

Desarrollo de la idea de geosinergia en la pintura europea, como evolución previa a la aparición del concepto de geosinergia con validez científica

por J. STHMITHUSSEN

Las obras pictóricas y otras representaciones artísticas que reproducen parte de la superficie terrestre reciben en Alemania, desde hace casi quinientos años, el nombre de «paisajes». Ya Alberto Durero (1471-1528) se refería en sus apuntes a su viaje por los Países Bajos (1521) al flamenco Joachim Patinir (hacia 1480 - hacia 1524) diciendo de él que era un «pintor de paisajes», es decir, un «pintor de geosinergías». La manera en que hayamos de caracterizar la índole y contenido de tales obras pictóricas es algo que, momentáneamente, podemos dejar sin resolver. La representación, en tales casos, tiene a menudo la validez del *pars pro tuto*. Y esto resulta comprensible cuando, por ejemplo, una pintura sobre el mar se llama también un «fragmento del mar». La imagen de un fragmento típico ocupa la representación del contenido de un área concreta terrestre considerado como típico o característico. La pintura que se denomina paisaje/geosinergia no debe ser necesariamente realista o naturalista, como en las obras de la época del Renacimiento tardío. Puede también haberse estilizado con contenido simbólico, como en el gótico tardío, o ser una representación de algo irreal o subjetivo, como las composiciones idealistas de los románticos o los cuadros expresionistas del siglo xx.

Pero, en un sentido científico, la obra pictórica no es el paisaje/geosinergia, sino únicamente una imagen de éste, mientras el paisaje/geosinergia sea reconocible en la representación. En la ciencia entendemos por paisaje/geosinergia (*Landschaft*) aproximadamente lo que Alexander von Humboldt (1769-1859) había expresado como el «carácter de un área concreta terrestre». La idea de base del concepto sinergia tiene tras de sí toda una evolución de siglos; en un principio, ni siquiera estuvo unida a este término. Como resultado tenemos frecuentes malentendidos respecto al concepto de geosinergia, pues hay autores que no distinguen entre la historia del término y la del concepto; no obstante, ya Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646-1716) había considerado erróneo «trasladar las dificultades que causa la expresión de una palabra hasta el interior del

* Trabajo aparecido en «Geographisches Zeitschrift», cuad. 33, 1973, dedicado al 65 aniversario de Ernst Plewe por sus amigos y alumnos, bajo el título general de *La Geografía hoy, unidad y variedad*.

La traducción ha sido efectuada por Montserrat MARTÍ, colaboradora del Departamento de Geografía.

mismo objeto» (citado en Eucken, 1879, p. 100). El desarrollo de la idea que corresponde al sentido del concepto científico de geosinergia debe ser separado de la cuestión terminológica. El contenido del concepto es independiente de su denominación. Ha tenido una larga existencia de «concepto confuso» y ya se le conoció en otras expresiones antes de que adquiriera forma fija como término determinado.

Ya desde tiempos antiguos se habían hecho intentos de representar nociones de la realidad terrestre. Mucho antes de que la ciencia empezara a ocuparse de ello, ya las artes plásticas se habían iniciado en sugerir «geosinergías» con la representación de objetos aislados, dándoles un valor simbólico. Y esto no sólo en los comienzos del arte occidental moderno, sino incluso ya entre los asirios y egipcios, así como en la civilización minoica (mediados del segundo milenio antes de Cristo) y entre los etruscos. En los vasos griegos desde el siglo VI a. C., y sobre todo en la pintura mural del helenismo tardío de la época romana (Pompeya, Roma), en los mosaicos romanos (por ejemplo Piazza Armerina) encontramos ya una referencia geosinérgica de lo representado mediante atributos objetivos y simbólicos. De especial interés es un mosaico existente en Palestina, del siglo III a. C., que representa la inundación del Nilo, y algunos fragmentos de frescos helenísticos del siglo I, con imágenes de geosinergías impresionistas, basadas en motivos de la *Odisea* (Museo de Antigüedades del Vaticano).

