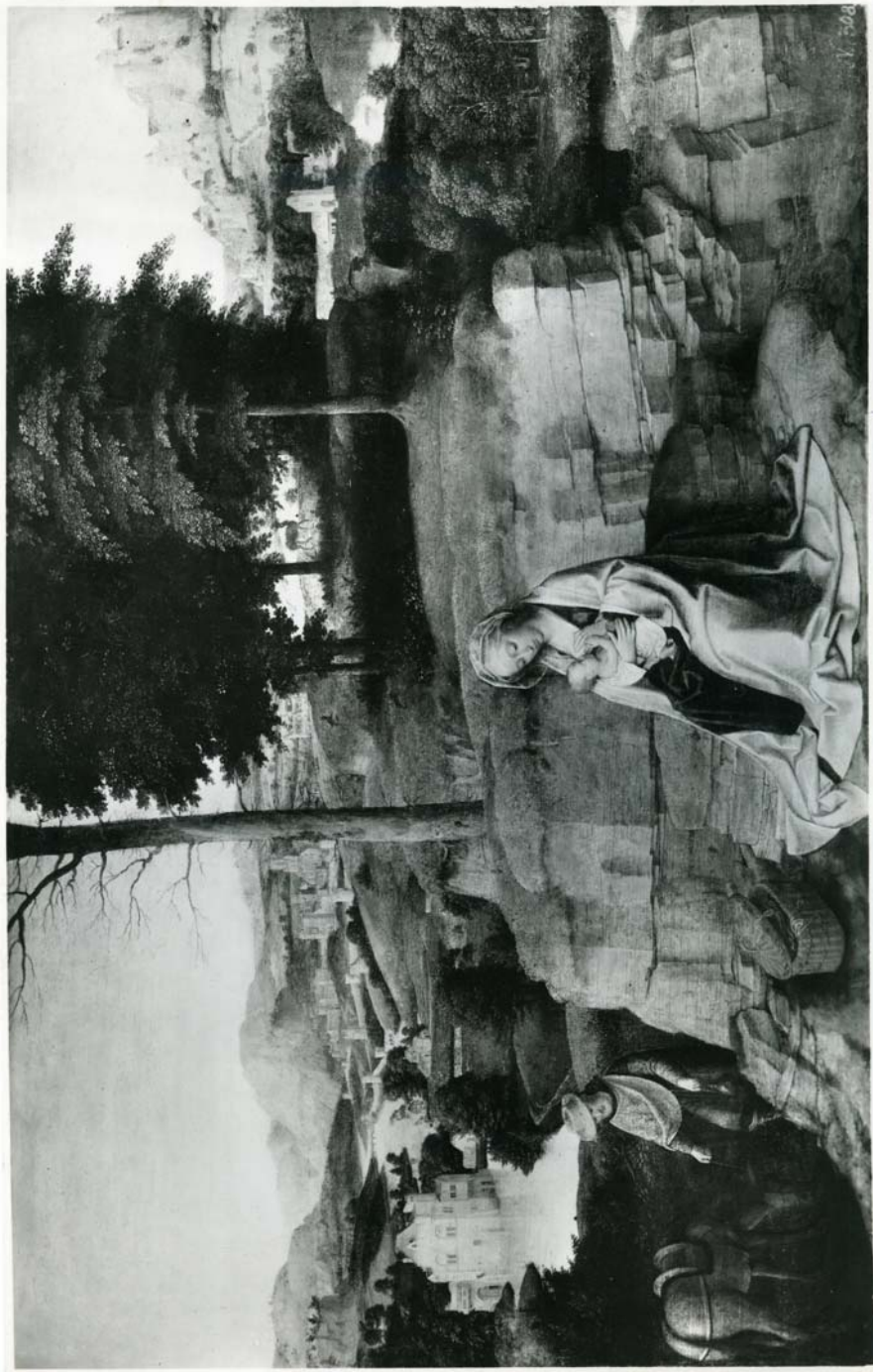


Fig. 10. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° 676. *Descanso en la huida a Egipto*. Hacia 1520. Anónimo (Brujas).

