

Juan M. RIBERA LLOPIS

**«SI MIRÀVEU MÉS LUNY, VEURÍEU UNA ISLA...»,
SUGIERE OVIDIO EN LENGUA DE FRANCESC ALEGRE:
HOMBRES QUE MIRAN Y PARAJES MIRADOS EN LA
LITERATURA MEDIEVAL**

I. Seamos uno de esos hombres que reza el título que nos introduce. Situémonos y miremos, por un momento y a modo de introducción, sobre una larga perspectiva que ahora, antes que geográficamente paisajística, será de contornos histórico-literarios. Con el Romanticismo, se nos ha dicho y con razón, la naturaleza se levanta como protagonista al acoger la tensión del artista. Con el Romanticismo, también se nos decía y por ejemplo, ciertas presencias hasta entonces ignoradas —la infancia, valga el caso— acceden a la codificación literaria. Hoy y sobre el segundo caso, los estudios de historia social de la Edad Media revuelven ese y otros criterios mediante la profundización que permiten investigaciones como la tesis pendiente de publicación *El niño en la literatura medieval* (UCM, 1991) de C.M^a Martínez Blanco, amiga desaparecida pero no ausente. Es verdad que indagar sobre una presencia como aquella en la coordenada medieval nos llevará, primero, a objetivar que niños haberlos los hay en la documentación del medievo, pero, segundo, a reconocer que la experiencia de la infancia, el mundo de esos sujetos, si bien documentado, no se perfila como objeto literario habitado por el sentimiento de los sujetos. Entonces, sí, es verdad, el Romanticismo capta para la literatura ese ámbito, ya documentado, y trasciende su significación literaturizándolo. Es el arco que va de la retórica a la poética, sobre lo que ya volveremos a propósito de nuestro tema, el del paisaje. Pero también es cierto, o al menos a mí me cuesta creer que no haya sido así, que, primero, un sentimiento —ante el niño o ante la naturaleza— no haya existido previamente; segundo, que de haberse dado, el ser humano no haya buscado la manera de transmitirlo en ese momento, claro está que dentro de las normas de su coetáneo sistema cultural; y, tercero, que, dentro de lo que es la diacrónica codificación mediante la escritura de temas y motivos, no podamos acogernos, por embrionario que sea, a un destello que constatare en el tiempo una presencia y sobre el que comenzara a organizarse una representación plausible de la misma. Plausible, aceptable o reconocible, quiero

decir, para el usuario del sistema cultural correspondiente, receptor de sus formulaciones pactadas y codificadas.

El sistema cultural que aquí interesa es el medieval y la presencia de la que hay que tratar es la de la naturaleza, no como mero espacio de la experiencia sino como referente que queda implicado en esa experiencia. Lo más cómodo parece resolver el asunto remitiendo a la topificación que, de elementos de la naturaleza, plástica y escritura medievales hicieran mediante la configuración del *locus amoenus*. Más aún si nos aseguramos sobre la tradición clásica que identificara esa *naturaleza perfecta* con el espacio propicio para la mítica Edad de Oro. Quizás por eso se ha podido argumentar que el *locus amoenus* versificado por Gonzalo de Berceo, en su estrecha relación con la codificación cristiana del Paraíso Terrenal, tiene bastante, a su vez, del retorno al Paraíso Perdido, en un proceso de cristianización de un motivo pagano. De acuerdo con eso, el árbol, el prado, la fuente o el arroyo, las aves y la brisa que con el tiempo se les irán añadiendo hasta introducirse en la lírica renacentista, es decir todos los componentes del tópico, se retrotraen hacia una significación no sé si por mítica más profunda pero al parecer ajena al sujeto literario que en ese entorno se ubica. Pero cabe argüir que nada más dudoso pues esa espacialización de la naturaleza está cargada de sentido, funcionalizada para instalar en ella un discurso. Es resultado de una selección de elementos que, trascendentalizados, acogerán un mensaje que resuena entre aquellos límites acordes. El *locus amoenus* responde a una lectura selectiva de la naturaleza, capaz esta y así representada de acoger el espacio de los sentimientos —de la lírica trovadoresca al libro de pastores— y del espíritu —en el Gonzalo de Berceo de *Milagros de Nuestra Señora* o en el Ramon Llull de *Libre de Gentil e los tres savis*—. Y eso no es así por automática tónica o suplantación del verificable espacio de la naturaleza. El contraste entre los textos de los patriarcas literarios riojano y mallorquín mencionados prueba la variedad de prácticas y, en ellas, la posibilidad de pasar de una representación plana a otra tridimensional (v. J.M. Ribera, 1990: pp. 491-492). Hay prueba en ello, por tanto, de una opción y de un tratamiento. Pero además esa codificación de la naturaleza más flexible y con más implicaciones del sujeto literario de lo que en principio pudiera parecer, no es sino una de las caras con que el hombre medieval contempla la naturaleza¹. Trabajo y sobremesas con la amiga y profesora Dra. E. Popeanga (U.C.M.) aportan a este bosquejo de discurso introductorio que, contra el *locus amoenus*, está el *locus agresti* y que, donde el primero fuera espacio del sentimiento y del