* * *

Una noción de las representaciones geosinérgicas del arte griego del siglo IV a. C., de las que no tenemos datos más cercanos, se encuentra en Platón (hacia 427-347 a. C.): «Si consideramos el arte de los pintores por la reproducción de figuras divinas y humanas, en cuanto que les es fácil o difícil estar a la altura de lo visto por medio de su imitación, y vemos, en primer lugar, la Tierra, los montes y ríos, el bosque, el firmamento completo y todo lo que en él se encuentra y mueve, nos complacerá; pues mientras el pintor haya conseguido que la imitación de lo que sea contenga un parecido con estos objetos, así como el hecho de que, por no disponer de conocimientos exactos de dichos objetos, no estamos en condiciones de examinar la obra pictórica con un rigor de exactitud, y nos contentamos con una representación perspectivista y utópica de su contenido. Pero si, por el contrario, alguien intentara reproducir alguna de nuestras propias figuras, entonces, gracias a la observación continua que nos es propia y de la clara visión de lo deficiente, nos convertiríamos en severos jueces de aquello que no reprodujera absolutamente todos los detalles o parecidos» (Platón, *Critias*, 107 b-d; texto basado en la traducción alemana de Robert Schröter).

* * *

Las obras pictóricas de geosinergías en Asia oriental ocupa un lugar especial. Aproximadamente ya en el año 1000 a. C., la literatura se había adelantado al incluir la geosinergia en su temática. Y el término geosinergia, tanto en China

como en Japón, se compone de la combinación del símbolo «montaña» y «agua» enlazados. Bajo el influjo de la filosofía natural del Tao, la geosinergia, durante el período de la dinastía Han (202 a. C. - 220 d. C.), se había convertido en el objetivo de la pintura. Empezó con la representación de formas estilizadas individualmente de montes, cuencas fluviales, árboles y animales. En la evolución que siguió, existieron los puntos de culminación en la primera mitad del siglo IV (Ku Kai-chih, alrededor del 334 hasta el 405), en los siglos VI al VIII (cuevas de Tunhuang) y en el período de los Sung (Tung-yuan, hacia 1000). En el siglo XI elaboró Kuo Hsi (hacia 1020 hasta aproximadamente 1090) un célebre ensayo sobre la pintura geosinérgica). Y Wuang Wei (699-759) ya había escrito sobre el mismo tema en el siglo VIII.

En el Japón fue también la religión natural ancestral la base de una actitud especial con respecto a la geosinergia. También allí precedió a la imagen la aceptación de la sinergia en la poesía. En sus comienzos, en el siglo VIII, la pintura geosinerge japonesa estuvo bajo el fuerte influjo de China. Y tal influencia continuó vigente en varias formas durante los siglos siguientes. Desde el siglo XI existieron ya en el Japón geosinergías pintadas realísticamente, como fondo de figuras humanas; en el siglo XIII, la geosinergia apareció ya como objeto independiente de la representación, por ejemplo, las cataratas del Nachi); pero únicamente se impuso desde fines del siglo XIV. En el período Muromachi (1388-1573), la pintura geosinérgica japonesa llegó a su primera culminación. De esa época proceden las obras de Mincho (1352-1431), como la ermita que se le atribuye; de Josetsu (hacia 1375-1450), por ejemplo, una luna elevándose sobre un paisaje con verja; de Shubun (1390-1464), por ejemplo, *El pabellón de los Tres Sabios* (1418); y de Sesshu (1420-1506). Este último destaca por su abundante obra de carácter básicamente geosinérgico y es uno de los pintores japoneses más destacados. De la segunda mitad del siglo XVI proceden además Shukei (hacia 1905-hacia 1590), Gaku-o (fallecido hacia 1515), Motonobu (1476-1559) y otros más que se podrían nombrar.

