



**EL MUNDO VEGETAL  
EN LA EDAD MEDIA**

**ELENA MARTÍN  
MARTÍNEZ DE SIMÓN**  
UNIVERSIDAD DE BURGOS



## INTRODUCCIÓN

La idea de jardín, ordenado y cerrado, es algo que viene a ser innato a la organización arquitectónica desde sus inicios. Los terrenos se marcan y delimitan con vallas, se organizan en su interior para distintos usos y se da un sentido a la desorganizada naturaleza.

Igualmente común a las tres grandes religiones se presenta la idea de paraíso: un lugar perfecto, organizado, verde, lleno de vida y cerrado. Sabemos que el paraíso de Adán y Eva es un jardín cerrado, con una puerta por la que son expulsados tras comer del Árbol del Bien y del Mal, un jardín al que no pueden entrar después de la Caída. Igualmente, las referencias a este tipo de jardines cerrados son varias en el Antiguo Testamento y una de las más importantes, como se verá, es la del *Hortus Conclusus*, el huerto cerrado, símbolo del amor en el Cantar de los Cantares y, más tarde, de la mujer perfecta, esto es, de la Virgen.

La arquitectura recupera estas ideas y las lleva a la práctica construyendo, desde tiempos antiguos, jardines cerrados y organizados. El mundo medieval no es menos y recreará, tanto en forma simbólica como real, variaciones del jardín paradisíaco. Un ejemplo llamativo son los Jardines del Amor, esencia del amor cortés y propio de sus romances (como en el Roman de la Rose). El Jardín de Amor compara el cuerpo femenino a un vergel protegido dentro de un palacio o una fortaleza

A un nivel más práctico, el jardín amurallado fue un espacio doméstico que ofreció a las mujeres nobles la privacidad y libertad de gozar un entorno natural dentro de su propio hogar. En el mundo religioso, el *Hortus Conclusus* sería

una metáfora de la propia alma cristiana que debe ser cuidada y organizada entorno al trabajo y la oración, de igual manera que el jardín hay que plantarlo, cuidarlo y quitar las malas hierbas, siembre simbolizando al pecado. Su sentido real, práctico, está ligado a los jardines de los claustros monásticos, organizados en parterres, con pozos y fuentes que les abastecen y siempre con un sentido simbólico recogido en sus plantas y flores.

## 1. EL JARDÍN IMAGINADO

### 1.1. El *Hortus conclusus*

La metáfora en torno al *hortus conclusus*, el huerto cerrado, tiene su origen en el Cantar de los Cantares<sup>1</sup>: "*Hortus conclusus soror mea sponsa hortus conclusus fons signatus*"<sup>2</sup>. Y al hablar de jardín cerrado nos debemos retrotraer a la descripción del Jardín del Edén realizada en el Génesis (fig. 1):

*Plantó luego Dios un jardín en Edén, al oriente, y puso allí al hombre...hizo brotar de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín puso el Árbol de la Vida y el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal. Salía de Edén un río que regaba el jardín, y de allí se dividía en cuatro ramales... Pisón, Gibón, Tigris, Éufrates... tomó pues al hombre y lo puso en el Jardín para que lo cultivase y guardase, y le dio este precepto: De todos los árboles del jardín puedes comer, pero del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal no comas porque el día que de él comieres ciertamente morirás (...)*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cantar de los Cantares, IV, 12

<sup>2</sup> Huerto cerrado eres, hermana mía, esposa, jardín cerrado, fuente escondida

<sup>3</sup> Génesis 2, 8-17



Fig. 1: Très Riches Heures du duc de Berry. Folio 25, verso: El Jardín del Edén. Hermanos Limbourg, hacia 1416

El paraíso, desde su origen primigenio, que es el que revela su raíz etimológica –paraíso, del latín *paradisus*, del griego *parádeisos*, del hebreo *pardés*, del babilonio *pardésu* y por fin, del iranio *piridaéza*–, significa y supone un ‘jardín cerrado’. Por tanto, podemos ya establecer unas ideas que se van a repetir en los jardines cerrados<sup>4</sup>:

- El cerramiento, vegetal o arquitectónico, que es definidor de este tipo de jardín.
- Las plantas, que dan sentido al concepto de jardín como su lugar específico.
- Los animales, completando la representación de la naturaleza.
- El agua, proporcionando movimiento y sonido, la vida.

La idea de jardín cerrado es, por tanto, inherente a las tres grandes religiones. Teniendo un origen común -el libro sagrado-, el sentido de paraíso y, por tanto, de vergel, tiene también unas características comunes aunque su evolución parece haberlas distanciado, cuando en realidad no es así. Aunque en el jardín árabe la presencia del agua y de plantas aromáticas parece primordial, debemos darnos cuenta como en el jardín cristiano la presencia de flores, plantas aromáticas y agua, en este caso en pozos y lavamanos, también está presente, aunque quizá con un sentido más ordenado y moderado.

La idea de cerrado-abierto se hace evidente al hablar de las alternativas unitaria y fragmentaria del jardín cerrado. El jardín cerrado tenía, tiene, unas connotaciones de lugar de calma, de silencio, de recogimiento, propio de la visión religiosa medieval. Estas características eran tomadas como medios para alcanzar otros fines superiores, que podríamos denominar ‘contemplativos’. El jardín medieval, por supuesto, sosegaba el alma del hombre al rodearle de belleza, orden y armonía, pero aún tenía efectos más profundos y valiosos, pues era mucho más que un catálogo de bellezas expuestas a la mirada del visitante: era ante todo un espacio para la educación del alma y un lugar de encuentro con lo divino. Conectando con el simbolismo religioso, entonces, el *hortus conclusus* es donde la esposa (el alma) espera al esposo (el espíritu). El alma es siempre entendida en el simbolismo como femenina por su carácter receptivo y pasivo -es la materia que adquiere la forma que imprime sobre ella el espíritu-. El espíritu, por su parte, se toma habitualmente como masculino: es lo que imprime la forma a la materia o sustancia del alma preparada para ello, para lo cual es imprescindible un concienzudo trabajo de limpieza y purificación. Según este simbolismo el jardín es aquí entendido místicamente como el espacio intermedio -referencia al mundo sutil- adecuado para que se produzca el encuentro y la reunión entre el hombre y Dios<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> ESCOBAR ISLA, José Manuel y DÍAZ, Antonio María. “Hortus Conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”. En: *Cuadernos de Investigación Urbanística*, nº 3, 1993, Instituto Juan de Herrera, Madrid

<sup>5</sup> “Hortus conclusus: mística del jardín medieval (y IV)”. En: *Agnosis, otro conocimiento es posible*. Documento de internet: <http://agnosis2.blogspot.com/2014/04/el-jardin-medieval-iv.html> [última consulta 20/09/2018]

Por supuesto, los padres de la iglesia y los grandes santos y escritores eclesiásticos medievales hacen referencia a los jardines, acogiendo la idea simbólica del mismo. Por ejemplo, San Bernardo en su sermón 23 sobre el Cantar de los Cantares, explica la simbología tripartita del jardín relacionando su plantación con la creación; su germinación con la reconciliación del hombre con Dios gracias a Cristo, y la recolección con lo que llegará al final de los tiempos<sup>6</sup>.

### 1.2. El Jardín de la Virgen: la representación vegetal en el mundo pictórico

Cuando se lleva al tema iconográfico, el *hortus conclusus* se suele enlazar con la representación de la Virgen y el Niño en un jardín cercado, paradisiaco y lleno de flores. Es propia del gótico internacional, sobre todo en sus manifestaciones germanas y flamencas, teniendo especial énfasis en las obras del siglo XV. El simbolismo con el alma pura y ordenada es lógico, sintiéndose como modelo en su contemplación. Encarna así una de las características principales de la Virgen: su alma restaurada, sin pecado, en estado original y perfecto (Fig. 2).

Por ese motivo, el *hortus conclusus* llegó a ser el símbolo de la virginidad de María, y se encuentra pronto asimilado a las representaciones de la Anunciación y otras escenas de la vida de la Virgen. De hecho es uno de los símbolos de las Letanías Lauretanas (1587), las usadas en la actualidad, y que suelen representarse en imágenes de la Inmaculada Concepción:

*La imagen del huerto cerrado, así como la de la fuente sellada aluden a la virginidad de María y también de la ausencia de pecado en su ser. El seno de la Virgen sólo fue acariciado por la gracia de Dios, de modo que ningún hombre manchara su pureza. Pero es que además, el pecado tampoco rozó su persona. Si Eva, la pri-*



Fig. 2: La Virgen y el Niño en el Hortus Conclusus. Anónimo alemán. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, Hacia 1410.

*mera mujer, cayó en la tentación del Demonio, María, la Nueva Eva, es un huerto cerrado en el que el Maligno no pudo entrar*<sup>7</sup>.

