

ÍNDICE

Cuadernos del CEMYR nº 7, 1999

JUAN M. RIBERA LLOPIS, « <i>Si miràveu més lony, veuríeu una isla...</i> », sugiere Ovidio en lengua de Francesc Alegre: hombres que miran y parajes mirados en la literatura medieval	11
JOSÉ MARÍA BALCELLS, <i>El paisaje en la poesía castellana medieval</i>	25
FÁTIMA ROLDÁN CASTRO, <i>La percepción del entorno en el mundo musulmán</i>	47
MERCEDES BORRERO FERNÁNDEZ, <i>Cambios políticos y paisaje agrario en la Edad Media. El ejemplo del campo andaluz (siglos XIII-XV)</i>	69
MIGUEL RODRÍGUEZ-PANTOJA, <i>Pintar con la pluma. Descripciones de paisajes en la poesía latina medieval</i>	95
GASPAR MOROCHO GAYO, <i>El paisaje utópico en la literatura hagiográfica bizantina. La vida de Teoctista de Lesbos de Nicetas Magistro</i>	115
MANUEL BRUÑA CUEVAS, <i>Apuntes sobre el paisaje y la naturaleza en la literatura medieval francesa</i>	141
MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ, <i>La naturaleza y el paisaje en el gótico. La naturaleza en los conjuntos funerarios</i>	167
M ^a JOSÉ MORA, <i>Un invierno entre los hielos: los paisajes de la poesía anglosajona</i>	225
ACTIVIDADES DEL CEMYR	243

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 amator 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 racionios 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 tónica, 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 medievo 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 Mallorca 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.

José María BALCELLS

EL PAISAJE EN LA POESÍA CASTELLANA MEDIEVAL

Estas páginas parten de una afirmación de Azorín contenida en el capítulo titulado «El campo y los poetas», incluido en su libro *Leyendo a los poetas*. Decía ahí el escritor de Monóvar: «El amor de la Naturaleza es raro en la poesía castellana: se siente poco el campo; se sienten poco los árboles, las aguas, las montañas, el cielo, las flores»¹. Para Azorín, así pues, el amor a la naturaleza es muy poco común en la poesía castellana de cualquier época, y no sólo en la de los siglos medievales. Pero añadamos enseguida que si es muy infrecuente hallar dicho amor a lo largo y a lo ancho de la entera literatura castellana, todavía resulta menos hacedero encontrarlo en la poesía de los siglos medios, tal como comprobaremos aduciendo y comentando los escasos momentos textuales en que se plasma el paisaje natural.

Piénsese, a modo de ejemplo, que en las antiguas canciones populares francesas y germanas el ambiente campestre era fundamental, mientras que las jarchas hispánicas excluyen la descripción de la naturaleza, y se circunscriben a un entorno urbano. El mundo natural, sobre todo el de las flores, es mencionado, evidentemente, y lo mismo ocurre con los jardines de las casas, pero reiteramos que no se dan descripciones de paisajes en estas cancioncillas, en las que incluso cuando se hace mención de algún oficio, no se trata de tareas vinculadas al campo, sino a la ciudad, como las de mercader. La naturaleza y el paisaje sí tienen relieve, en cambio, en la lírica galaico-portuguesa, en la que el mar reviste un protagonismo importantísimo, como se aprecia en las cantigas de amigo de Meendinho, Martin Codax, Johan Zorro y otros poetas, confirmándose de este modo la excepcionalidad galaica de conceder tanto valor al paisaje en el seno de una misma tradición poética, la que vincula las jarchas, las cantigas del noroeste y la más temprana lírica popular castellana.

¹ Azorín, *Leyendo a los poetas*, Madrid, Imprenta Sáez, 1929, p.11.