Algunos predecesores, con vagas sugerencias de ideas geosinérgicas, existen ya entre las miniaturas de los manuscritos de la época carolingia. Ejemplos de ello son los evangelistas del *Evangelionario carolingio* (tesoro de la catedral de Aquisgrán), las representaciones de san Mateo ante un paisaje de colinas vagamente trazadas con árboles y casas en el *Evangelionario de Ebbo*, en Epernay (entre 816 y 835) y otras representaciones del siglo IX en el *Salterio de Utrecht*. Otras se encuentran en el *Códice Egoberto*, confeccionado en Ratisbona para el obispo de Tréveris (hacia 980) y también en sugerencia simbólica en el *Libro de los Pericopios de Bamberg*, de Enrique II (hacia 1012), como por ejemplo en la representación de la entrada de Jesús en Jerusalén. Hay que mencionar así mismo aquí al *Salterio de Canterbury* (hacia 1150). Pero no parece muy seguro que el proceso histórico siguiente que aquí se trata pueda relacionarse inmediatamente con todo ello. Ejemplos parecidos encontramos en la pintura miniada, como en el *Códice de Manesse*, de comienzos del siglo XIV.

Aparte de las excepciones tempranas en la ilustración de libros, los objetos terrenales y la Tierra como tal van apareciendo en el mundo imaginativo de los

pintores desde mediados del siglo XIII. Se pueden citar ejemplos anteriores en otras ramas de las artes decorativas, como la puerta de bronce de san Zenón, en Verona, los mosaicos de Monreale y algunos capiteles de columnas románicas del siglo XII. Es la época de Francisco de Asís (1182-1226), con su sentimiento ya consciente de la Naturaleza, que ahora adquiere validez; del emperador Federico II (1194-1250), que redacta un libro sobre los pájaros basado en la experiencia; de Vicente de Beauvois (hacia 1190-1250), con su obra *Speculum Naturae*. Es entonces cuando aparecen también en las cartas geográficas las primeras representaciones características de los continentes con flora, fauna, hombres en pleno trabajo y poblamientos, como por ejemplo en el mapamundi de Erbstorf (hacia 1235) y en el de Hersford (hacia 1290).

En los frescos italianos del siglo XIII aparece la arquitectura humana como fondo de las figuras de santos. El Maestro de Pistoia pintaba a Cristo Crucificado ante los edificios de la ciudad de Jerusalén (mediados del siglo XIII). Con ello, se completaba un cambio fundamental en el mundo de las representaciones religiosas medievales, en el que Giotto di Bondone (1226-1337) tuvo el papel radical de promotor, a fines del siglo XIII. Anteriormente sólo se había «realizado el estado de eternidad consustancial a los órdenes divinos» (Würtenberger, 1958, p. 16) en imágenes en las que no ocurría nada y en las que no se podía fijar ni lugar ni espacio. «Las figuras representadas no necesitaban de un fondo ni de una base material, de una superficie, de suelo extenso, profundo, ancho, o largo racionalmente» (a. c.). Fue ahora cuando se empezó a representar la historia bíblica, a Cristo y a los santos en su vida terrenal, como por ejemplo en los mosaicos murales de Monreale (siglos XII-XIII).

* * *

«Las ilustraciones están llenas de un grado de historicidad, es decir, impregnadas de un cierto momento temporal... De pronto aparecen los lugares sagrados y las áreas privilegiadas por la Historia Sagrada y la Biblia en nuestro planeta... En germen, se va formando la superficie de la Tierra, un espacio determinado, una superficie de suelo coherente, un escenario de los sucesos... Se va llegando a un sistema de coordenadas terrestres en las categorías espacio/tiempo, como "lejanía" y "cercanía", "antes" y "después". Anteriormente únicamente existían las de "arriba" y "abajo"... Estos campos terrestres con valor propio, con un concepto de lugar y tiempo terrestres, reciben el nombre de *Landschaft* (geosinergia). Este concepto no existe en absoluto en el sentido de zona mayestática del tiempo eternamente santo. Por lo tanto, el advenimiento de una pintura geosinérgica es consecuencia y producto del hecho de que nuestro planeta ha llegado paulatinamente a la noción de un transcurso temporal y terrenal, y ello es lo que le despierta a la existencia... Ahora bien, en un principio esta representación de imágenes como forma primitiva de la imagen geosinérgica, como escenario del acontecer terrenal, es de una expansión humana completamente reducida y humilde...» (Würtenberger, 1958, pp. 16-18).