Además, las flores que se nos presentan en este jardín son símbolos de la Virgen, en particular la rosa y el lirio, tanto por su belleza como por su fragancia y su potencial de fertilidad. María es también llamada Rosa Mística en las Letanías Lauretanas y, en el Cantar de los Cantares, la amada es comparada reiteradamente con

<sup>6</sup> GÓMEZ ANUARBE, Manuel. "Jardines de la cruz". En: GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel. Monasterios Románicos y producción artística, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 2003. Pág. 242

<sup>7</sup> PEINADO GUZMÁN, José Antonio. "Simbología de las Letanías Lauretanas y su casuística en el Arzobispado de Granada". En: PEINADO GUZMÁN, José Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor. *Lecciones barrocas: aunando miradas*, Asociación para la investigación de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural "Hurtado Izquierdo", Córdoba, 2015, pág. 178

el lirio<sup>8</sup>. Tanto éste como las azucenas suelen referirse al ser virginal y su concepción inmaculada. El lirio a veces se presenta entre cardos, símbolo del mal, y por tanto crea la metáfora de la pureza de María en un mundo inundado por el pecado. En general, todas las flores blancas aluden a la belleza espiritual de la Virgen.

Las representaciones góticas, por tanto, de esta iconografía muestran a la Virgen normalmente con el Niño y, a veces, acompañado de santos o de ángeles. Está encerrada en su jardín, *hortus conclusus* o jardín cerrado que es símbolo de su virginidad y las plantas se representan de manera realista. Todas se reconocen fácilmente: la rosa era la flor de la Virgen al igual que las

azucenas y las margaritas, el lirio simbolizaba la castidad, la violeta la humildad, la manzana estaba relacionada con el pecado original. Uno de los cuadros más famosos y llamativos con este tema es el del *Jardín del Paraíso* del pintor anónimo del siglo XV, a quien se llama der Meister des Paradiesgärtleins: Maestro del Paraíso de Fráncfort o Maestro del Jardín del Paraíso, maestro vinculado a Praga y relacionado con los Van Eyck (Fig. 3). Se nos presenta a María en el huerto cerrado como una delicada mujer, leyendo en este caso, sentada en un jardín cerrado. Está rodeada de santos. Santa Dorotea está detrás cogiendo cerezas; Santa Bárbara coge agua de un pozo; Santa Catalina sostiene un salterio, en el que Jesús Niño pulsa las cuerdas. A los pies



Fig. 3: Jardín del Paraíso, Maestro del Jardín del Paraíso, Museo Städel, Fráncfort del Meno, Alemania. Hacia 1410

<sup>8</sup> Ego flos campi, et lilium convallium. Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias. [Ct. 2, 1-2.]

de San Jorge hay un milano muerto y, a los del arcángel Miguel, un pequeño demonio negro. En un tronco se apoya San Osvaldo. El Jardín del Paraíso es una de las primeras pinturas en la que las plantas se representan de manera realista. Todas se reconocen fácilmente y han sido objeto de estudio<sup>9</sup>. Igualmente, junto al muro pueden reconocerse claramente distintos tipos de pájaros<sup>10</sup>. E, incluso, pequeños insectos que revolotean como libélulas y mariposas.

### 1.3. Microcosmos-macrocosmos. Orden y caos

La palabra jardín viene del francés *jardin*, del francés antiguo *jart* 'huerto', y este del franco *gard* 'cercado'. Vincula su etimología con las palabras inglesas *garden* o *yard*, las cuales remiten a la idea de un espacio cerrado. Relacionadas etimológicamente encontramos las palabras *guardia* y *guardián*, que se refieren igualmente a la vigilancia y la separación de un lugar.

Con todo esto, ya se descubre que la idea de cerrado debe ser innata a la propia idea de jardín. Esta idea de aislarse, de encerrarse, crea una resistencia no solo física sino también psicológica ante lo incontrolable de la naturaleza, ante las tinieblas y el amenazador caos exterior, todo ello vinculado a la idea de protección, de guardarse frente al exterior creando una dualidad: abierto/cerrado, fuera/dentro, caos/orden. La dualidad suele estar presente en todas las manifestaciones complejas del ser, la idea de dos particiones entre espacio exterior e interior, la pareja de opuestos que simboliza las dos fuerzas contrarias -el Yin-Yang-. La división se establece entre el espacio cualificado, ordenado, único y cerrado que supone el jardín por una parte, y el espacio no-cualificado, indiferenciado, desordenado y abierto del mundo exterior (Fig. 4).



Fig. 4: El Jardín de las Delicias. Visión cerrada. El Bosco. Museo del Prado. 1490-1500

Además, es muy común la división del jardín en cuatro partes, atravesado por dos ejes perpendiculares, en cuyo cruce se levanta un pabellón. En principio esto es una referencia al cosmos; el mundo dividido en cuatro partes. Es un espacio cerrado, además, medido y dividido, separado del exterior, es decir un espacio cualificado y por tanto distinto del resto de espacios o lugares.

El jardín cerrado era, por tanto, el lugar cultivado (civilizado, habitable, confortable) frente a lugar inculto o desierto (difícil para la vida, vacío, solitario, inhóspito y hostil) que era el propio bosque que rodeaba lo cultivado. El bosque representa el desorden, deforme y caótico, monstruoso y grotesco, el abandono del paraíso<sup>11</sup>. En este juego de oposiciones el jardín representa el orden, el cosmos -la forma en sentido metafísico- que se opone al desorden y lo

<sup>9</sup> Entre ellas se han reconocido: aguileña común, verónica, fragaria, alchemilla, bellis perennis, alhelí del campo, hierba doncella, trébol, lirios, leucocjum vernum, convallaria majalis, malva, margarita, dianthus, paeonia officinalis, rosa, hierba centella, iris, mostaza, ortiga roja, violeta, plantago, crisantemo, aster, hypericum, matthiola

<sup>10</sup> Alción, carbonero, pinzón real, oropéndola, pinzón, petirrojo, pico picapinos, ampelis europeo, jilguero, mito, herrerillo común, abubilla

<sup>11</sup> "Hortus conclusus: mística del jardín medieval (I)". En: *Agnosis, otro conocimiento es posible*. Documento de internet: <http://agnosis2.blogspot.com/2014/03/el-jardin-medieval-i.html> [última consulta 20/09/2018]

informe, representado por el 'mundo exterior' que queda fuera. El jardín quedaba así constituido como un espacio sagrado, consagrado y repetidor de la Creación realizada por Dios. Es decir, que de alguna manera, el organizar un espacio como jardín ordenado, delimitado y finito era una imitación imperfecta de la Creación de Dios cuando ordenó el caos formando el cosmos aunque, en su caso, de manera infinita.

Incluso podemos encontrar una iconografía que vincula a Cristo con un jardinero, normalmente relacionado con el tema de *Noli me tangere*, anécdota sacada del propio evangelio de San Juan en donde la Magdalena le confunde con un hortelano (Fig. 5). La imagen ofrece nuevos sentidos, desde la idea de Cristo como el jardinero del universo (invocando así la creación divina) como la propia celebración de la primavera y la feracidad de la tierra como nuevo nacimiento, sutilmente unida al mundo tan cerrado de la clausura, en donde sólo el claustro y el huerto se abren al exterior y penetra por ella la vida de las flores y las verduras.

El claustro es siempre de planta cuadrangular, siendo el cuadrado la expresión del hombre en la tierra –por su solidez, estabilidad y equilibrio-. El claustro se abre al cielo, a la vez que da la espalda al mundo exterior, lo que constituye una metáfora evidente de la oración, acción en la que el hombre da la espalda al mundo para volverse y elevarse hacia Dios<sup>12</sup>. Es decir, que a la manera neoplatónica, el hombre al crear un jardín estaba reproduciendo un microcosmos (con su agua purificadora, sus muros sólidos y estables, sus animales mansos, sus plantas beneficiosas y ordenadas, etc.) del gran macrocosmos creado por Dios. El hombre imitaba, de manera imperfecta, la creación divina<sup>13</sup>. El hombre medieval separaba -segregaba- una pequeña parte, una parcela de la inmensidad de la tierra inculca, imponiendo sobre ella un orden -basado en el orden divino- que replicaba en cierta medida el orden primordial del Edén. Y llevar a cabo este orden suponía, metafísicamente hablando, una conquista realizada con valor y esfuerzo



Fig. 5: Libro de Horas de Isabel la Católica, Patrimonio Nacional, 1450

Por todo ello, en esta alternancia de pares, la presencia del mal para ser vencido por el bien es necesaria. El caos era entendido como un estado caído de la materia, un estado anómalo que debía ser reparado mediante el esfuerzo y el trabajo humano. Esta es la labor restauradora del hombre.

Para ello, lo mejor era retornar al estado primordial, es decir, al paraíso perdido y, de nuevo, buscar la organización del jardín, del mundo vegetal, haciendo que el jardín medieval fuera una imagen (en sentido platónico) del Paraíso terrenal.

<sup>12</sup> "Hortus conclusus: mística del jardín medieval (III)". En: *Agnosis, otro conocimiento es posible*. Documento de internet: <http://agnosis2.blogspot.com/2014/04/el-jardin-medieval-iii.html> [última consulta 20/09/2018]

<sup>13</sup> De nuevo haciendo una clara referencia a Platón y su teoría de las ideas



El jardín equivale entonces a una 'terra mínima', una tierra en miniatura, un microcosmos, elegido y apartado -consagrado- por el hombre para Dios. Por ello, tal espacio debe quedar separado y protegido del caos exterior por una frontera a la vez física, psíquica y espiritual, es decir, en los tres planos de la existencia. De esta manera, el jardín se constituye psicológicamente como un espacio de meditación y contemplación, es decir un lugar para el encuentro y la comunicación del hombre con Dios, tal y como fue el Paraíso del Génesis. Y el paradigma de este jardín, entendido como 'espacio de encuentro' sagrado en el cual se restaura el contacto entre el hombre y Dios que existió antes de la caída, era el claustro de los monasterios<sup>14</sup>.