EL SIGLO XIII

En el *Cantar de Mio Cid* se reflejaron seguramente unos cuantos rasgos estilísticos del periodo artístico románico, entre ellos la parquedad en la expresión de emociones humanas, y una gran mengua textual al representar literariamente el paisaje². En dicho cantar de gesta, en efecto, y como se ha advertido en distintos acercamientos a esta misma cuestión, lo más frecuente es que se aluda a localidades y zonas geográficas sin otra referencia que la topográfica. El paisaje está implícito en tales menciones, pero no se describe, de modo que los oyentes debían imaginárselo a partir de los escasos elementos *ad hoc* que el cantar proporciona. Algunas veces, tales elementos del paisaje se contienen tan solo en los sustantivos que los designan, así en el v. 1826

Passando van las tierras e los montes e las aguas³.

En otras ocasiones, el sustantivo se acompaña de un par o tres de adjetivos que evidencian un principio de descripción que no rebasa el límite del apunte mínimo. Así ocurre, por ejemplo, en el v. 864, donde se dice

alto es el poyo, maravilloso e grant⁴.

La triple adjetivación no cabe duda que nos revela un propósito descriptivo, aunque somero. Pero la significación de estos tres adjetivos cabe relativizarla, pues el poeta se vale de calificaciones semejantes en otro momento, lo que puede ser indicio de que nos hallamos ante una expresión de ribetes formularios, ante una expresión quizá estereotipada. Al respecto, compárese el recién citado verso con el 428

En medio de una montaña maravillosa e grand⁵.

Obsérvese que aquí se dice casi lo mismo que en el otro verso, dándose la circunstancia, además, de que el adjetivo «grand» aparece en práctica-

² Cfr. Joseph B. Spieker, «Landscape and Epoch. Style in Spanish Literature from Romanesque to Baroque», *Cuadernos de ALDEEU*, t.1, números 2-3 (mayo-octubre de 1983), pp. 493-494.

³ *Cantar de Mio Cid*, Edición de Alberto Montaner Frutos, Estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1993, p. 214.

⁴ *Id.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

mente todas esas brevísimas descripciones, y siempre en función de rima, lo que corroboraría la índole formularia del empleo de los adjetivos señalados. Sin embargo, hay dos fragmentos muy relevantes, respecto al paisaje, en el *Cantar de Mio Cid*. Se trata de la escena en la que el héroe y su familia contemplan Valencia desde el alcázar de la ciudad, y la tan bien conocida del robledal de Corpes⁶. Recordemos los versos de la primera:

Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,
allá las subié en el más alto logar.
Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valencia cómmo yazé la cibdat,
e del otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand,
e todas las otras cosas que eran de solaz
alçan las manos por a Dios rogar,
d'esta ganancia, cómmo es buena e grand.
Mio Cid e sus compañías tan a grand sabor están.
El invierno es exido, que el março quiere entrar⁷.

En estas líneas se percibe un remarcable aprecio del paisaje por parte del autor, que ha colocado al Cid, a su esposa e hijas en el punto desde donde más perfecta y ampliamente pueden divisarse, de un lado la frondosa huerta, que el héroe había conquistado a los musulmanes, y de otro el mar Mediterráneo, un mar del que se da por supuesto que está en calma en esta escena. En el «catan a todas partes» se reflejaría asimismo la avidez y la admiración con la que los ojos femeninos, tras una primera mirada, contemplan y exploran todo cuanto les rodea, un entorno panorámico vasto por la extensión y espesura de la huerta, y más vasto aún por las aguas levantinas que ellas ven, por vez primera, desde tan idónea atalaya. Insistamos en que los personajes no se limitan a mirar, sino que se solazaban degustando el perimundo que les envolvía, pues así se desprende del verso «Mio Cid e sus compañías tan a gran sabor están». No especifica el texto la hora diurna en que el Cid les mostró tan magnífica perspectiva paisajística, pero en estos versos se encierran connotaciones bastantes para que pensemos que la escena sucede en horas de gran claridad. Sí se nos determina, en cambio, que ocurre a fines de febrero, una época del año en la que ya la luz va en alza. Recordemos otra vez: «El invierno es exido, que el março quiere entrar». Y con marzo una nueva estación, la entonces denominada verano.

⁶ Atinados comentarios sobre ambos fragmentos en Emilio Orozco Díaz, «Sobre el sentimiento de la naturaleza en el *Poema del Cid*», *Clavileño* 31 (enero-febrero de 1955), pp. 1-6.