¹ Durante el Seminario la Dra. Berta Pico (Universidad de La Laguna) me dio a conocer un *fabliau*, *Des chevaliers, des clerics et des vilains*, en el cual se muestra como, desde el propio sistema, antes del siguiente paso y aún ante el mismo espacio, el del *locus amoenus*, protagonistas representantes de diversos grupos sociales miran, poseen y rentabilizan de muy diversa manera un mismo entorno.

espíritu, el segundo lo será de la aventura y del descubrimiento. Prado *versus* bosque, o mar al que llegaremos aquí más adelante, son dos representaciones de la naturaleza en que se contempla el amador o el aventurero y que a su vez participan o repelen su acción. Algo más en cualquier caso que dos *recortables* ajenos a la experiencia de la acción que contiene el documento y a la experiencia de la escritura por la que opta un individuo. Me atrevo a plantear que son *paisajes* medievales. Pero es que el artista que los diseña es un hombre medieval, moviéndose en las coordenadas del sistema cultural medieval. *Paisaje* por tanto en esa clave diacrónica.

Permítanme la siguiente y perogrullesca inversión: si ante el sistema cultural moderno, incluso el más moderno, se puede reclamar que un «...nouvel espace demande un autre langage» (A. Sanz, 1994: p. 10), ¿por qué no pensar que otro espacio, por anterior, diverso, requirió otro lenguaje que a su vez transmitiera un espacio distinto? Si en el informante citado, tocado de furiosa modernidad, se puede hallar la expectativa de «espaces mentaux» que pasarán a ser «illusion référentielle» para la actualidad (A. Sanz, 1994: p. 11), ¿qué son sino los citados *locus amoenus* y *locus agresti* para el individuo medieval, entre su experiencia y su expectativa, así como para el mundo clásico los *loci* establecidos pueden acotarse como «mental topography or map» (v. E. Winsor Leach, 1988: p. 75)? ¿no estarán tan mentalmente pactados, desde sus respectivos sistemas culturales y estadios de evolución técnica al margen, una miniatura de un códice de los siglos XIV y XV como, por mantenernos con el referente romántico, las explosiones de luz de Turner, el enclave boscoso de un *roman* como una pastoral ochocentista? Discúlpese lo extremo de los productos culturales comparados. Se refieren con la sola intención de aclarar los criterios de fondo sobre los que se actúa. A saber, una diacronía de consecuciones sucesivas pero que entiende la formulación de cada estadio como un punto de llegada centrípetamente rentable para su sistema cultural.

A favor del recorrido de graduales consecuciones, la fuente crítica antes mencionada, en su razonamiento de acceso a la formulación moderna, advierte que es con el Renacimiento que se da una «... prise de conscience de la distance entre la représentation et la vision qui n'est pas un enregistrement mécanique de données, mais un processus d'appréhension de schémas structureaux significatifs, un jeu réciproque entre le sujet et l'objet»: sería de este modo como «La connaissance devient ainsi représentation», ayudando al hombre a imponer un orden —«fuir du chaos»—, en el caso de la escritura mediante la lengua literaria que «... est pleine de symboles qui libèrent le cerveau de la tyrannie de la perception» (A. Sanz, 1994: pp.13, 14). Y. Luginbuhl (1989: p. 25) flexibiliza, no sé si histórico-culturalmente pero sí en lo que a cronología se refiere, ese umbral de acceso o una captación artística del entorno al tiempo que corrige un hábito en el tratamiento de los textos medievales que puede haber impedido retrotraer el inicio de un momento superador de la mera percepción: «La découverte de nouveaux mondes per les explorateurs de l'Ancien Continent a partir du xvè siècle a

rarement été envisagée comme un regard porté sur d'autres paysages que ceux connus jusqu'alors. Elle était essentiellement considérée comme une ouverture vers d'autres civilisations à comprendre, d'autres milieux naturels, d'autres ressources à exploiter et d'autres espaces à coloniser. Pourtant, la vision de ces nouveaux horizons a eu une importance capitale dans l'imagination et la création de paysages futurs». A partir de aquí, mediante esa experiencia de la mirada, se derivarán prácticas pictóricas, cartográficas y también literarias de ordenación funcional del espacio, invadidas por la intención del artista configurador. Una dinámica que, de nuevo con A. Sanz (1994: p. 12), propugna el Renacimiento, cuando el hombre persigue diferenciarse —o situarse— mediante el trabajo de su cerebro, creando una naturaleza conceptual, a la que se imponen leyes, hasta dar «une explication horizontale [que] remplace l'autre verticale de jadis»; y todo ello a partir del momento en que «le regard mesure», a partir de una actitud empírica.

Dejaremos la cuestión de en qué momento —baja Edad Media, Renacimiento— se dio el punto de flexión y nos fijaremos en lo que ya remotamente hubo de ser el momento de la catarsis. Los dos críticos mencionados remiten a «regard», a la mirada como génesis de lo que los textos se esforzarían en constatar. Leyendo cautamente a G. Bachelard (1994: p. 222) recordaremos que, en lo que se refiere al mundo que se ofrece a nuestra vista, será la repercusión o la inmensidad interior lo que dé verdadero significado a las expresiones que lo codifican. Acudamos así pues a los actos de mirada que certifican los textos medievales y tratemos los modos en que quedan recogidos para acercarnos en la medida de lo posible a la onda de sentimientos que pudieron provocar en el hombre medieval, si es posible un nivel más allá de los citados *loci amoenus et agresti* ya revisados.