## 2. EL JARDÍN REAL

### 2.1. Los monasterios

Como sabemos, los monasterios tienen un esquema base de planta que se suele repetir de manera análoga en todas las construcciones. En general, aunque la iglesia es la construcción más importante y solemne del monasterio, el claustro es el centro de los mismos. Como es sabido, iglesia y claustro son adyacentes según el orden ideal pensado por los monjes medievales y desde el claustro siempre había uno o varios accesos directos a la iglesia del monasterio. Alrededor del claustro se ordenaban todas las actividades de los monjes: en su perímetro se encontraba la farmacia, la biblioteca, el refectorio, los dormitorios. Cada panda tiene una galería o corredor cubierto limitado por arcadas. De esta manera la panda norte del claustro era la llamada Panda de la Iglesia o *Mandatum* con la puerta hacia la cabecera para monjes y a los pies para novicios. La panda este era la Panda del Capítulo y tenía la biblioteca con el scriptorium, cuando eran de grandes dimensiones, o el *armariolum*, un pequeño armario para los más pequeños, con libros litúrgicos. También estaba la sala capitular para celebrar los capítulos de la regla y el locutorio, donde el prior dictaba el trabajo diario; desde aquí se tenía acceso a

las huertas, normalmente. La panda sur, la más alejada de la iglesia, era la Panda del Refectorio, solía estar el calefactorio, lugar caldeado donde podían ir los monjes de vez en cuando para descansar y entrar en calor. A su lado, el refectorio, que era el comedor y, colindante con él, la cocina, lo más alejado posible de la iglesia para alejar el fuego del edificio más noble. Por último, la panda oeste era la panda de legos o de la cilla y tenía el callejón, también de legos, y la cilla con la bodega, con la puerta de las carretas (de mayores dimensiones). Las celdas de los monjes o el gran dormitorio común (depende de la época y de las distintas órdenes) estaban en el piso superior, las de los legos y conversos encima de la Cilla y las otras encima del capítulo, para tener acceso rápido a la iglesia. Alrededor, se encontraban otras dependencias y lugares en el terreno monacal, como el cementerio hacia el este; las huertas hacia el sudeste con las letrinas aprovechando el margen de los ríos o canales; los establos, lagares, molinos y talleres hacia el sur; y lo más alejado de la vida monacal, al oeste, la portería, la hospedería y la enfermería.

Como se puede ver, por tanto, el claustro ejerce como alma, como centro del monasterio desde el que irradian todas las construcciones del mismo, alejándose subordinadamente de él en relación a su dependencia e importancia. Los monjes concibieron la planta de sus monasterios a base de la idea de circulación en torno al claustro, centro de comunicación de todas las dependencias; la comunidad monástica desfila silenciosamente seis veces al día por las galerías del claustro a lo largo de cada ciclo diario: maitines, laudes-eucaristía, desayuno, almuerzo, vísperas, cena, lectura-completas. Además, en verano, la comunidad se reúne al atardecer en el claustro para escuchar la lectura de la Regla de San Benito. Y en ocasiones solemnes acoge procesiones, como las de la Hermandad o de Corpus Christi. A este uso comunitario, habría que añadir los ratos de meditación, oración o contemplación individual que los monjes pasan en el claustro, sentados o andando lentamente, en diversos momentos del día o de la noche, es-

<sup>14</sup> "Hortus conclusus: mística del jardín medieval (I)". Ob. Cit.

pecialmente antes o durante el amanecer<sup>15</sup>. En él, los monjes cultivaban esencialmente plantas y árboles para fines alimentarios y medicinales. Aunque la había, menos importante era la función decorativa del jardín y de sus plantas y flores.

Se puede analizar como desde los orígenes del monacato en sí mismo aparece la disposición del claustro y las diferentes partes del monasterio. La regla de San Benito hace referencia a la disposición del monasterio: “Debe estar establecido de manera que, si es posible, todo lo necesario se encuentre dentro del recinto, el agua, el molino, el jardín y los diferentes oficios con el fin de evitar que los monjes vayan a perderse en el mundo exterior”<sup>16</sup>. El monasterio, de esta forma, debía tener lo necesario para vivir de manera aislada e independiente. Se sabe como, en algunos casos, modificaron las condiciones del entorno para conseguir adaptarlo a sus necesidades y así poder abastecer de agua al cenobio, por ejemplo. Incluso se realizaba una separación en los tipos de agua: de mar (cuando lo había) para los viveros y piscifactorías, el agua de manantial para la bebida y el baño y el agua de río para jardines y molinos<sup>17</sup> (Fig. 6).

Este espacio encerrado por muros, lugar de meditación y recogimiento, se convirtió en un vergel en el que los caminos confluían hacia una fuente central, la fuente de la vida, símbolo de la vida terrestre y celeste. Además, en muchos monasterios medievales, una parte del claustro se destinó a jardín medicinal, el llamado *herbularius* o jardín de los simples (Fig. 6).

Aun con todo, es difícil establecer qué plantas exactamente nos podríamos encontrar en un claustro medieval. Se sabe que estaban divididos en parterres, en torno a un centro donde podía establecerse la fuente con lavamanos o el pozo. A su alrededor se dispondrían las plantas, seguramente de tipo aromático y medicinal y, en menor medida, decorativas. Por lo general eran especies arbóreas, arbustivas y herbáceas que evocaban el paraíso, algunos árboles, a veces frutales, y flores como las rosas y los lirios que evocaban a la virgen y todo su simbolismo. Se sabe que los claustros catalanes, barceloneses sobre todo, tenían limoneros y naranjos (documentados desde el siglo XII)<sup>18</sup>. En cualquier caso, los jardines de los claustros actuales poco tienen que ver con su disposición original. Los cuatro parterres simétricos cubiertos de césped, con un poco de suerte con alguna flor, y caminos de arena o grava gris, es propio de la organización neoclásica y posterior. Igualmente, la presencia de cipreses es algo propio del siglo XX y que poco, o más bien nada, tiene que ver con el claustro medieval<sup>19</sup>.

Afortunadamente, la idea cuaternaria sí que debió estar presente en la disposición original de algunos de los claustros medievales, presentes en el plano del monasterio de Saint Gall (s. IX) y en algunas excavaciones arqueológicas de claustros europeos. La idea de cuatro partes estaría vinculada a la estabilidad, el orden y ritmo de la creación: cuatro elementos, cuatro estaciones, cuatro edades humanas, cuatro humores... y cuatro ríos del paraíso que parten del centro del claustro, de la fuente o pozo simbolizando al propio Cristo, el Agua de la Vida (Fig. 6).

<sup>15</sup> MALLARACH, Josep M. “El jardín del claustro mayor del monasterio de Poblet en la antigua frontera andalusí: sentido y significado de la intervención realizada ” 2012 , [http://medomed.org/wpcontent/uploads/2012/12/Poblet\\_2013.pdf](http://medomed.org/wpcontent/uploads/2012/12/Poblet_2013.pdf) [Última consulta: 20/09/2018]

<sup>16</sup> Regla, C. 66.6

<sup>17</sup> LÓPEZ LÓPEZ, Jorge Manuel. *Sistemas hidráulicos en los monasterios cistercienses de la Corona de Aragón: arquitectura y sostenibilidad*. Tesis doctoral de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante, 20125

<sup>18</sup> ADROER I TÀSIS, Anna Maria. “Jardins medievals i renaixentistes”. En: CLARAMUNT RODRÍGUEZ, SALVADOR. *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta: XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, BARCELONA, 2000. Págs. 483-492

<sup>19</sup> El famoso ciprés de Silos es de 1882 en realidad

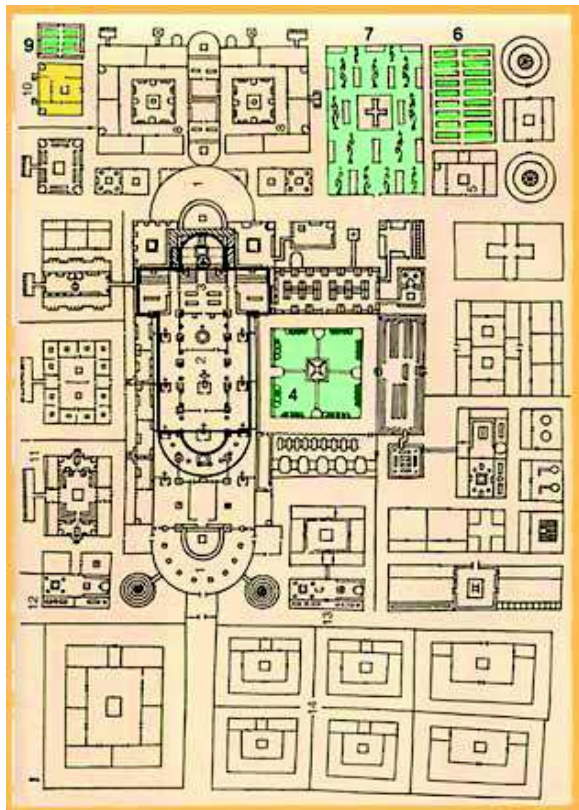


Fig. 6: Plano del monasterio de San Gall, dibujado sobre pergamino en torno al año 825. En este se puede ver marcado el herbolario (9), el huerto (6), el viridarium (7) y el claustro principal (4). Autora: Virginia Seguí Collar (Ob. cit.)