⁷ *Ibidem*, p. 203.

Es cierto que cuando el Cid exhibe este panorama pretende primordialmente ostentar los logros de su esfuerzo, logros a los que no ha sido ajena la ayuda divina, y que son patrimonio heredable, pero también hemos leído en el texto la palabra «solaz», bien indicativa de que en el territorio conquistado se dan pretextos deleitables para recompensar los esforzados trabajos cidianos, y a la cabeza de esos placeres bonancibles se menciona nada menos que la huerta más rica de la península ibérica, la valenciana. El Cid, en suma, enseña a su esposa e hijas el resultado de su hazaña, pero no sin acen- tuar también el encanto de aquella extensa zona de regadío obtenida por las armas.

Tocante a la escena del robledo de Corpes, ha habido controversia acerca de si el poeta está ubicándola en un paisaje real o en un paisaje completamente inventado. El texto dice:

los montes son altos, las ramas pujan con las núves,
e las bestias fieras que andan aderedor.
Fallaron un vergel con una linpia fuent⁸.

Según Curtius, que adujo otros ejemplos similares en la poesía románica, estos versos plasman un *locus amoenus* en el marco de un bosque salvaje, de un *locus agresti*⁹. Referido a una realidad objetiva o no, en este breve pasaje se esboza la descripción de un entorno mixto, tanto física como psicológicamente: un entorno salvaje y pavoroso unido a un entorno apacible y con encanto. Y ciertamente con encanto, porque, como siente Colin Smith a vuel- tas del «vergel con una linda fuont», en ese paraje «los infantes hacen el amor a sus mujeres en lo que casi constituye un marco de pastoral renacen- tista»¹⁰. Pero ese marco está rodeado por un bosque terrorífico, y en él serán abandonadas las hijas del Cid. En el robledal, como las ramas de los árboles alcanzan enorme altura, apenas permitirían filtrar la luz, creándose una sobrecogedora sensación de soledad, una sensación que deviene angustiada cuando se repara en que alrededor del bosque merodeaban feroces animales, con el consiguiente peligro de que doña Elvira y doña Sol pudiesen ser devoradas atrozmente por tan temibles bestias.

En únicamente dos líneas, en fin, el poeta nos ha sugerido un paisaje pavoroso mediante una hipérbole («las ramas pujan con las nuoves») y el

⁸ *Id.*, p. 263.

⁹ Cfr. Ernest Robert Curtius, «El paisaje épico», en *Literatura europea y Edad Media latina*, Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, I, p. 288.

¹⁰ En el estudio introductorio a su edición del *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1972, p. 63.

adjetivo «fieras» que, unido a «bestias», acrecienta la sensación de instinto salvaje de los innominados animales de la zona. Y en contraste con tan tétrico como terrífico lugar, el poeta sugiere también la existencia de un paisaje ameno e idílico merced a la mención de un vergel, esto es de un claro en el bosque donde se han de dar por supuestas las flores y los frutos, indicándonos el texto solamente que allí había una «limpia fuont». Un vergel y una fuente son los factores indispensables a partir de los cuales puede sugerirse un lugar ameno, es decir que un *locus amoenus* no es posible sugerirlo con menos elementos que éstos, y por ende en el *Cantar* ha llegado el poeta al límite de la brevedad en su descripción. Así pues, pese a las escuetas líneas descriptivas del robledo, subrayamos que el autor ha demostrado, en sólo tres versos, sus grandes dotes en el nada fácil arte de obtener, con un mínimo de elementos verbales, un máximo de sugerencias.

El *Libro de Alexandre* es obra que se ha datado muy a principios de la centuria decimotercera y el punto de vista con que el paisaje es enfocado en esta gran aportación de la escuela del mester de clerecía resulta muy distinto del que anotábamos a propósito del cantar de gesta cidiano. La causa podría residir en que dicha narración sobre la historia de Alejandro el Magno es también el más primitivo relato poético castellano en el que afloran perfiles de la estética del gótico, perfiles que perdurarán durante el siglo XIV, aunque en dicha centuria se acrecienta la visión moral de las cosas. Tales rasgos se dejan resumir, sumariamente, en un progresivo incremento de la presencia de las emociones en el arte y en las letras; y en una atención creciente hacia la naturaleza y el paisaje, la cual repercute en su plasmación artística.