II. La mención a los descubrimientos del cuatrocientos y consecuentemente a su literaturización, nos ofrece el libro de viajes como primer campo de indagación a la búsqueda de la mirada por parte del individuo medieval. Si se conoce la trayectoria de la literatura de viajes del medievo, y en ese cauce la existencia y práctica constante de una cierta retórica, podremos entender que, para muchas cosas de las que certifica la escritura de los documentos del siglo xv aludida por Y. Luginbuhl, nos podamos retrotraer alguna centuria atrás. Nada mejor que acogerse a la práctica documentada por un título canónico y un viajero modélico, *Il Milione* de Marco Polo, dictado a Rustichello de Pisa en 1298. Accediendo a su contenido por la versión catalana de la segunda mitad del siglo xiv, leemos tras informar sobre la manera de trabajar el amianto y aludiendo a la creencia de que la salamandra resiste el fuego: «E yo, dit March Polo, é vistes les dites coses» (1958: p. 36). Con esa fórmula se ratifican tradiciones, costumbres e historia de la geografía viajada. Pero también espacios de la naturaleza que el empirismo del viajero atraviesa, registrándolos como en el barrido de una cámara. Así, más allá de «Esmaguí» o Kara-Khoto (Ning-hia, junto a la Mongolia exterior), «... d'aquí enant, va hom xl yornades a camí per .i. desert hon no à neguna abitació,

sino algunas avalades hon a erbatjes. E à.y boschs de pins» (1958: pp. 40-41). En otras ocasiones parece centrar el plano de visión, cerrando en un encuadre una imagen en la que se solaza. Compárese para entender lo dicho y frente a periodos en que por ejemplo se pasa a la relación de aves que resultan exóticas pero sin ninguna mención al escenario en que se ubican (1958; por ej. p. 60), un periodo como el siguiente: «En entre la .i. mur e l'autra à bels pratz e erbes e arbres de diverses maneres, e atressí hi à de diverses bèsties salvatjes, [specialment d'aqueles en què.s fa l'almesch]...» (1958: p. 78). En ese tipo de secuencias, aunque brevemente, prima la práctica de la descripción sobre la de la relación, la de la impresión sobre la de una puntual información podemos argüir, desintegrando la cadena de datos a que, en los libros de viajes, suele dar paso a la segunda. Nos interesan, por tanto, periodos como: «E són totz los camins plans, e són plens d'arboradures, de jardins e de bels camps. E à.y moltes moreres, [de què pexen les cuques qui fan la seda]; e à.y molt alcelam»; o «... e à.y motz jardins entorn, en què stan motz auçels de diverses maneres» (1958: p. 98). Fijémonos que en dos de los tres últimos casos cortamos entre corchetes las partes que informan del para qué de ciertas bestias y de las moreras porque con ellas se incorpora al texto otro afán. Creemos que en la otra retórica se privilegia la rememoración de lo visto, desprovisto de cualquier otra funcionalización que sí opera en tantos otros fragmentos del documento.

Quizás semeje exagerada la diferenciación pero me resulta enojoso privar al individuo medieval del placer de la mirada ante el espectáculo de la naturaleza o de cualquier ámbito visitado pero de aquel en particular. Si en el siglo XII Honorius Augustodunensis advierte que «Si se va a los lugares santos por curiosidad y vanagloria, la única recompensa que se extrae es *haber visto* hermosos paisajes o la vanidad buscada», es porque viajeros-peregrinos ven como componente atractivo de su periplo el deleite de la vista: Jean Otlinger, pariente del emperador Segismundo, declarará ir a Compostela y a otros santuarios tanto para rezar como para ver el país y conocer sus gentes y sus costumbres, mientras otros peregrinos continentales aprovechan su entrada en la Península para contemplar Granada. P. Sigal (1974: pp. 41-42), quien nos proporciona estos últimos documentos, podrá hablar con toda propiedad del *peregrinaje turístico*. Si por turístico entendemos un perfil añadido al móvil espiritual o comercial primigenio en el impulso del viaje, habrá que entenderlo como propicio al deleite y, en ese terreno, también al ejercicio de la mirada escrutadora por placer y ante la maravilla.

El si se va *para ver* implícito en los últimos documentos citados es *se ha visto* en el libro de viajes. Manera de certificar la praxis del viaje empíricamente, prueba máxima del *he estado* en un lugar diferente, cabe además entenderla superior al *según he oído*, vía de información asumida como genérica y mayoritaria, en ocasiones desprestigiada por el abuso, por un sistema cultural de formulación y de tradición oral. De alguna manera la visión individualiza el mensaje. Porque estuvieron y vieron, Marco Polo y su larga secuela de viajeros-relatores podrán contar y mostrar, y al mostrar podrán

relacionar o describir, informar o *impresionar*. Estancia y visión pueden, así pues, traducirse en el texto mediante la constatación y también merced a la visualización. Aquí, de un acto empírico se deriva una actitud que prueba la posición de un individuo ante unos elementos de la naturaleza.