Una de las órdenes que más fomentó la jardinería fue la Cisterciense, que se caracterizó por el desplazamiento de las fuentes cerca del refectorio -por lo que a veces se instalaban dos fuentes en el claustro- y la edificación de templetos. Algunos ejemplos serían los monasterios de La Vid, Santa María de Valbuena, San Salvador de Oña o Las Claustrellas de Burgos.

### 2.1.1. Plantas aromáticas, medicinales y decorativas

Todos los monasterios tenían varias secciones de jardín. Las más importantes, por supuesto, son los claustros. Pero alrededor había otras como los huertos, el cementerio, los herbolarios (cuando los había), parterres, caminos, etc. En general, los monasterios mayores también tenían espacios dedicados al agua, como pozos, piscifactorías y molinos. Y en estos monasterios más grandes, había una huerta con una parte de herbolario dedicado a las plantas aromáticas y medicinales; en los menores, parte del jardín del claustro era dedicado a este uso.

De esta manera, en el *herbolarius* se podían encontrar plantas aromáticas y medicinales como cilantro, anís, tomillo, mejorana, albahaca, azafrán. El huerto solía estructurarse en 9 parterres cuadrados (3 veces 3, con su simbología religiosa) donde se cultivaban coles, cebollas, ajos, puerros, garbanzos, acelgas, nabos, calabazas, zanahorias... y, en un rincón, la viña. El viridarium, lleno de árboles frutales (peral, cerezo, manzano, ciruelo), solía adoptar forma de cruz y podía ser donde se encontraba el cementerio<sup>20</sup>. Por supuesto, cada uno de estas partes estaba delimitada por pequeños muros o setos y los monjes eran los encargados de cultivarlo y cuidarlo, con lo que tenían conocimientos de plantas y sus usos. En el siglo VIII Carlomagno ordenó que las plantas medicinales fueran cultivadas en todas las abadías. En el plano de la abadía de Saint Gall aparecen varias zonas de jardín: el claustro de la iglesia, los dos claustros subsidiarios de la iglesia secundaria, el cementerio con los árboles frutales, el huerto, de grandes dimensiones y con parterres rectangulares; y, finalmente, el herbolario, más modesto, con la casa del físico y del farmacéutico al lado. El área de plantaciones se compone de dieciséis porciones rectangulares, ocho interiores y otras ocho periféricas, que constituyen el jardín medicinal<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> DALMAU MERA, Virgilio. *Arquitectura y paisajismo: Jardines a través del tiempo*. 2014. Documento de internet : <https://es.scribd.com/doc/242740586/Arquitectura-y-paisajismo-Jardines-a-traves-del-tiempo> [Última consulta 20/09/2018]

<sup>21</sup> ESCOBAR ISLA, José Manuel y DÍAZ, Antonio María. "Hortus Conclusus...". *Ob. cit.*, pág. 21

Los fármacos medievales usaron todo tipo de productos en su composición: plantas, arboles, animales acuáticos y terrestres, minerales, piedras preciosas, metales, etc. La farmacia medieval empleaba cualquier sustancia como medicamento, pero la mayoría de los remedios procedían del reino vegetal. Los vegetales presentaban una gran diversidad en todos los aspectos. De las diferentes plantas podían usarse todas las partes, de las raíces a los frutos, pasando por el tronco, las ramas, las hojas, las bayas, las yemas, las flores; todo tenía capacidades terapéuticas distintas<sup>22</sup>. Obviamente, los monasterios como centros hospitalarios que en su mayoría también fueron (aunque no fuera más que para atender a sus propios enfermos) debían tener una importante sección de plantas medicinales. bien en sus huertos, bien en sus claustros.

Con el tiempo, se va elaborando una ciencia compleja nacida a partir de los principios básicos de la medicina griega y las aportaciones de la cultura árabe y que tomaba la naturaleza como punto de partida de su acción. Asimismo, la ocupación tradicional de los monjes de curar a los enfermos, hacia que se interesaran por todo este saber. En las bibliotecas monásticas se guardaban libros antiguos (griegos y romanos) que se leían para conocer los remedios contra las enfermedades, obras de Aristóteles, Hipócrates, Dioscórides, Galeno o Plinio. Este saber se transmitió gracias a varios libros y tratados que fueron continuamente copiados, traducidos a diferentes idiomas y comentados durante siglos. Asimismo, se fueron escribiendo diferentes tratados de saber farmacológico, en su mayoría, obras influenciadas por las griegas y las árabes, con aportaciones propias del mundo medieval. Uno de los más importantes libros de plantas es el *Libro de simples medicinas o los Nueve libros de las sutilidades de las diversas naturalezas de las criaturas*, escrito por Hildegarda de Bingen, abadesa de varios monasterios benedictinos en el siglo XII. En su obra se describen 502 elementos de la naturaleza ordenadas por grupos: plantas, arboles, piedras, animales y metales, in-

dicando sus propiedades curativas o dietéticas, recetas y formas de aprovecharlo<sup>23</sup>. Obviamente, los conocimientos farmacológicos de las plantas aromáticas y curativas quedaban dentro del monasterio. Como se ve, se da bastante importancia a las plantas medicinales y a las aromáticas, pero casi nada a las decorativas que, en caso de monasterios mayores, quedaban relegadas a los claustros.

### 2.1.2. El claustro como espacio de unión con Dios

Como decíamos, el jardín del monasterio era el lugar de la unión del hombre con Dios, con todo su significado trascendental. Para los monjes, eran lugares de trabajo físico (huertos, parterres, etc.) o espiritual (los propios claustros) y no lugares de ocio o recreo. El claustro era un espacio para la meditación y la contemplación, espacio en el que los monjes desarrollaban buena parte de su trabajo interior. Por ello, el claustro del monasterio debía ser una imagen -en el sentido platónico- del alma del monje contemplativo, del hombre dedicado a la oración. El objetivo del contemplativo no es otro que re-ordenar su alma, restituir en ella su estado primordial anterior a la caída, dicho de otro modo, limpiarla de la escoria sobrante, al objeto de hacerla digna de presentarse ante Dios.

En sí mismo, como indicábamos antes, el claustro es un *hortus conclusus*, una zona verde de pequeñas dimensiones, circundada por muros, dividido por parterres normalmente en cuatro partes y con la presencia esencial del agua. No es casual que el centro del claustro-jardín estuviera ocupado preferiblemente por una fuente -elemento agua- significando con ello el paso de la manifestación informal a la existencia formal, lo cual es el sentido de la fuente central del Paraíso, de la cual surgían cuatro ríos, cada uno en una dirección.

El claustro del monasterio no sólo invitaba por su quietud y armonía a la contemplación,

<sup>22</sup> "Plantas, remedios y boticarios. El Jardín Medieval del Monasterio de Pedralbes" Documento de internet: [http://monestirpedralbes.bcn.cat/sites/default/files/FARMACIOLA%20Castellà\\_0.pdf](http://monestirpedralbes.bcn.cat/sites/default/files/FARMACIOLA%20Castellà_0.pdf) [Última consulta 20/09/2018] Pág. 2

<sup>23</sup> "Plantas, remedios y boticarios..." Ob. Cit. Pág. 3

sino que era una metáfora viva de la actividad contemplativa misma, podríamos decir que era contemplación hecha forma. El claustro es metáfora en piedra del estado de firmeza, de pureza y de apertura a lo superior, que debe alcanzar el alma humana. Una función mucho más práctica de lo que pudiera parecer a la mirada moderna, pues la contemplación y la meditación constituyen una parte fundamental del trabajo del monje<sup>24</sup>.

## 2.2. El jardín cortés

Si bien el modelo religioso de jardín es el que predomina en el mundo medieval, hubo otra tipología que se desarrolló sobre todo en la Baja Edad Media y principalmente en la vida de la corte. El jardín cortés está directamente influenciado por el jardín del Cantar de los Cantares donde los enamorados se encuentran y se juntan. Obviamente, en origen el encuentro de los amantes poseía un claro simbolismo místico y espiritual, como ya hemos apuntado anteriormente, pero este sentido místico se fue perdiendo progresivamente y el ideal de jardín que se fue estableciendo en el mundo no religioso fue el de un espacio sensual dirigido por completo al disfrute de los sentidos y con ello a la dimensión más material del alma.