El pretexto paisajístico da pie a diversos fragmentos en el *Libro de Alexandre*. El más breve de ellos es aquel en que, después de la batalla decisiva entre los ejércitos de Alejandro y de Darío, hallan los griegos el cadáver de éste cerca de un valle que se describe así en la estrofa 1768:

Por medio del uallejo corrie un regaial
 naçie de buena fuente clara e perenal
 deçendie a un prado regaua el pradal
 por uerdat uso dezir era fermoso ual¹¹.

Hemos leído que en una fuente se origina un arroyuelo que se desliza por la falda del valle y riega el prado, y hemos comprobado que el poeta no deja escapar la ocasión para poner el acento en que tal paisaje era verdaderamente «fermoso», una afirmación personal que nada tiene de fórmula prefijada. Más extenso es el espacio textual dedicado a un paisaje, situado en la

¹¹ *Libro de Alexandre*, Edición de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987, p. 335.

narración acaso no muy lejos de Damasco, en el que se hallaban las huestes de Darío, en un tramo del poema muy anterior al de la muerte del emperador persa. Seis cuaderñas (estrofas 936-40) emplea el poeta para describirlo. Es un collado en cuya parte más alta hay un llano verde (estrofa 935) y un vergel:

Estaua y en medio un laurel añçiano
 los ramos bien espessos e el tronco muy sano
 cubrie toda la tierra un uergel muy loçano
 siempre estaua uerde iuierno e uerano.

Manaua de siniestro una fuent perenal
 nunca se menguaua ca era natural
 auyie so el rosario fecho un regaial
 por y fazie su curso commo una canal.

Ixie de la fontana una blanda frior
 de la sonbra del aruol un tenprado sabor
 daua el aruolario sobre buena olor
 semeiaua que era huerto del Criador.

Que por la buena sonbra que por la fontana
 alli uenien las aues tener la meridiana
 alli fazien los cantos dulçes cada mannana
 mas non cabrie y aue si non fues palaçiana.

El agua de la fuente deçendie a los prados
 tenie-los siempre uerdes de flores colorados
 auie y grant auondo de diuersos uenados
 de quantos en el mundo podien seer osmados¹².

El paisaje referido en estas estrofas es un *locus amoenus*, porque en él se comprenden, si exceptuamos la mención del aire, de la brisa, todos los componentes esenciales de este tópico retórico-poético. El autor habla, en efecto, de un prado siempre verde; de un árbol, en este caso un laurel, de una fuente de la que manaba abundancia de agua; de unas aves que por las mañanas acudían al vergel para cantar; de unas flores coloradas; y de la umbría y frescura que bajo dicho árbol se disfrutaba. Dada la cronología del *Libro de Alexandre*¹³, sería éste el más temprano *locus amoenus* que se describe como tal en la literatura castellana. Un *topos* que se despaganiza

¹² *Idem.*, pp. 224-225.

¹³ Al respecto, véase F. Marcos Marín, «La fecha del *Libro de Alexandre* y la confusión de los nombres de los números», *Incipit* 12 (1992), pp. 171-180.

en la estrofa 958 cuando se dice que aquel idílico enclave «semeiaua que era huerto del Criador»¹⁴.