«Giotto di Bondone es el artista que mejor situó sus pinturas por el contenido, en base al carácter histórico-narrativo del camino salvador de Cristo y de la

vida terrenal de los santos. Fue el introductor del principio formal en el campo de la imagen compuesta, al crear composiciones en la franja del horizonte y en el terreno» (a. c., p. 20).

* * *

Ya antes del cambio de siglo (1296-1297) Giotto, en la iglesia de Asís, había creado sus representaciones de la leyenda de san Francisco con la imagen de la ciudad de Arezzo, de la cual expulsó el santo al demonio, y otra con san Francisco en el momento de regalar su manto en las faldas del monte cubiertas de vegetación. Hacia 1305, Giotto pintaba en Padua los frescos de la capilla de Arena. En ellos se ve a Joaquín con los pastores junto a un establo de ovejas, al pie de una roca apoyada en árboles, y la huida a Egipto, realizada ante un fondo parecido. Giotto fue el primero en introducir el horizonte del paisaje abierto en sus obras, por ejemplo en los frescos de la capilla Badía de Florencia. Tenía amistad con su casi contemporáneo Dante Alighieri (1265-1321), que solía salir de paseo al campo, y también con el mucho más joven Francesco Petrarca (1304-1374), que en 1335 escaló el monte Ventoux.

* * *

«Los italianos fueron los primeros, entre los modernos, que percibieron la forma del paisaje como algo más o menos hermoso, y la gozaron. Esta capacidad es siempre el resultado de largos y complejos procesos culturales y sus orígenes son difíciles de precisar, pues el sentimiento de esta índole ha podido existir largo tiempo latente, antes de manifestarse en la poesía y en la pintura, tras conseguir ser consciente de sí mismo» (Jacob Burckhardt 1818-1897, 1860).

* * *

También en Alemania aparecen por la misma época motivos geosinérgicos en los fondos de representaciones religiosas y laicas (por ejemplo, en el maestro Von Hohenheim, 1320). En el *Códice de Maneses* (principios del siglo XIV) las figuras de Minnesänger aislados se acompañan de requisitos geosinérgicos. Pero siempre representando un «primer plano, sin lejanía».

* * *

Cosa parecida sucede en la literatura. «También en aquellos poemas latinos de clérigos caminantes les falta la noción de lejanía; el paisaje es propio, pero la proximidad se presenta a veces con tal esplendor colorista que no es captable en un poeta amoroso» (Burckhardt, 1860).

«Si bien la tierra, por primera vez, recibe en el siglo XIV la noción reducida de ciertas leyes que le son propias, lo principal y lo que sigue vigente es que tales

leyes encuentran entonces por primera vez acceso al mundo de las imágenes» (Würtenberger, 1958, p. 17).

* * *

Simone Martini, entre 1280/1285-1344), que retrató a Petrarca en un viñedo, pintó en 1328 en Siena al mariscal Guidoriccio a caballo por un país de colinas con castillos que aquél había conquistado. Ambrogio Lorenzetti (muerto hacia 1348) creó desde 1335 en el mismo lugar imágenes realistas de la ciudad de Siena de fondo para escenas mundanas con multitud de personas. Y algunas cosas importantes en todo esto sólo nos son conocidas por restos conservados casualmente. Un ejemplo es el árbol en el fragmento del fresco con la cruz a cuestas (mediados del siglo xiv) de la capilla Badía de Florencia, obra de Nardo di Cione (fallecido hacia 1365-1366).