Sin embargo, a pesar de que sabemos que su presencia debió de ser continua en los castillos y palacios medievales, no nos ha llegado hasta nosotros ningún ejemplo fidedigno de cómo debían ser. Se puede pensar que debieron estar estructurados a partir del huerto, alrededor de una fuente o estanque, con bancos de piedra para sentarse. Debían ser jardines cubiertos de flores de colores, olorosas, con una fuente, pájaros cantores y una vegetación cuidada y organizada, incluso a veces con pequeños pabellones o arquitecturas sencillas. Se ha llegado a especular que estos jardines podían estar dedicados a los cinco sentidos: el oído era evocado con el

canto de los pájaros y con el ruido del agua de la fuente o arroyo; el gusto, por el sabor de las frutas y las verduras; el olfato, por el aroma de las flores; el tacto, por las flores y hojas sedosas y picantes (como la ortiga o el cardo); la vista, por la delicadeza de tonos de los colores<sup>25</sup>. Incluso, en algunos jardines de palacios reales surgió la costumbre de alojar animales como patos, cisnes o pavos reales, convirtiéndose algunas veces en pequeños zoológicos que podían albergar animales más exóticos, como leones y leopardos, como en el Jardín de la Reina del Palacio Real Menor de Barcelona<sup>26</sup>.

Por tanto, aún en el mundo no religioso, el concepto de jardín seguía evocando la idea del Paraíso, aunque en este caso como un locus amoenus (lugar delicioso), uno de los espacios recurrentes de la literatura bucólica latina (Teócrito, Virgilio, Horacio) y que continuó presente en la literatura medieval. Solía ser de pequeñas proporciones, completamente cerrado por muros o mimbrenas, con diversos elementos como mesas de piedra o mármol, templetos, pérgolas, fuentes y albercas, y con paseos formados por celosías y treillages<sup>27</sup>. Así aparece por ejemplo en el *Libro de Horas de Isabel la Católica*, especialmente en las ilustraciones relativas al rey David y a Santa Catalina, donde hay unos jardines amurallados con celosías, fuentes, arboledas y riachuelos (fig. 5).

En España hay noticias de este tipo de jardín en Aranjuez, Barcelona, Uclés, Burgos y en el Palacio Real de Valencia. En el Palacio de Olite (Navarra), el rey Carlos III el Noble creó unos magníficos jardines elaborados por artistas de numerosas nacionalidades, que incluían un laberinto, un zoológico y unos jardines pensiles o suspendidos. De época gótica se conserva un patio ajardinado del Palacio Real Mayor de Barcelona (actual Museo Frederic Marès), así como el Patio de los Naranjos del Palacio de la Generalidad de Cataluña, en ambos casos con fuertes recuerdos árabes<sup>28</sup>. En Francia, destacaban los

<sup>24</sup> "Hortus conclusus: mística del jardín medieval (III)". Ob. Cit.

<sup>25</sup> DALMAU MERA, Virgilio. *Arquitectura y paisajismo...* Ob. Cit.

<sup>26</sup> Fernández Arenas, José. *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos, 1988, pág., 328

<sup>27</sup> Arcadas con enrejados de madera que proporcionaban sombra

<sup>28</sup> AÑÓN FELIÚ, Carmen y LUENGO, Mónica. *Jardines de España*. Madrid: Lunwerg, 2003. Pág. 22

Jardines de Hesdin, creados por Roberto II de Artois a finales del siglo XIII a orillas del Ternoise entre Arrás y el mar, en el que se combinaba el parque con el jardín de placer cerca del castillo. Fueron destruidos por las tropas inglesas durante la guerra de los Cien Años, adquiriendo nuevo auge después con los Duques de Borgoña, como muestra el cuadro *Bodas en los Jardines de Hesdin*.

Como apuntábamos antes, los jardines cortesanos aparecen como espacio recurrente en la literatura medieval. Simplemente por nombrar algunos, en la obra *Erec y Enid* (1135-1183) de Chrétien de Troyes hay un jardín inexpugnable en una de las pruebas que deben afrontar sus protagonistas; en el romance de *Floire et Blancheflor* (1160) aparecen tres jardines, haciendo que el espacio conductor del romance sea el mundo vegetal; finalmente, el más destacado de los ejemplos es *Le roman de la rose* porque precisamente tiene como protagonista un jardín, uno más realista en la primera parte, donde el amante, Guillaume, se enamora de la Rosa y uno más conceptual en la segunda parte, asentando las bases del amor cortés. A partir de la llegada del Humanismo, aunque el jardín sigue estando presente en la literatura, se abandona todo el simbolismo que había conllevado durante la Edad Media<sup>29</sup>.

### 3. EL JARDÍN PÉTREO

Como decíamos anteriormente, el claustro de los monasterios se convierte, por tanto, en simbolismo del orden divino y de la naturaleza dominada del jardín. El claustro, además, es innato al monasterio y tiene un origen tan remoto como el de los propios cenobios.

En origen, los edificios religiosos se emplazaban en torno a uno o varios patios porticados,

similares en su traza a los atrios y peristilos de la casa romana, a los que se les dio el nombre de claustros. Aunque formalmente su apariencia no se distanciaba mucho de sus predecesores clásicos, su inspiración y significado eran totalmente diferentes, ya que en su concepto original no influía ningún componente estético, ornamental o placentero en el sentido mundano, relacionándose éste exclusivamente con mandatos religiosos y simbólicos relacionados con la idea del Paraíso<sup>30</sup>.

Los claustros, apropiándose la forma anterior y queriendo reflejar el jardín edénico cuatripartito, van a adoptar la forma cuadrada, expresando además el cuadrado divino, el número sagrado. Incluso, la división interior en cuatro partes refleja la idea de cruz, remitiendo a la simbología cristiana por excelencia de la muerte de Cristo. En la descripción del monasterio de Jumiéges (655), en Francia, que se hace en los capítulos VIII y IX de la vida de San Filiberto, es donde se encuentra por primera vez la tipología arquitectónica de claustro, con una hilera de arcadas ricamente trabajadas en piedra<sup>31</sup>.

Es lógico pensar que estos primeros claustros recogían la tradición clásica en todo su ser y, por tanto, utilizarían capiteles y decoraciones semejantes a las anteriores. Si bien hubo tres ordenes clásicos, el más utilizado en estos principios medievales fue el corintio y su continuación con estilizaciones de estas grandes hojas de acanto. Por tanto, desde los inicios de las propias construcciones cristianas, se da en sí misma la presencia del jardín pétreo, esto es, de la decoración vegetal de la arquitectura.

Además, desde estos principios, el claustro se va a configurar como una arquitectura osmótica por la transparencia total de lo interno a lo externo y de lo externo a lo interno, siendo estructuralmente símbolos del jardín ideal,

<sup>29</sup> SEGUÍ COLLAR, Virginia. Jardines medievales I: Occidente. 2007. Documento de internet: <https://alenaar.wordpress.com/2007/10/27/jardines-medievales-i-occidente-por-virginia-segui-collar/> [Última consulta: 20/09/2018]

<sup>30</sup> INSAUSTI MACHINANDIARENA, Pilar de y VIGIL DE INSAUSTI, Adolfo. "Mito y naturaleza. Del Paraíso al Jardín medieval". En: Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV. N° 4 y 5, 2010, pág. 229

<sup>31</sup> AÑÓN FELIÚ, Carmen. "El claustro: jardín místico-litúrgico". En: El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora. Madrid, Editorial Complutense, 1996, pág. 13

perfecto<sup>32</sup>. Dado este carácter transparente -de ver y dejar ver- se crea también un efecto de continuidad con lo que se ve, es decir, con el mundo vegetal. Por ese motivo, lo más adecuado es continuar con la presencia de un mundo vegetal en su decoración, es llevar al mundo pétreo el mundo vegetal. Por ello, la presencia de capiteles vegetales, cada vez más complejos y enrevesados, es una forma natural y lógica de entender la decoración arquitectónica de este espacio. La presencia del mundo animal, que llegará a continuación, vendrá como consecuencia de presentar la lucha del bien y del mal, con otro simbolismo y otras características; al igual que la figuración que también es de nacimiento temprano.

La presencia de decoración, además de estar recogida por la propia tradición arquitectónica de la antigüedad clásica, está avalada por los padres de la Iglesia quienes hablaron y discutieron del tema. Uno de los elementos más destacados (y discutidos) fue la idea de *Venustas* de San Agustín, recogido por San Isidoro. En sus escritos (*Etimologías*, libro XV, capítulos: II De aedificis publicis, III De habitaculis y V De aedificis sacris) se explican los postulados romanos que se aplican en la arquitectura visigoda y que la belleza de un edificio debe radicar en su decoración. Era el término, *Venustas*, que definía de forma más clara la belleza -el encanto, la gracia- que toda obra arquitectónica debe tener. Cualquier edificio debe provocar esa sensación agradable ante el espectador. El propio Vitruvio en su tratado nos dice que las obras arquitectónicas deben tener tres características primordiales: *firmitas, utilitas y venustas*, es decir, solidez, utilidad y belleza<sup>33</sup>. La realización de las obras monásticas y, en especial, del claustro con arreglo a estas ideas hacen que se marque como un espacio esencialmente útil, solido -marcando su aislamiento con respecto al resto del mundo- y bello. Y, de nuevo continuando con los clásicos, tanto paganos como cristianos, una obra bella debe ser simétrica (el cuadrado propio del claustro marca esa simetría de forma perfecta,

junto con las arcadas y la disposición de los parterres), armónica (proporcionada entre los miembros de una obra y según la armonía de sus partes) y decorativa (que vendría del latín *decor*, conveniencia en los estilos, conveniencia en el aspecto).