Puede ocurrir, también, que ante unos elementos equivalentes el individuo correspondiente predispuerto a ejercer la mirada proyecte sobre aquellos un estado de ánimo o un interrogante que la naturaleza recoge. Ciertamente estaremos entrando en la significación telúrica de esa naturaleza —ni más ni menos trascendente que aquella ante la que también el hombre moderno se ha abismado— y ante la cual siempre habrá un momento iniciático de contemplación. En las cantigas galaico-portuguesas hallamos sobrados testimonios:

Vayamos, irmana, vayamos dormir
nas rrybas do lago, hu eu andar vy
a las aves meu amigo.
(Fernand'Esquio)

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar
e moirome d'amor.
(Nuno Fernandez Torreol)

Nas barcas novas foi-s' o meu amigo daqui,
e vej' eu viir barcas e teño que ven i,
mia madre, o meu amigo.
(Julião Bolseiro)

¡Ay, ondas que *eu vin veer!*,
¿se me saberedes dizer
porque tarda meu amigo
sen min?
(Martin Codax)

Mia irmana fremosa, ¡treydes comigo
a la igreja de Vig', u é o mar salido
e *miraremolas* ondas.
(Martin Codax)

Per ribeyra do rio
vi remar o navio
e sabor hey da ribeyra.
(Johan Zorro)

Quand' *eu vejo* las ondas
e las muyt altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor, pola belida:

maldito se[j]a 'l mare
que mi faz tanto male!

(Roi Fernandez)

(1996: vol. I, p.280, vol. II, pp.693, 581, 610, 611, 574).

La constancia del verbo *ver* y *mirar* por parte de primeras personas ante las orillas del lago, ante el mar y las ondas, ante la ribera del río, remiten a un acto puntual, seguramente animado por un impulso ancestral y después convertido en motivo recurrente, pero sin evitar lo uno o lo otro la fascinación por un lugar focalizado y que concita el interrogante. Sólo a través de aquel iniciático acto de mirada escrutadora se puede acceder a, más allá de él, encontrarnos rodeados íntimamente o inmersos en la naturaleza como ocurre en la cantiga de Mendiño con la muchacha cercada por las olas en San Simón, o en la de Martín Codax donde es la amada quien pregunta a las ondas si vieron a su amigo en un juego de doble mirada sobre un doble horizonte, habiéndose elidido la primera mirada, la de ella al paisaje marítimo, implícita en la interrogación-imprecación (1996: vol II, pp. 662, 610). En cada una de las composiciones el sujeto poético llega física y puntualmente a esos parajes como en las cantigas de romería se acude al lugar de devoción y, ante el objeto de adoración, la mirada concentrada, se inicia el ruego. Parangonables son aquellas romerías laicas y enamoradas con las religiosas y ambas seguramente remitirán a sendos motivos paganos que aunarían el mar o el lago con el altar de la ermita como puntos oraculares. La mirada sobre el mar, las olas dibujadas por donde se fue el amigo y debiera regresar la esperanza son un paisaje visto, mirado y finalmente trascendido. Naturaleza sugestiva por tanto, sintetizada pero incitadora, suficiente tanto para el sujeto poético como para el receptor literario que así podrán ir levantando un espacio que va escapando de lo objetivamente retórico, no parece este ser una superficie tan plana o mimética como en demasiadas ocasiones repetimos. O al menos el individuo medieval ni se muestra tan ajeno a ella ni le concede tan poca presencia en su codificación.

Veamos al respecto un ejemplo extraído de un *roman* anglonormando, *Le Rommant de Guy de Warwik et de Herolt d'Ardenne*, del siglo XIII con prosificación francesa anterior. Aquí hallaremos otra vertiente de esa implicación del hombre y la naturaleza que el texto resuelve remitiendo a la acción de *mirar* y *ver* por parte del primero sobre la segunda. El relato narra lo ocurrido al héroe cuando este se hallaba en las bondades del inicio de su vida matrimonial: «Au bout des quarante jours qu'il faisoit moult bel comme ou moys de may, et avoit esté ce jour Messire Guy a la chace et estoit retourné de bonne heure,/ sy luy advint qu'aprez supper pour prendre le serain *il monta en hault aulz quarneaulx d'une molt belle tour qui estoit au chastel et s'appuia a une fenestre pour regarder et veoir tout le pays environ, et lors se commence a recorder*, en pencant lui va souvenir du grant honneur que Dieu lui avoit fait qu'oncquez ne fult si grant a nul aultre chevalier par son advis, et de tout ce qu'il avoit donné grace d'en estre venu a chef. Aprez se recorde de grans maulz qu'il a fais en sa vie...» (1971: p. 247).

Si tras la lectura pronto podemos pensar que la madalena proustiana o la sábana de Ana Ozores parecen tener lejanos ancestros, es porque la mirada del héroe desde su atalaya sobre su tierra opera sobre él catárticamente, haciéndole revisar su vida y, más adelante, optar por enmendarla gracias a un acto de contrición y de positiva actuación. En el texto ahora tratado el desencadenante de la memoria es la tierra poseída, los parajes corridos y recorridos durante la infancia y la adolescencia, focalizados con la mirada en su primera madurez por Guy. Dada la asiduidad con que los lugares comunes corren de un *roman* a otro, no sería extraño encontrar esta situación en otra narración. Eso no sería óbice para reconocer que estamos ante un acto de mirada subjetiva, literaturizado con rentabilidad para la ficción en que se ubica.