El tercer fragmento paisajístico en el que vamos a detenernos configura uno de los momentos más atractivos y atendidos del *Libro de Alexandre*. Aludimos al célebre episodio de la aventura submarina del héroe, narrada *sensu strictu* entre las estrofas 2306 y 2316. Ahí se cuenta cómo el ambicioso protagonista, ansiando conocer y sojuzgar también la naturaleza de los mares, inicia una travesía con viento propicio hasta alta mar, donde sus naves son azotadas por una severa tempestad. Superado este peligro, manda que construyan una cuba de vidrio, dentro de la cual se sumergirá bajo las aguas. El artefacto estaba colgado de uno de los barcos mediante cadenas, y desde el interior de la cuba iba Alejandro contemplando el maravilloso e inédito mundo submarino, toda vez que la embarcación de la que pendía no cesaba en su navegar. Lo que el héroe ve en este medio es descrito fugazmente, enfatizando el autor que contempló innumerables variedades de peces de diferentes tamaños. Y es que el episodio constituye, en realidad, un pretexto para la moralización. Desde el ángulo narrativo, fue un viaje imaginario¹⁵, un viaje fantástico, pero de él lo que más interesa es la dimensión moral y didáctica del proyecto¹⁶. Movidio por su incontenible soberbia, Alejandro transgrede los límites del saber permitido al hombre. Su propósito era desentrañar los secretos de la naturaleza, trasladarlos a la escritura y someter también a su dominio¹⁷ el hasta entonces ignoto universo acuático, el cual le rinde enseguida pleitesía:

Tanto se acogien al rey los pescados
 commo si los ouiesse por armas sobiudgados
 uenien fasta la cuba todos cabez colgados
 tremien todos ante'l commo moços moiados¹⁸.

¹⁴ Acerca de esta cuestión, cfr. Francisco Pejenaute Rubio, «La despaganización de un topos: el *locus amoenus* del *Libro de Alexandre* (estr. 935-40) y *Aleandreida*, II 308-318 (318^a-318^f = *Alej.* vv. 313-318) de Gautier de Châtillon», *Archivum* 41-42 (1991-1992), pp. 313-328.

¹⁵ Sobre el particular, véase Carlos García Gual, «Viajes imaginarios submarinos», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Edición de Túa Blesa *et alii*, Zaragoza, Universidad, 1994, II, pp. 384-394.

¹⁶ Cfr. Ivy A. Corfis, «*Libro de Alexandre*: Fantastic Didacticism», *Hispanic Review* 62, 4 (1994), pp. 477-486.

¹⁷ Vid. José Manuel Cacho Bleuca, «El saber y el dominio de la naturaleza en el *Libro de Alexandre*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Edición de M. Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, I (1994), pp. 197-207.

¹⁸ *Libro de Alexandre*, *op.cit.*, p. 408.

A su vasto imperio terrestre añade Alejandro, así pues, un imperio más vasto aún, el orbe submarino, un imperio susceptible igualmente de ser víctima del pecado de la soberbia del que no escapan los hombres ni los animales, habiten donde habiten. El autor concluye su sermón sobre este episodio censurando al héroe porque, si bien logró descubrir que los peces pueden estar asimismo aquejados de soberbia, no advirtió su propia soberbia, la que le había llevado a la osadía de ser el primero en desafiar unos arcanos dispuestos por Dios. Y su desmesura va a acarrearle la ira divina.

El texto más emblemático y apreciado de la producción de Gonzalo de Berceo es el tan conocido en que se describe un *locus amoenus* alegórico en las estrofas que el autor antepuso a su obra *Milagros de Nuestra Señora*, y a modo de clave de lectura de este libro mariano. Basándose en la comparanza de la vida humana con un peregrinaje, relata el narrador que, yendo de romería, arribó a un prado, prado al que dota de los componentes que tipifican el tópico del lugar ameno: árboles, flores, frutos, manantiales, pájaros y una refrescante sombra. Todos estos elementos albergan una interpretación trascendente, pues forman parte de una alegoría en la que cada uno de ellos tiene su correlato religioso.

Aunque el paisaje berceano de referencia constituye una reelaboración, «a lo divino», del *topos* clásico del lugar ideal, se advierte en las cuadernas berceanas una complacencia ante la naturaleza y el paisaje que resulta en verdad extraordinaria, pese a que no es desinteresada, como ya puntualizó Azorín señalando que el escritor riojano «no pone los ojos en el campo sino para recordarnos otra región más luminosa y más alta»¹⁹. Con todo, dos indicios pueden servir para corroborar la constatación del amor de Berceo a la naturaleza: la referencia a los árboles frutales y el énfasis en los olores. La estrofa cuatro está dedicada por entero al arbolado, distinguiendo expresamente hasta cuatro especies distintas entre una más amplia variedad que ya no se especifica, pero que se nos sugiere mucho más extensa. Recordémoslo:

Avié hy grand abondo de buenas arboledas,
milgranos e figueras, peros e mazanedas,
e muchas otras fructas de diversas monedas;
mas non avié ningunas podridas ni azedas²⁰.