Quizá esta es la parte más compleja de analizar dentro de la *Venustas* de un edificio. La idea de *decor* se refería al aspecto corregido, final, de una obra y solía aludir, en el mundo clásico, a los órdenes -dórico, jónico y corintio-, la magnificencia y la decoración adecuada a cada construcción. Para el mundo cristiano, la belleza y la gracia de un edificio está ineludiblemente unida a su utilidad o funcionalidad. Las manifestaciones artísticas cristianas reflejan una inclusión de la iconografía dentro del marco arquitectónico, una plástica adecuada al edificio, a su funcionalidad, tanto en el arte figurativo como en el de características geométricas o vegetales. Son elementos complementarios, pero a la vez necesarios, constituyentes de la obra arquitectónica. Ninguna obra de arte debe estar exenta de *venustas*. Aunque las concepciones estéticas puedan evolucionar, aunque los medios cambien, siempre permanece inmutable esa necesidad de mantener la *venustas*, de que los edificios guarden ese equilibrio entre su función y su forma, o mejor aún, entre aquella y la impresión que produce en el espectador<sup>34</sup>.

### 3.1. La decoración arquitectónica en el Románico

Desde la planta de la abadía de Saint Gall y los escritos de San Benito (seguramente con el primer monasterio de Montecasino -535- como ejemplo práctico), como hemos visto, ya se hace presente la necesidad de claustro en la vida religiosa monástica.

Con la llegada del románico, estas tipologías se van a difundir a través de los monasterios clu-

<sup>32</sup> Ibídem, pág. 18

<sup>33</sup> VELÁZQUEZ, Isabel. "Aedificiorum Venustas: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (Ety., XIX 11)". En: *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, N° 14, Universidad de Murcia, 1997, pág. 237

<sup>34</sup> Ibídem. Págs. 235, 239 y 243

niacenses, creando una tipología semejante en toda Europa. Es posible pensar, igual que ocurre siempre, que en los comienzos de la decoración arquitectónica el mundo vegetal era el gran protagonista. Sin embargo, con el paso del tiempo, esta decoración fue derivando hacia la decoración figurativa y zoomorfa de manera cada vez más exaltada (y Silos es, posiblemente, su mejor ejemplo en la Península). La nueva reforma del monacato, el Císter con San Bernardo de Claraval, impuso la vuelta a una religiosidad más sencilla y a la pobreza absoluta, llevando esto incluso a la decoración, como veremos, volviendo a renacer con fuerza el mundo vegetal.

Aunque el mundo vegetal en el pleno románico no fuera el máximo protagonista, como la figuración o el mundo animal, adquirió una serie de significados de lo representado. De esta manera, se suelen dar distintos valores simbólicos a cada una de las formas, números, especies, etc. Aunque es bastante habitual leer estas formas como modelos simbólicos, también se ha de tomar con el suficiente cuidado y distancia y no tenerlo como excusa principal de las representaciones artísticas. Con ello quiero decir que, si bien se pueden analizar las formas iconográficas de esta manera, no se deben supeditar a su única y exclusiva lectura, pues todo ello estaría dentro de una visión mucho mayor, como hemos dejado ver a lo largo de todo este artículo, y puede ser que muchas veces ni siquiera respondieran al significado que hoy le damos.

Una de las representaciones más usuales, y a las que se les suele dar significados, son las circulares, como bezantes, rosetas, etc., que tendrían valor solar y eucarístico y, sobre ellos, se añadirá nueva carga simbólica en función del número de pétalos, puntas de estrellas o partes de las que se componen. De esta manera, se otorgan valores simbólicos a los números para expresar mensajes y, por tanto, las series numéricas tienen un fuerte simbolismo<sup>35</sup>:

- El 1 es el número de la unidad y el Principio Creador

- El 2 es símbolo de ambivalencia y conflicto. La dualidad de la condición humana y divina en constante lucha entre bien y mal

- El 3 es el número de lo celeste y la Santísima Trinidad. En el pensamiento de San Agustín expresaba espíritu y el alma

- El 4 es el número por excelencia de lo terrenal y lo proteico, la materia y el cuerpo. Es el número del tetramorfos y expresaría la naturaleza humana de Cristo

- El 5 es un número iniciático en la Biblia que resumiría el hombre microcosmos, reflejo del macrocosmos (circulo) de Dios. Es el símbolo de la Ley de Moisés para los hebreos, el pentateuco

- El 6 simboliza los días de la creación y, por ello, del esfuerzo. La unión de los dos triángulos era el símbolo del alma humana. Por otra parte, el seis es la base del crismón por lo que, en muchos casos, se ha visto como el símbolo de Cristo

- El 7 es la suma perfecta, el ciclo completo de lo terrestre (4) y lo celestial (3) y, por tanto, de la creación que se llevó a cabo en siete días. Es el número divino por excelencia, de la plenitud del poder y, muchas veces, en una flor, la representación del Espíritu Santo. Por ejemplo, los siete arcos de muchas galerías porticadas, como la de la Virgen de la Vega de Segovia

- El 8 es el número de la regeneración, del renacimiento por el bautismo y de la resurrección y de la vida futura; por ello se talló en las cenefas de numerosas pilas bautismales.

- El 9 era para los hebreos símbolo de la verdad. Contiene tres veces el número de la Santísima Trinidad

<sup>35</sup> Podemos encontrar referencia al simbolismo de los números en cualquier libro o página web sobre iconografía (como <https://www.arteguias.com/simbolo.htm> de donde se ha sacado parte de la información expuesta) pero queremos destacar los siguientes autores: CALZADA TOLEDANO, Juan José. *Escultura Gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530*. Burgos, Diputación de Burgos, 2006 y en QUIÑONES COSTA, Ana María. *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1992



- El 10 fue considerado el número de la perfección desde el Antiguo Oriente hasta San Jerónimo, a través de la escuela pitagórica. Igualmente representa un límite sagrado que nadie puede flanquear

- El 11 significa el pecado, porque este número traspasa la barrera del diez, que es la cifra del Decálogo, y el pecado es la transgresión de la Ley

- El 12 es el símbolo de orden cósmico y de Cristo como Cronocrátor, dominador del tiempo (12 meses del año). La Jerusalén Celeste tiene 12 puertas e igual número tienen los Apóstoles. Simboliza la salvación y la Iglesia Universal

Como ya vimos, a las plantas y flores también se les otorga significados más allá de su utilización. Y este simbolismo va a llegar incluso a la presencia de la decoración arquitectónica. Los acantos, por ejemplo, estaban ligados a la idea de inmortalidad, quizás recogidos desde el propio origen legendario del capitel corintio:

*Sobre la tumba de una niña corintia, su nodriza había depositado, por piedad, un canastillo con los objetos que ella más quería, tomando la precaución de cubrirlo con una teja cuadrada, a fin de ocultarlos y evitar un robo. Ahora bien, en la primavera siguiente, el arquitecto Calímaco, al pasar por allí, vio la teja levantada por un armonioso manojo de hojas de acanto, nacidas en la tumba misma, lo que le sugirió la idea de la cesta del capitel corintio, decorado con esas hojas<sup>36</sup>.*

Sin embargo, el acanto también se puede ligar al sufrimiento del hombre por el pecado y la conciencia del mismo, al ser las hojas punzantes y espinosas. Según Quiñones, esta dualidad se arreglaría con una doble interpretación de la hoja de acanto: el acanto verde y cultivado, de hoja carnosa, sería el inmortal; el acanto silvestre y espinoso, no cultivado por el hombre, sería

el pecaminoso<sup>37</sup>. Simplemente por nombrarlo, podemos ver acantos en los capiteles del claustro de Santo Domingo de Silos (fig. 7), en el claustro de San Pedro de Soria, en San Martín de Segovia o en Barrios de Bureba por poner otro ejemplo burgalés<sup>38</sup>.



Fig. 7: Hojas de acanto en un capitel del Claustro de Santo Domingo de Silos. Taller del Primer Maestro de Silos. Finales del siglo XI

Los Padres de la Iglesia aluden al helecho considerándolo símbolo de la humildad. Así pues, el cristianismo pudo haber conferido al helecho un simbolismo derivado esencialmente de sus características botánicas (exageradas por Hildegarda, haciendo que prácticamente curara todo), que se irá incrementando, llegando a simbolizar humildad solitaria, franqueza y sinceridad, “la importancia de la virtud de la humildad en el buen cristiano”<sup>39</sup>. Además, al ser una planta medicinal tan potente, según estas ideas de los escritores cristianos, hacia que el mal -la enfermedad causada por el diablo- desapareciera. Por ello, el helecho acaba siendo también el símbolo de las virtudes del buen cristiano que quieren alejar al diablo -el mal, la enfermedad- de los lugares sagrados.

<sup>36</sup> QUIÑONES COSTA, Ana María. *La decoración vegetal en el Arte Español de la Alta Edad Media: su simbolismo*. Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, 1992, pág. 79

<sup>37</sup> *Ibidem*, pág. 81

<sup>38</sup> *Ibidem*, pág. 97

<sup>39</sup> *Ibidem*, pág. 127

La hiedra tiene un fuerte carácter funerario (en Egipto se la conoce como la planta de Osiris), de inmortalidad o de resurrección (vinculado con Dionisio como dios de la vegetación) y, por tanto, de eternidad, en el caso cristiano, vinculado a Dios<sup>40</sup>.