III. Centrándonos en documentación catalana, y una vez propuestas la significación de la mirada en el mundo medieval y las resultantes literarias que nos pueden estar hablando de una plasmación menos tópica de lo que pensamos con respecto a su focalización de los elementos de la naturaleza, nos acercaremos a algunos casos puntuales. En el particular libro de viajes *Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici*, para acceder al mundo de ultratumba, el noble Perellós hará un largo recorrido que le habrá de llevar a los parajes más salvajes de Hibernia o Irlanda. Puestos a relatar las tierras cruzadas antes de llegar al monasterio del lago Derg, insistirá en escribir sobre «...ço que io ne vi», todo lo que «...hagués prou vist» o aquello que «...vi» (1988: pp. 31, 32). Ciertamente la materia tratada se inclina por hábitos, carácter, vestimenta, armas o creencias, incidiendo en lo salvaje de los pueblos visitados más que en su entorno. Pero versando sobre su tradicional transhumancia, el autor-viajero ejerce una asociación que nos lleva, de los prados esquilmados por las reses de los nativos irlandeses, a las costas del norte de África, sobrevoladas por aves migratorias: «Lus hostals, comunament, són en la major partida prop dels bous; e ab los bous fan llurs hostals; e un dia, com los herbatges se'n van, així se muden a la manera de les aurenets de Barbaria e de la terra del soldá; així fan ells en mudant llur vila, e van tots ensems» (1988: pp. 32, 33). La imagen del campamento en movimiento hacia otros prados asociada con el horizonte mediterráneo también conocido por Perellós reviste una capacidad, además de explicativa, de composición sintéticamente conjugada.

Esa composición sugeridora de lo visto implica una vivencia del entorno natural que implica a su vez una apropiación. Ese proceso, trasladado a la ficción, casi se teatraliza en un episodio de *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell; en el capítulo cccxxxiv, el Tirant estratega mira desde un paisaje previamente poseído contra un paisaje del que dependen los sucesos inmediatos: «Los moros, d'allí on estaven per venir on eren los crestians, per força havien a passar una gran muntanya que hi havia ab moltes fonts d'aigua. *E Tirant la nit e lo dia vogí tot entorn la muntanya, e de gran tros lluny ell véu venir tota la gent morisca*. E ell, tan cautelosamente com pogué, se posà dins un bosc

ben espès d'arbres, e manà a tota la gent que descavalcassen e refrescassen, *i ell pujàsse'n en un gran pi mirant com pujaven la muntanya, e véu com s'atendaren prop de les fonts*. E estigueren del matí fins al vespre en passar dues llegües; e d'allí on ells s'atendaren havia una llegua de pla per aplegar a la ciutat» (1979: pp. 918-919). El texto insiste en la acción de mirar por parte de Tirat —«vogí», «véu venir», «mirant», «véu»— para, de este modo, hacerse con una imagen. Pero el texto de Martorell informa de algo más que ya hemos advertido al hablar de la posesión de un entorno: Tirant, frente a la montaña escrutada, entrará en un espeso bosque, trepará a un pino y mirará más y mejor desde su atalaya. Esa posesión —doble, por parte de Tirant y por parte de la naturaleza, si entrásemos en la fácil simbología de penetración que sugiere el héroe sobre el pino, símbolo fálico—, por pragmática que sea para el estratega, conlleva una intención y un sentido que son significativos: la naturaleza vista por ojos humanos desde la fusión con ella misma. El individuo medieval no es ajeno a los parajes en que se mueve, aún menos cuando ha de objetivarlos, como en el caso acabado de ver, ni cuando ha de subjetivarlos como ya se comentó.

Volviendo ahora a este segundo nivel, podemos acatar la existencia previa de experiencias individualizadas, tras formas sintéticas y trascendidas tal y como se resuelven en textos finales. Pensemos en imágenes en alta mar, con las aguas embravecidas y con el naufragio por todo destino como literaturizadamente encontramos por ejemplo en el capítulo CCXIX de *Tirant lo Blanc* que llevará al héroe a la costa norteafricana o en el *Libre de Fortuna e Prudència* de Bernat Metge que deja al autor-personaje en una alegórica isla. Martorell ha sabido conjugar las imágenes del capitán de la galera descabezado por una polea y de los marineros achicando el agua o saltando de la nave con el oleaje de «...l'espantosa mar» que impide al héroe enderezarse así como contra Plaerdemavida «...venia l'ona algunes vegades que tota la cobria» (1979: pp. 840-841). Metge, por su parte, antes del buen puerto isleño, también verá zozobrar su barca tras el cambio de mar y viento: tanto que pareciera «...que semblava que fos pinestre/ la barca, o sac esquinçat;/ car l'aigua qui per un forat/ entrava, per l'altre eixia;/ e puis la barca qui prenia/ tals surts que semblava volàs» (1983: p. 75).