La toma de conciencia de la geosinergia conoció muchos grados. La representación podía limitarse, en formas simples, a una expresión simbólica. En ello podemos ver la intención de abarcar los elementos característicos de una área concreta de la Tierra. Con su sugerencia se hacía localizable el objeto principal de la obra pictórica. En el siglo xiv fue en aumento el número de pintores que intentaban por este procedimiento situar a personas o acciones en un ámbito terrestre. El fondo indicaba una región determinada, un «paisaje/geosinergia» en el sentido de *regio*, con el que la persona o la acción se relacionaba. Los pintores fueron concretando así una selección de los paisajes fisionómicamente captables, para mostrar lo más característico o esencial del área concreta de la Tierra tratada. Pero fue en el siglo xv cuando algunos artistas empezaron a pintar paisajes/geosinergias o sus elementos individuales tras su observación inmediata. Las sugerencias consecuentes partieron de la ilustración miniada flamenca, en especial de los hermanos Van Eyck. Esta nueva pintura realista que surgía ahora, basándose en la naturaleza, fue incorporada por Jan van Eyck (hacia 1385-1441) a los retablos, y así les dio validez general.

* * *

«Cuanto mayor era la exactitud con que se aspiraba a apoderarse del mundo terrenal, tanto más claramente se veía que el arte sólo opera con signos, con símbolos, con abreviaturas. Y éstos únicamente pueden servir de un modo limitado a la representabilidad del terreno real según las ciencias naturales. Porque, cuanto más real y exactamente natural se quería reproducir el terreno y representar los objetos geográficos, tanto más abreviadas y simbólicas se transformaban... Las imágenes de las obras pictóricas dependen de una delimitación especial, de un marco. Y este marco se coloca para concretar que el conjunto de la imagen no representa todo un mundo más allá del mundo: se capta sólo cierto fragmento concretamente delimitado del conjunto del mundo terrenal» (Würtenberger, 1958, pp. 19-20).

«En el siglo xv se inició una notable mundanización de las representaciones

de la vida terrenal y bíblica de Cristo, cuyos destinos se van mezclando cada vez más y se sumergen en el quehacer profano y mundanal de los hombres. Aunque sólo fragmentariamente, pero ya de forma destacada, las escenas previamente relevadas de lo terrenal histórico-bíblico se van saturando de carácter sensorial, óptico, condicionado por la Geografía, con fuertes rasgos contemporáneos. Una muestra de especial interés a este respecto es la creciente exactitud topográfica y la humanización de las escenas bíblicas» (a. c., p. 23).

* * *

Los pintores flamencos empezaron a ver al hombre en sus relaciones con su contorno real, y así lo representaron. El cambio de punto de vista se hace visible al comparar la miniatura (entre 1411 y 1416) «La siembra», del *Libro de las Horas del Duque de Berry*, obra de los hermanos Van Limburg, con la representación de igual motivo en la ilustración del *Códice de Oresmius* de 1372. En las miniaturas flamencas y borgoñonas de la segunda década del siglo xv se encuentra la primera representación de un cielo nocturno y estrellado. El citado *Libro de las Horas del Duque de Berry* contiene la primera representación de París y en la hoja dedicada a febrero, un paisaje nevado de invierno. Los hermanos Van Limburg pintaban geosinergías concretas y, en ellas, hombres en plena faena, con una fidelidad casi fotográfica. Por la misma época, trabajaba en la cultura alemana Lukas Moser de Weiderstadt (altar de Tiefenbronn, 1431). «Dirigía la mirada hacia lo visible con una piedad que aún era ajena a Lochner» y «dirigía la mirada peto piadoso hacia la captación de lo objetivado» (W. Pinder, 1937, p. 261). En los retablos, quien lo hizo de forma perfecta fue Konrad Witz (1400-1445 aproximadamente). En el altar de san Pedro de Ginebra colocó, en 1444, la hilera de peces» en el lago de Ginebra, pintado con fidelidad fotográfica. El maestro M. S. pintó hacia 1505 a los pastores adoradores en los montes de Eslovaquia, en las cercanías de la ciudad minera de Schmenitz (Banska Stiavnica), donde el cuadro sigue todavía en nuestros días expuesto en la rectoría.