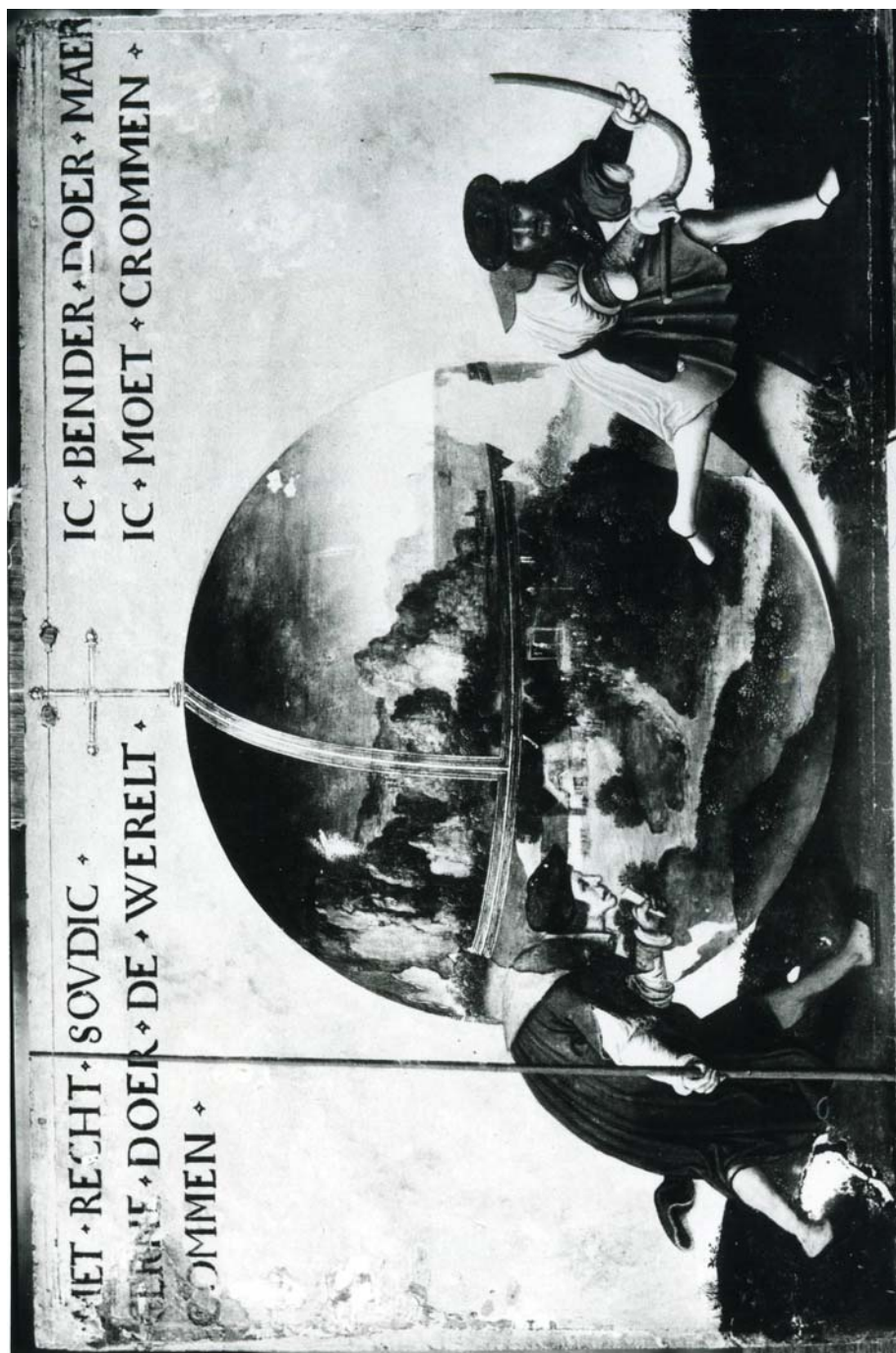


Fig. 11. Isselburg (Alemamia), Museum Wasserburg Anholt, Fürstlich Salm-Salm'sche Sammlung. *Alegoria del mundo*. Hacia 1520. Anónimo flamenco.



Fig. 12. Ginebra. Colección particular. Paisaje (decoración de un lado del órgano positivo de Felipe el Hermoso). *Ca. ¿1505?* Joaquín Patinir.



Fig. 13. Paradero desconocido. *Paisaje con santos eremitas*. Siglo XVI ¿Copia de un prototipo de Patinir?