Con esas imágenes en mente, refiramos lo siguiente: cuando Ramon Llull y Ausias March, sujetos de diversas travesías marítimas, seguramente algunas al borde de tan desastrosos finales o al menos entre tan embravecidas aguas, sintetizan funcionalmente a favor de la pasión mística evangelizadora, el primero, y de la existencial-amorosa, el segundo, mediante versos como respectivamente «Vull morir en pèlag d'amor» (1957: vol. I, p. 1302) y «Bullirà.l mar com la caçola.n forn» (1954: vol. III, p. 5), están implicando su yo poético en un entorno de la naturaleza previamente vivido, deslumbradora o aterrorizadamente mirado. La implicación humana en ese medio poéticamente trascendido sigue latiendo en la tensión del verso llulliano y en la plástica de la imagen ausiasmarchiana. El lazo entre la experiencia y su transustanciación poética, no extraña de la literatura final, en su síntesis, el en-

torno vivido y mirado por sus sujetos. Y eso, incluso en su síntesis, por encima de otros textos si se quiere más detallados pero a su vez más ajenos al espacio traído a colación. Pondremos un ejemplo contrastivo ante el cual, como lector, habré de confesar, saltándome todas las barreras y raciocinios histórico-culturales, que cada vez que lo releo no puedo evitar una sabrosa y plástica asociación con lienzos de los primitivos flamencos²: «Combas e valhs, puigs, muntanyes e colhs/ vey ja vestitz de comblachs e de neus,/ boys e jardís tots despulhats de rams,/ l'ayre cubert de vents plugs e de grops,/ e.l mar tot blanch d'escuma per mal temps,/ e tuyt l'auselh stan en terra mut,/ qui per l'ivern no movo xants ne crits;/ mas yeu suy caltz quan l'altri búfon l'ungla» (1951: p. 93). Se trata de la primera estrofa de una *cançó d'amor* de Andreu Febrer que, a principios del cuatrocientos, sigue probando el peso de la práctica trovadoresca en la lírica catalana. El acierto de la visualización del paisaje invernal —helado, desnudo, acechante y mudo— no obstante parece ajeno, no sólo al ardor del poeta enamorado como explicita en el último verso y explica en las estrofas estantes, sino a su experiencia de y en ese entorno. Puede resultar curioso apuntar que si pictóricamente la composición de Febrer, aún en su tópica, es sugerente, literariamente sea poco relevante por resultar plana. Quizás, al ponerse el poeta de espaldas a ese entorno gracias a su estado de ánimo, no lo está mirando, prescinde de él y sólo acude al tópico. Muy distinto sería el juego de interacción por el que Bernat Metge en *Lo Somni*, junto a Joan I, en el momento de la rememoración en que cabe imaginarlos, amigos, hablando de literatura, en las galerías de Bellver, con la bahía de Palma a sus pies, puede llegar a sugerir todo un entorno (1983: p. 170). Discúlpenme si de nuevo expreso lo que siento como lector a partir del texto. El asunto, no obstante y ciertamente, puede ahora ser tan excesivo por mi parte que omito dar el texto.

IV. Para acabar, seguiremos mirando por esos ojos, los del hombre medieval, a favor del cual esperamos haber documentado su práctica de ese sentido, el de la mirada, dirigido hacia la naturaleza para literaturizarla después a su modo; pero miremos hacia un punto de atracción en particular, con lo cual quiero corresponder a esta invitación al tiempo que, egoístamente, merodear en torno a una de mis fijaciones más placenteras, la de aquello que Josep Pla llamara *illomania* o pasión quasi vírica por las islas. Se trata ciertamente de mirar, desde los textos medievales catalanes, hacia las islas. Descubrir las en la raya del horizonte, sobre el mar, cuando navegamos o, nosotros,

² Merced a la presentación en el Seminario y por parte de la Dra. Marta Cendón Fernández (Universidad de Santiago de Compostela) de los frescos de Torre Aquila, Trento (1390-1407), he hallado una asociación igualmente pictórica en el texto de Andreu Febrer pero sin la distorsión cronológica que provoca el referente citado.