La palma, o su estilización románica, la palmeta, estaría haciendo referencia a uno de los árboles del paraíso, el árbol que aparece donde hay agua, el árbol de la fertilidad. Sin embargo, también desde antiguo -aparece en el poema de Gilgamesh con este significado- sería también un símbolo de victoria por su resistencia y elasticidad, adquiriendo la idea del triunfo, la victoria, del mártir sobre la muerte, prefiguración de la Resurrección de Cristo y, por tanto, símbolo de inmortalidad del alma<sup>41</sup>.

El trébol, aparte de sus usos medicinales, nos lleva a un simbolismo lógico establecido por su forma: representaba la Trinidad. Igualmente, la vid tiene también un significado claro y evidente, siendo la base del vino, simbolismo ligado al sentido eucarístico del mismo.

Dentro de este mundo vegetal, las flores tienen también un papel muy destacado. La mayoría de las flores, las blancas principalmente, están relacionadas con la Virgen y sus virtudes, eran en la simbología cristiana un símbolo de pureza. Pero cuando aparecen flores entre vegetal suelen aludir a las virtudes de Cristo y los Santos, son las buenas obras y los méritos inmensos de Cristo, que venció al demonio con la predicación y las buenas obras.

También en la decoración vegetal nos podemos encontrar frutos. En este caso, la alusión a su simbolismo se debe hacer de forma individual, dependiendo de cada uno de ellos, aunque en general se les daba un significado de pecado, aludiendo siempre al mal. En el caso de frutas como la manzana, los higos o las peras este significado está presente de manera habitual, sobre todo la manzana, aludiendo al peca-

do original. En muchos casos aparecen pájaros picoteando estos frutos, normalmente con sus patas atrapadas entre el vegetal, en este caso sería un significado del fiel cayendo en el placer momentáneo de la comida dulce sin darse cuenta de que es atrapado por el pecado. Por su contra, las frutas como las granadas, los racimos de uvas (además de su simbolismo eucarístico), las espigas de trigo, las piñas o cualquier fruto compuesto por unidades menores, está aludiendo a la iglesia como conjunto de individuos que unidos se hace fuerte. Por extensión, las frutas redondas como naranjas o melocotones, a veces manzanas incluso, apuntarían a la extensión de la iglesia por todo el orbe, la creación divina, por tanto. Por eso, en muchos casos, aparece la Virgen o el Niño sosteniendo este tipo de frutos, haciendo alusión a estas ideas.

### **3.2. El Císter y la importancia del mundo vegetal**

Desde finales del siglo XII y comienzos del XIII se divulga por los monasterios de la orden del Císter un estilo despojado de ornamentación y reducido a la pureza de los elementos estructurales propio de las concepciones de Bernardo de Claraval. Fue un cambio de la mentalidad medieval sobre el conocimiento y la verdad existente, ya que se cambia la concepción del mundo alto-medieval basada en el idealismo de Platón (defendido por San Agustín) por la filosofía basada en la preeminencia de los sentidos de Aristóteles, defendida por San Alberto Magno y Santo Tomás Aquino:

*La idea de que sólo la racionalidad humana es el único sistema de conocimiento y que las formas sensibles son sólo una apariencia engañosa de la verdad, es desplazada por la convicción de que de los sentidos son necesarios descubrir las cosas de la naturaleza, verdadera fuente de conocimiento.*<sup>42</sup>

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 157-158

<sup>41</sup> *Ibidem*, pág. 260 y ss.

<sup>42</sup> "Simbolismo de la Arquitectura medieval". En: Arteguías, 2005. Documento de Internet: <https://www.arteguias.com/simbolismomedieval.htm> [Última consulta 20/09/2018]

El Císter nació como una reforma de la regla benedictina. San Roberto de Molesmes, en 1098, antiguo abad de un rico monasterio benedictino, fundó el cenobio de Cîteaux (Císter) en las cercanías de Lyon, aunque los verdaderos impulsores de la orden fueron Esteban Harding, tercer abad de Cîteaux, autor de la *Carta caritatis* (c. 1120) y, sobre todo, el propio San Bernardo (1091-1153).

La *Carta caritatis* fue un código común a todas las abadías cistercienses, estableciendo el modo de dependencia entre ellas y las costumbres que se debían de llevar en cada uno de los cenobios. Incidía, por tanto, en el factor de la uniformidad. El horario, la disciplina, los servicios religiosos, los libros de lectura, el tipo de edificio, el régimen de comidas, etc., debían ser idénticos en todas las casas de la orden para evitar cualquier tentación de relajamiento<sup>43</sup>.

El desarrollo del Císter se extiende desde el monasterio de Claraval, donde San Bernardo fue abad, y desde donde se fundaron más abadías-madre que, a su vez, fundaron otras muchas en toda Europa. A mediados del siglo XIII, en su momento de máxima expansión, la orden contaba con cerca de 700 abadías masculinas y otras tantas femeninas.

El arte cisterciense está en concordancia con su espiritualidad. Bernardo de Claraval recomendó la sencillez en todas las expresiones del arte en la *Apología ad Guillelmum*, una fuerte crítica a lo que él consideraba los excesos de la orden de Cluny. En este escrito, San Bernardo reprendió duramente la escultura, la

pintura, los adornos y las dimensiones excesivas de las iglesias de los cluniacenses<sup>44</sup>:

*Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid Feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis, Ibi bestia praefert equum, capram trabens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?*<sup>45</sup>

Desde ese momento, los cistercienses desarrollaron un arte sobrio y a menudo monocromo. Para Bernardo, la estética y la arquitectura debían reflejar el ascetismo y la pobreza absoluta hasta un desposeimiento total que practicaban a diario y que constituía el espíritu del Císter. Precisamente, el origen de la orden estaba en la denuncia de la suntuosidad de Cluny y, por oposición a ella, la adopción de la sencillez y la sobriedad en todos los aspectos de la vida monástica, consiguiendo unos espacios limpios y originales. Pero no hay que confundir austeridad del Císter con simpleza, ya que cuando aparecen los motivos geométricos y vegetales que adornan los capiteles de los claus-

<sup>43</sup> "San Bernardo y el Císter". En: *ArteHistoria*, 2017. Documento de Internet: <https://www.artehistoria.com/es/contexto/san-bernardo-y-el-c%C3%ADster> [Última consulta: 20/09/2018]

<sup>44</sup> CLARAVAL, Bernardo de. "De picturis et sculptoris, auro et argento in monasteriis" *Apología ad Guillelmum* Cap. 29. [En: CLARAVAL, Bernardo de. *Obras Varias, versión latina-castellana*. Morgan Editores, 2012, pág. 353-354]

<sup>45</sup> Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?

tros, por ejemplo, son de enorme calidad plástica y muchísima originalidad, viéndose tras ellos a buenos y experimentados maestros (Fig. 8).



Fig. 8: Detalle de un capitel de Santa María la Real de Villamayor de los Montes. Hacia 1228

### 3.3. La explosión decorativa gótica: la llamada decoración marginal

El estilo gótico nació en torno a 1140 en Francia, siendo considerada como el primer monumento de este movimiento la basílica de la abadía real de Saint-Denis, impulsada por su abad Suger. Precisamente, Suger está considerado como el precursor de este estilo con sus ideas sobre la belleza, la luz y el acercamiento a la perfección, es decir, a Dios.

Frente a las pequeñas y oscuras iglesias rurales del románico, el gótico eleva prodigiosas catedrales llenas de luz, donde la mirada debe ascender hacia las bóvedas, de igual manera que el alma debe ascender hacia Dios. La luz está entendida como la sublimación de la divinidad. Por tanto, la catedral debe ser el reflejo de esas ideas, un templo hecho de luz, que provocara una sensación de unión con Dios. Supone un cambio en la manera de concebir a Dios. Estamos ante un simbolismo de Dios como luz del mundo, un Dios justo y majestuoso que irradia con su luz el mundo y esta luz es la que debe inundar los interiores de las catedrales. Por tanto, la escuela de Chartres considera la luz el elemento más noble de los fenómenos naturales, el elemento menos material, la aproximación más cercana a la forma pura.

Obviamente, fueron las nuevas técnicas (arcos apuntados, bóvedas de crucería, etc.) las que hicieron que los muros fueran innecesarios y pudieran configurarse grandes ventanales. Aunque sus elementos ya existían con anterioridad, estaban dispersos y fueron utilizados sin el nuevo sentido gótico. El interior de las iglesias se llenó de luz, y la luz conformará el nuevo espacio gótico. Por eso las catedrales van a ser cada vez más altas, iglesias que se elevan al cielo.

Pero no era una luz focal, dirigida y nítida, sino que transformaba el espacio en irreal y simbólico gracias a las vidrieras de colores, desmaterializa los elementos del edificio, consiguiendo claras sensaciones de elevación e ingravidez. Además gracias a las vidrieras, el color alcanzará una importancia crucial y se inaugura un arte desconocido hasta la fecha, con cristales de colores colocados sobre una armadura metálica, configurando escenas y figuras. Prescindiendo de los muros, es aquí, en las vidrieras, donde aparecen los grandes santos, apóstoles y escenas de la biblia que también sirvieran como ejemplo a los fieles.