* * *

«En la primitiva pintura alemana y flamenca es frecuente que las escenas bíblicas, que se desarrollaban en Palestina, sean trasladadas a paisajes flamencos o alemanes. Así es como la Resurrección de Cristo se sitúa cerca de Estrasburgo (Kaspar Isenmann) y la Navidad entre las nieves nórdicas (Martin Schongauer y un maestro bávaro de 1445); el milagro del mar sucede en el lago de Ginebra (Konrad Witz); la huida a Egipto acontece ante las puertas de Viena (maestro de Schottenstifts) o la Adoración de los Tres Reyes Magos ocurre ante las puertas de Amberes (Jan Brueghel el Viejo, hacia 1600)» (Würtenberger, 1958, p. 28).

* * *

En Italia, ya Gentile de Fabriano (1370-1427 aproximadamente) había traspuesto la huida a Egipto y la adoración de los pastores al paisaje de su patria;

pero en su país apenas había encontrado seguidores. El maestro Chiosto Degli Aranci representó hacia 1435-1440 la leyenda de la hoz partida por san Benito ante un largo estilizado, rodeado de montes. Algo parecido es la obra de Fra Filippo (mediados del siglo xv), con montes detrás de la Virgen. Pero desde mediados del siglo xv, los pintores italianos van introduciendo en sus fondos el paisaje/geosinergia con mayor contenido de objetos concretos y riqueza de detalles. Fra Angelico (1400-1455) representó, por ejemplo, el cultivo de los campos con bastante exactitud.

* * *

A este respecto se pueden por ejemplo citar las siguientes obras: *San Sebastián* (ante una ciudad y castillo con montes de fondo) por Antonello de Messina (hacia 1430-1479); *Madona de Alzano* (ante una ciudad, castillo y orilla de río con escena de caza), por Giovanni Bellini (hacia 1430-1516); la *Virgen de las Rocas*, por Andrea Mantegna (1431-1506); paisajes en los campos laterales de la *Virgen con el Niño*, por el Maestro Veneto (mediados del siglo xv); *San Jerónimo* ante una cueva en el valle de un río, por Fiorenzo di Lorenzo (hacia 1440-1525); tres santos en un valle con estanques, por Alivise Vivarini (alrededor de 1445-1505); además de los cuadros de Francesco Botticini (1446-1497), Pietro Vannuci Perugino (hacia 1446-1523) y otros, así como por último Leonardo da Vinci (1452-1519), en quien culmina esta evolución italiana con la representación de sinergias sin personas.

* * *

Leonardo da Vinci puede considerarse en muchos sentidos como representante de una nueva actitud espiritual de la naciente Edad Moderna. Fue uno de los primeros que observaron a la naturaleza de modo organizado, de acuerdo con un plan, no sólo para representarla artísticamente, sino también para obtener de ella conocimientos científicos. No recorría ya las montañas con timidez. Las escalaba con un interés curioso y en la región del Monte Rosa llegó hasta la misma frontera de las nieves perpetuas. Con ello se inicia el descubrimiento del carácter especial de los Alpes. Y como Leonardo, Durero y Altdorfer (hacia 1480-1538) hacen de la geosinergia el objeto básico de su pintura. Durero, en sus viajes de aprendizaje y en el que hizo a Italia, iniciado a los veintitrés años, observó a la naturaleza para representarla de forma real (por ejemplo, el tilo de 1494 y el camarón de 1495). Las primeras acuarelas de paisajes alemanes, de su inicial época artística, son para nosotros una fuente de conocimientos sobre la situación de la pintura geosinérgica de su tiempo. Son «visiones topográficas, con la mirada puesta en lo significativo, en lo característico» (Hans Kaufmann, 1971, p. 20). «Así es cómo pueden parangonarse con la primera literatura naturalista o paisajística» (mismo autor); al respecto, hay que aludir especialmente la *Weltchronik* (1483)

de Hermann Schedel (1400-1514) y el *Nürnberg-Buch* (1495) y la incompleta *Germania illustrata* de Konrad Celtis (1459-1508).