afortunados, desde el aire, es una celebración puntual en la liturgia del viaje. Es, y también lo fue para el hombre antiguo y el medieval, el reconocimiento de un punto aglutinante de un entorno más vasto: traduciendo a Ovidio, Francesc Alegre versifica: «Si miràveu més, luny, veuríeu una isla...»; pero, además, para nuestros ancestros la isla era espacio mágico, contenedor de la maravilla, como un *templum* anclado en la inmensidad del mar, habitado por una fuerza positiva o tal vez negativa, un enigma, significado antropológico que el medieval conservó en el arco que va de la aventura mítica al acto de puntual conquista, de precisa apropiación empírica. Y eso se traduce en el léxico con que se nos refleja el avance y el acceso a la isla desde el momento en que pasa a formar parte del entorno marino por el que se navega. Cuando en las *Cròniques* catalanas, de acuerdo con su común expresión se «fa la via» hacia una isla a través de una ruta que pasa por ella o cuenta con ella para reabastecerse, en el momento de alzarse la presencia magna en la oquedad marina, se recurre a una voz del léxico arquitectónico que suscita un espacio salvaguardador: el término «façana» o fachada —por ejemplo «...venc en l'illa del Goi de Malta [Gozzo], de la façana de Maistre» (1971: p. 503)— no hay que imaginarlo necesariamente sinónimo de acantilado o costa alta de la isla divisada sino que remite a un genérico línea o lado de la costa; prima, sobre el hipotético término descriptivo, el orientativo; pero en este, creo, opera la conciencia del volumen cerrado y guardador de un valor, eco de un antiguo significado aunque ahora, tiempos de conquista o comercio, se traduzca, por ejemplo, en el suministro de viandas y agua dulce o en el abastecimiento de alguna materia prima. Pero haya o no representación o simbólica u orográfica o de situación de aquel término, la mirada del navegante seguirá escudriñando hasta dar con un punto de acceso, incluso con el punto neurálgico de la isla, divisado el cual se provocará gran contento: en un episodio de Bernat Desclot leemos como en Bernat Ponç «...dix a un mariner que muntàs en l'arbre, que terra devien veer. E el mariner muntà sus, e mantinent viu la Toro de Menorca, e dix-ho al rei, sí que el rei lo viu a cap de peça que el nauixer li ho hac dit. E el rei hac molt gran goix e féu manament al nauixer que fées aparellar de menjar» (1971: p. 493). Cuando se trata de los referidos puntos de acceso se nos habla del puerto o de la playa, pero no de una manera genérica pues, así como frente a *illes* hay *illetes*, *illots*, meros *llocs* o lugares en alta mar, incluso *puigs* y *pugets* o promontorios y alguna que otra *roca* causa de hundimientos, asimismo está la *platja* y la *plajola*: «...e anaren-se'n a una illeta qui a nom Estràngol [Stromboli, Eolias] no gaire lluny de Messina. E aquí totes les galees donaren la popa en terra en una plajola que hi és» (1971: p. 510). Esa mirada diferenciadora es en la que se solazará el navegante en ocasiones costeano las grandes islas mediterráneas —Córcega, Cerdeña, Sicilia— ornadas de castillos, puertos y villas; en algunas ocasiones arrancará al cronista navegante como es Ramon Muntaner adjetivaciones visualizadoras como al hablar de «...les gracioses terres de Sicília...» (1971: p. 735); y en otros textos se focalizará plásticamente sobre un paraje concreto como «...la illa de Taix [Tassos], on havia un bell castell

despoblats» (1971: p. 875). La visualización plástica de la isla, valorativamente reflejada no tanto en la descripción como en el efecto sobre el sujeto que la contempla, nos queda documentada además en doble focalización, hacia su interior y desde el exterior: en el primer caso el tópico del jardín cerrado se hace patente para Jaume I cuando desde «la serra de Portopí» [Bendinat] «...vim Mallorques, en semblà-ns la plus bella vila que hans haguéssim vista, jo ni aquells que ab nós eren» (1971: p. 39), y aún más explícito es Pere el Cerimoniós quien, tras haber paseado su mirada sobre los perfiles o montañosos o arenosos de la isla, aceptará defender de una incontrolada devastación «...la horta de Mallorques per tal que no fos talada ne malmenada...», seducido por unas «cireres» o cerezas de allí oriundas que le son ofrecidas (1971: pp. 1046, 1048, 1051); en el segundo caso, es Ramon Muntaner y según las variantes documentadas de su *Crònica* quien, desde alta mar, considerará Malta con su castillo o con respecto a Sicilia «...com fa la pedra en l'anell» (1971: p. 756; p. 963, cap. C., n. 2). En otra ocasión me he referido al *ull enamorat*, al ojo enamorado que subyace en esos textos y que, no dejándonos composiciones descriptivas del paisaje contemplado, sí nos han regalado o noticias de reacciones o imágenes reveladoras de lo que aquí ya hemos pactado como plasmación de una mirada subjetiva sobre la naturaleza, en este caso de la isla sobre el mar.

A favor de esa experiencia, la *joya de la corona*, entre la documentación de protagonistas reales y de fieles súbditos que barajamos, es un episodio del *Libre del feyts* de Jaume I que explicita lo que sería cada una de las *vies* o navegaciones a tantas islas mencionadas en las *Cròniques*, pero que, estando el monarca que dictara la memoria de su reinado bajo los efectos de la seducción, resultará muy distinto. Habrá que explicar esto último: fuera porque al proponerle al rey la empresa mallorquina, se entendiera que sería cosa maravillosa conquistar «...terra e regne dins en la mar on Déus la vol formar» (1971: p. 28); o fuera, porqué no, por alentar en Jaume I un creciente sentimiento amoroso por Mallorca que se acogió a lugares comunes del *fin'amors* como la muerte deseada si acaso perdiera a su amada o los celos cuando le hablan de otra *midons* geográfica, Valencia, que en cualquier caso no fue su *senher* (1971: pp. 57, 63), el texto dedicado a aquella particular travesía romperá los cánones que, por economía en la escritura, concentran noticias y minimizan el aliento descriptivo las más de las veces. En el capítulo LVI (1971: pp. 32-33) al que nos referimos partimos de un acierto paisajístico, de un paisajismo modificador del entorno de la costa de Salou y que, a la vista de quienes quedaban en tierra y del monarca embarcado que nos informa, construye impresionistamente una marina: las naves que enfilan hacia Mallorca «...feren vela, e feïa-ho bell veer a aquells que romanien en terra e a nós, que tota la mar semblava blanca de les veles, tan era gran l'estol» (1971: p. 32). En esa mar blanca sembrada de velas que era de «bell veer», habrán de viajar contra el viento y «E ja venc l'hora del vespre...», sigue el texto, cuando la nave de En Guillem de Montcada se acercará a la del rey quien iluminará la oscuridad del mar —«...e eixim a la llanterna...»