En cuanto a la escultura monumental, en principio el gótico será mucho más austero que el románico, reacción impulsada por el Císter, y sus motivos decorativos solían ser de tipo geométrico para las molduras, capiteles y ménsulas o claves de las bóvedas, incluso calando esta decoración geométrica de tracerías. También se incluyen formas vegetales, normalmente de la flora local, como el trébol, la hiedra retorcida, las hojas de roble o de encina, aunque también siguen los de tradición clásica como los acantos o laureles, y los de tradición cristiana como la vid. Es muy normal la utilización de las hojas de cardo, las cardinas, como símbolo del pecado. Entre estas hojas pueden ir mezcladas formas animales, como pájaros o seres fantásticos y monstruos, y formas humanas, hombrecillos en muy diversas actitudes. Solían tener un significado o un simbolismo más o menos oculto de pecado y redención.

Sin embargo, según el gótico va avanzando, una de sus características más sobresalientes es su decoración, aunque centrada en determinados puntos de la iglesia, puertas, capiteles y claves. El resto de la iglesia permanecería sobria,

sin nada de escultura monumental, con la luz tamizada de las vidrieras de colores y los pocos retablos de pintura y escultura, además de imágenes en bulto redondo, que adornarían sus muros. En el tardogótico, la decoración mural llegará a casi todas las partes, en muchos casos complementando las propias estructuras arquitectónicas. La decoración monumental tardogótica presenta fuertes claroscuros, altorrelieve, tracería calada, trabajos al trepano y horadados, etc. ocupando espacios mucho mayores que anteriormente y, en muchos casos, la figuración se encuentra entre las cardinas y el follaje vegetal. Es lo que se ha denominado como decoración marginal, poniéndola en relación con la que se efectuaba en los márgenes de las miniaturas y donde, en realidad, estaba el grueso de la fantasía y de la inventiva de dichos libros.

Como hemos apuntado, la decoración monumental la podemos encontrar en muy diversos espacios: en las portadas, en las arquivoltas, capiteles, arcos, pechinas, peanas, doseletes, etc. Una exaltada ornamentación vegetal a base de cardinas, más o menos trepanadas, con animales y figurillas en distintas actitudes y con el consabido programa iconográfico de vicios y virtudes. Incluso hay ocasiones, quizá las más principales, en las que esta decoración no se queda únicamente alrededor de la puerta de entrada, sino que se extiende por la parte superior y los laterales, ocupando todo el marco arquitectónico de la fachada, como ocurre, entre otras, en la portada de Santa María de Aranda de Duero, con decoración hasta la crestería superior creando un verdadero tapiz vegetal, un auténtico jardín vertical. Se podría decir, incluso, que hay una cierta tendencia al horror vacui, muy semejante al que se da posteriormente durante el barroco, con un afán por llenar todo.

Hay complejos programas iconográficos llenos de simbolismo y referencias. Uno de los mejores ejemplos de portada-jardín, si podemos llamarlo así, es la portada del Colegio de San

Gregorio de Valladolid, realizada por Gil de Siloé en 1499 (Fig. 9), un gran retablo con dos cuerpos, con machones laterales y decoración escultórica vegetal, geométrica y figurada. La iconografía de la portada ha sido ya suficientemente analizada con anterioridad por lo que aquí únicamente queremos hacer hincapié en algunos de sus motivos<sup>46</sup>.



Fig. 9: Detalle de la fachada del Colegio de San Gregorio de Valladolid. Gil de Siloé, 1499

<sup>46</sup> Entre otros muchos: PEREDA ESPESO, Felipe, "La morada del salvaje: La fachada selvática del colegio de San Gregorio y sus contextos". En: ALONSO RUIZ, Begoña. (Coord.), *Los últimos arquitectos del Gótico*, Santander, 2010, págs. 149-218. OLIVARES MARTÍNEZ, Diana: *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV*, Ediciones La Ergástula, Madrid, 2013. Y GADEA, Sira, "El Colegio de San Gregorio de Valladolid, hoy Museo Nacional de Escultura". En: *Viajar con el Arte*. 2013. Documento de Internet: <http://viajarconelarte.blogspot.com/2013/12/el-colegio-desan-gregorio-de.html>

Uno de los más destacados es la continua presencia de los salvajes, hasta dieciséis figuras a los lados del retablo; en este caso aparecen como tenantes de la heráldica y como guardianes del edificio, garantizando su seguridad, como hombres en la naturaleza que guardan el jardín perfecto interior. Precisamente el otro motivo a destacar aquí es el jardín situado en el cuerpo central. Es un jardín en vertical, obviamente, con la presencia de un árbol en simetría enmarcado en un perfecto rectángulo (simbología del núme-

ro 4, lo terrenal y humano) y con la presencia de esa fuente central, hexagonal en este caso (símbolo de la creación y del esfuerzo), fuente de la eterna juventud, de la que nace el árbol del conocimiento por encima<sup>47</sup>. Es decir, que todo este jardín que nos encontramos en la portada, además de estar vinculado a la propia utilidad del edificio (recordemos la idea de *venustas* para el mundo cristiano, expuesta anteriormente), era una alegoría del Paraíso, donde pueden llegar los hombres a través del conocimiento.



Fig. 10: Sepulcro arcosolio del infante Alfonso. Gil de Siloé. Cartuja de Miraflores, Burgos, 1492

[Última consulta: 20/09/2018]

<sup>47</sup> Hay que recordar que el Colegio de San Gregorio era un colegio de teología para frailes dominicos y, por tanto, el árbol del conocimiento era una alegoría del estudio

Teniendo presente el mundo vegetal, y del mismo autor que el anterior, Gil de Siloé, uno de los arcosolios más llamativos e importantes es el del Infante Alonso en la Cartuja de Miraflores (Fig. 10). Es un arcosolio muy profundo, totalmente decorado, con la presencia de caireles rodeando su arco con formas de tipo vegetal. En este caso, se trata de crear un espacio semi-ensombrecido donde semi-ocultar la figura del Infante (mucho más de lo que está en la actualidad) mediante un telón de vegetación que haría las veces de celosía natural (al igual que los jardines se ocultaban de la mirada exterior mediante muros).

De la misma manera que anteriormente, los claustros góticos son los receptores de una gran parte de la decoración vegetal. En ellos se pueden encontrar complejos programas iconográficos, en muchas ocasiones relacionados con la muerte y la redención del pecado, en los que el jardín se relacionaría con la idea de paraíso perdido, como podemos ver en el claustro de San Salvador de Oña.

Y finalmente, la propia simbología de la iglesia estaría aludiendo a ese afán de recrear el paraíso (del que el hombre había sido expulsado) en el interior de las iglesias, una forma de microcosmos pétreo donde cada parte tendría su significado en relación al macrocosmos, el mundo, de creación divina. Este simbolismo se representa con la presencia de los fieles en la parte baja, terrenal, con los capiteles que nos indican los vicios y sus consecuencias y las virtudes y sus benevolencias, en pequeñas escenas escondidas entre vegetal. Podemos ver representaciones de los pecados capitales, de las Vírgenes Necias y las Vírgenes Prudentes, e, incluso, del Leviatán, casi siempre un monstruo

con la boca abierta. También estará representado el juicio de las almas por San Miguel con la balanza, acompañado por ángeles o animales psicopompos que elevan las almas al cielo. En ocasiones, podemos ver las imágenes de profetas y ángeles portadores de las Arma Christi, de nuevo testimoniando la redención de Cristo. Incluso es bastante común que se encuentren uvas y vides entre la decoración vegetal de capiteles e impostas, con un claro simbolismo eucarístico, en contraposición a las hojas de cardo que suelen ser una referencia al pecado. Es decir, la representación de un primer plano terrenal y vegetal, donde está presente la lucha del bien y del mal. Por encima, las bóvedas son la representación del cielo y por tanto, la meta que el fiel quiere alcanzar, a veces con la presencia de rosetas en las claves que estarían haciendo alusión al perdón de los pecados, a la resurrección y a la vida eterna. Es decir, un plano supra terrenal en las bóvedas, representando el cielo eterno, por encima<sup>48</sup>.

En fin, la temática vegetal de la escultura, además de tener de por sí el valor de su belleza, tiene fuertes elementos simbólicos y, a través de ellos, la Iglesia hablaba a sus fieles<sup>49</sup>. Además, la presencia de jardines en la arquitectura no es solo algo casual y decorativo, sino que esconde una simbología catequística y dogmática que, junto con su entorno arquitectónico, las plantas y sus significados y la propia e inherente idea de jardín llevaron a formar unos complejos programas iconográficos que servían para ensalzar la unión con Dios mediante la contemplación y la meditación en el caso de los monasterios románicos y que, después, es abierto al resto de la población como compleja iconografía religiosa en los templos.

<sup>48</sup> CALZADA TOLEDANO, Ob. Cit. Págs. 30-3

<sup>49</sup> QUIÑONES COSTA, Ob. Cit., pág. 851