* * *

«A partir de ahora existen obras pictóricas que se vanaglorian expresamente, por así decirlo, de no tener ideas; es decir, que intentan o quieren decir que son fieles a la naturaleza. Se escribe respecto a ellos que son una “verdadera contrafactura”, o una *optica delineatio*, o una “auténtica representación”... Entonces se inició la gran carrera del artista con la naturaleza, para que, con ayuda de su diminuto velo de marco de cuadro naturalista, pueda captar o apresar la desmesurada grandeza real y cuantitativa de la naturaleza (Würtenberger, 1958, pp. 26-28).

* * *

Detrás de esa búsqueda de obras pictóricas «sin ideas» había un apasionado impulso hacia el conocimiento (Kaufmann, 1971, p. 22); era la toma de conciencia de la realidad auténtica y el esfuerzo por apoderarse de ella con los medios del arte. Nunca, antes o después de la historia europea, han estado tan cerca los objetivos de la ciencia y del arte como en la época de Leonardo o Durero. Los artistas habían descubierto la idea de la realidad auténtica, de la captación del mundo circundante perceptible, que amaban «naturaleza». Y si hoy muchos artistas sólo toman del mundo circundante formas sin contenido y únicamente colores que incitan a su fantasía para la concepción de lo «propio nuevo», los viejos maestros, a su vez, intentaron objetivar sus conocimientos de la esencia del mundo real, conseguido por la observación, y hacer de ellos un elemento perdurable del tesoro de experiencias de la humanidad. «La obra de arte debe liberar el núcleo de la verdad» (Kaufmann, 1971, p. 22, sobre Alberto Durero). Los medios para fijar lo conocido eran otros; pero el objetivo era parecido al de la ciencia. En cierto aspecto, la ciencia quedaba rezagada en comparación con el arte. Este encontraba concepciones de la realidad espacial que podía representar con sus propios medios, mucho antes de que la ciencia moderna encontrara los conceptos en un léxico para expresarlos. Así, trescientos años antes de que los naturalistas encontraran una terminología para definir conceptos, Durero, en los *Fragmentos de césped* (el mayor de 1503), se anticipó a la idea de la familia de plantas en una combinación de clases de plantas determinadas según sus características. Lo mismo ocurrió con la idea de geosinergia, que apareció representada unos mil años antes de que Durero la desarrollara con toda claridad. Pero, en este caso, fueron los pintores los que dieron el paso siguiente, inventando el concepto paisaje/geosinergia.

Como se ha dicho en otro lugar (Schmithüsen, 1963), la palabra *Landschaft*, que en alemán ya se utilizaba mucho tiempo antes, tenía en sus comienzos el significado de «región» o de «país captable como unidad». A través de todo lo expuesto sobre la pintura, a fines del siglo xv su sentido se ha desplazado hacia el contenido característico de los espacios terrestres que se quería representar,

para localizar imágenes aisladas. En el limitado espacio de que disponían, los pintores únicamente podían dar una selección de lo esencial para la región de la Tierra, algo característico o típico de lo representado. Así ocurrió al formar el perfil de una ciudad, o pudo simbolizarse una región mediterránea por elementos típicos aislados, como cipreses o pinos. Se trataba, por medio de algunos rasgos sobresalientes, de hacer comprender un área. Y con el peso de las imágenes visuales tenían en la vida espiritual de aquella época, anterior a la invención de la imprenta, y con el escaso significado específico de la palabra *Landschaft* hasta entonces, es comprensible que el nuevo sentido de «contenido característico de un área concreta terrestre» le fuera asignado a este término, puesto que no existía otro vocablo. Y para el concepto de lo que hasta entonces había significado *Landschaft* se tuvo que disponer de otras expresiones, que no faltaron.