(1971: p. 33)— para saludarse, estableciendo de nuevo un efecto plástico tanto para quienes se contemplan en su interior como para quienes visualizamos aquel destello humano entre aguas y tinieblas; más tarde el contratiempo del viento derivará en una fuerte tormenta que recordaría algunos episodios antes citados pero que ahora son vividos por un sujeto real, tempestad a la cual seguirá la calma: sólo faltaría aquí la aparición de «...un arc blau e vermell d'aquests que diuen de Sant Martí» (1971: p. 169), que sí se presenta en una travesía hacia Menorca, para añadir un efecto visual más, pero lo cierto es que «...prop del vespre, ans que el sol se pongués, cessà lo vent; e al cessar que feu lo vent, *veem* l'illa de Mallorca, e *destriam* la Palomera et Sòller et Almeruig» (1971: p. 33); es decir que, cesado el viento y bajo los reflejos del atardecer, *vimos* Mallorca y *reconocimos* sus detalles, accedimos por la vista de Jaume I y tras una cuidada gradación a la presencia de su amada.

V. Tras los indicios buscados, tras las pistas de lectura propiciadas, ante casos como este último, a mí, lector, me cuesta seguir manteniéndome en los márgenes de la retórica y no abandonarme a los ámbitos de la poética. De una poética medieval, claro está, no cauta sino tacaña en la traslación puntualmente descriptiva del elemento contemplado al documento, más aún cuando habría que entrar en el terreno de la composición. Pero no por ello, primero, poco sugestiva y, segundo, negadora de un ojo que mira y una mano que escribe o una voz que habla. Económica, si se quiere sí, pero siempre por contraste con los *excesos* posteriores. ¿No podría descartar un receptor medieval y con este término prácticas de paisajismo o ambientación que hoy nos parecen usuales o casi necesarias? Propongo aceptar que en las letras medievales hay una naturaleza, tal vez subyacente a nuestros ojos, pero no ajena a la de sus primeros receptores. Yo estoy dispuesto a mirar por los suyos, los del hombre medieval, para después sentir por los míos. Y tengo confianza en que si, tras ayudar al caballero castellano don Juan de la Cerda en «...lo passatge que entenia a fer en les illes Perdudes» (1971: p. 1071) o Islas Canarias, Pere el Cerimoniós hubiera traído a su *Crónica* la información recibida a posteriori, su escritura no habría dejado de sugerirnos la magnificencia y el hermoso perfil del archipiélago que hoy nos acoge.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIÓN DE TEXTOS

- A.A.V.V. (1996): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, C.I.L.L. Ramón Piñeiro.

- ANÓNIMO (1971): *Le Rommant de Guy de Warwik et de Herolt d'Ardenne*, ed. by D.J. Conlon, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- FEBRER, A. (1951): *Poesies*, a cura de M. de Riquer, Barcelona, Barcino.
- JAUME I, B.D., Ramon MUNTANER, PERE III (1971): *Les quatre grans cròniques*, pròlegs i notes de F. Soldevila, Barcelona, Selecta.
- LLULL, R. (1957): *Obres essencials*, comissió assessora M. Batllori, J. Carre-ras i Artau, M. de Riquer, J. Rubió i Balaguer, Barcelona, Selecta, vol. I.
- MARCH, A. (1954): *Poesies*, a cura de P. Bohigas, Barcelona, Barcino, vol. III.
- METGE, B. (1983): *Obra completa*, a cura de L. Badia i X. Lamuela, Barcelo-na, Selecta.
- MARTORELL, J. (1979): *'Tirant lo Blanc' i altres escrits*, a cura de M. de Riquer, Barcelona, Curial.
- PERELLÓS, R. de (1988): *Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici, Novel·les amoroses i morals*, a cura d'A. Pacheco i A. Bover i Font, Barcelona, Eds. 62, pp. 21-52.
- POLO, M. (1958): *Viatges de Marco Polo*, a cura d'A. Gallina, Barcelona, Barcino.

HISTORIA, CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA

- BACHELARD, G. (1994): *La poética del espacio*, Madrid, F.C.E.
- LUGINBUHL, Y. (1989): *Paysages: textes et representations du siècle des Lumières à nos jours*, Barcelona, La manufacture.
- RIBERA, J.M. (1990): «Literatura medieval, materia aberta», *Grial*, 108, t. XXVIII, pp. 491-498.
- SANZ, A. (1994): «Lire l'espace contemporain, Lire l'espace», en *Littératures et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, J. Soubeyroux, dir., Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 9-27.
- SIGAL, P. (1974): *Les marcheurs de Dieu. Pèlerinages et pèlerins au Moyen Âge*, Paris, Armand Colin.
- WINSOR LEACH, E. (1988): *The Retic of space: Literary and artistic representations of landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.