Un *Landschaft* determinado, en el antiguo significado de «región», sólo podía representarse gráficamente por rasgos característicos fisionómicos. Por ello, la fisonomía de un área concreta terrestre fue identificada con *Landschaft*. Y con este término se refería tanto a la obra pictórica (paisaje) como a la realidad representada en él (geosinergia). *Landschaft* recibió entonces, junto a, o en vez del viejo sentido de «región», otros sentidos como representación de un área concreta terrestre, fisonomía de un área concreta terrestre, carácter peculiar de un área concreta terrestre... A principios del siglo XVI, esta evolución de ideas podía ya darse por terminada.

Casi al mismo tiempo que aparece la idea del carácter de un área concreta terrestre en la pintura, vemos una evolución parecida en la cartografía, con los comienzos de representaciones concretas a gran escala. Ya hacia 1480, la idea de geosinergia había ganado terreno en la expresión gráfica de mapas. En los comienzos existió una relación entre pintura y cartografía. A menudo fueron los mismos hombres que hicieron mapas y pintaron cuadros. Así podemos ver el esfuerzo por dominar el nuevo objeto de la percepción, captado como idea, ahora racionalmente. Tanto Leonardo como Durero dibujaron mapas o los pintaron. En 1502, Leonardo representó la Toscana en un mapa; éste exterioriza la Toscana en el marco de una red de grados, a vista de pájaro, con colinas, montes, valles fluviales, y con aldeas y ciudades sobre las cumbres de las colinas y también con torres fortificadas.

Era la misma época en que se empezó a representar con métodos nuevos los datos obtenidos por los viajes de descubrimientos. Las representaciones a gran escala, en sus comienzos, fueron obra de pintores que creaban imágenes en posición geográfica. Luego se fueron haciendo cada vez más abstractos hasta convertirlos en mapas topográficos o geométricos en el sentido actual. Un mapa de 1528, impreso en Oppenheim, de Sebastian Münster (1489-1552), con el título *Distrito de Heidelberg*, muestra con especial belleza cómo, con la ordenación de los signos del mapa, se ha representado el carácter de sinergia de Odenwald (bosque cercano a Heidelberg). Ya no es la imagen a vista de pájaro de Leonardo, sino la representación gráfica de «lo que coexiste en el espacio», con signos abstractos como pequeños túmulos simulando montes, distritos, signos de árboles, torres de fortalezas. Con la misma validez que la de los grupos simbólicos,

la idea del espacio concreto según la sinergia viene indicada por una banda rayada: el «espacio sinérgico». Algo parecido podemos comprobar en otros mapas de la época.

La etapa subsiguiente en el desarrollo de esta concepción la vemos en el hecho de que los mapas del siglo XVI llevan cada vez más nombres, que evidentemente designan unidades de tipo local sinérgico. Así ocurre en el mapa de Münster (1528) con los nombres de Odenwald, Draichgau, Bergstrasse y Brurein. La representación de contenido de varios mapas de esta primitiva época apuntaba ya hacia el carácter de geosinergia en una medida muy superior a épocas posteriores. Puede compararse a este respecto el mapa de la región del lago de Constanza de 1578. El grado de abstracción gráfica era aún menor que en otros mapas siguientes.

La palabra geosinergia, no obstante, no fue empleada aún en la cartografía y en la literatura geográfica de esta época (por ejemplo, Cochläue, 1479-1552) en el sentido que tiene hoy este concepto científico. A esto se llegó en el marco de una evolución ulterior.

* * *

La exposición anterior se apoya, además de en una selección de literatura o bibliografía indicada, en estudios comparados de obras gráficas originales en museos y exposiciones (por ejemplo, en Bérgamo, Florencia, Londres, Munich, Nurenberg, Roma y Tokio).