Gonzalo de Berceo no se limita, pues, a una referencia general al arbolado, sino que nombra granados, higueras, peros y manzanos, y hay que

¹⁹ Cfr. *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (novena ed.), p. 8.

²⁰ Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Edición de Claudio García Turza, en *Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 561. El texto de las obras berceanas que sean aducidas se citará siempre por esta edición.

insistir en su voluntad de individualización de las especies naturales, porque es insólita en la literatura castellana de los primeros tiempos. Y tal vez el poeta no hizo sino trasladar al verso datos empíricos que podía contemplar a diario, árboles y frutos que estaban a la vista desde el monasterio²¹, aunque no deja de extrañarnos un tanto, a los lectores actuales, que en ese hipotético supuesto no se mencione el fruto de los viñedos. Pero comentemos ya el otro detalle ilustrativo de la gran sensibilidad berceana ante el paisaje natural, el de las referencias al olor en su paleta descriptiva.

Azorín hizo notar la irrelevante frecuencia con que, en literatura, se plasman las sensaciones olfativas y, a propósito del autor riojano, escribía: «Gonzalo de Berceo, entre nuestros poetas castellanos, es acaso el único donde podemos encontrar una sensación olfativa. Berceo habla en su poesía en algunos pasajes de prados olorosos y de flores bien *sentidas*, es decir, bien olientes. La sensación de la Naturaleza, del campo, en Berceo, es, por tanto, completa, *integral*. ¿Hay nada más absurdo que pintar una flor, un prado, un bosque, y no expresar lo que en el bosque, en el prado y en la flor vale tanto como los colores: sus aromas?»

Después de Berceo, de ese gran poeta, menos conocido y gustado de lo que debiera, yo no sé que exista otro artista literario clásico en que se dé esta sensación integral de la Naturaleza²². Es probable que quepa realizar alguna matización al terminante aserto azoriniano de que Berceo es «el único» poeta donde se pueden hallar sensaciones derivadas del olor. Pero creemos que su parecer, fruto de su gran experiencia lectora, es acertado, máxime si lo encuadramos en los siglos medios. Azorín no indica ni cita expresamente el fragmento en que apoya su observación, aunque resulta muy conocido, porque no es otro que el prado verde «e bien sencido» del preliminar de los *Milagros* de la Virgen, cuya estrofa tercera empieza con el verso «Daban olor sobeio las flores bien olientes», y cuya cuaderna quinta dice así:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores²³.

Tenía razón Azorín: Berceo peralta las sensaciones olfativas de manera incomparable, pues insiste una y otra vez en el olor de las flores de aquel maravilloso prado, hasta el punto de que en un solo verso, el ya citado verso

²¹ Véase Thomas M. Capuano, «Agricultural Elements in Berceo's Descriptions of Highfields», *Hispania* 69 (1986), pp. 808-811.

²² En *Leyendo a los poetas*, pp. 13-14.

²³ *Los Milagros de Nuestra Señora*, *op.cit.*, *ibidem*.

nueve, se refiere por dos veces al aroma floral, y en la estrofa recién trasladada vuelve a referirse a la misma cualidad otras dos veces. Como quería Azorín, en esa reiteración se nos descubre al religioso amante de la naturaleza, aunque no se nos descubre menos al ferviente cantor de las excelencias de la Virgen, porque en la obra berceana hay otros lugares deleitables aún, pero no tantas fragancias de santidad como desprende el prado mariano. En el *Poema de Santa Oria*, por ejemplo, cuando la muchacha le explica a Nuño su visión sobrenatural del monte de los Olivos, le confiesa:

Vidi y logar bueno, sobra buen arbolado,
el fructo de los árboles non sería preciado,
de campos grant anchura, de flores grant mercado,
guarrié la su olor a omne antecado²⁴.

Se alude al olor, en efecto, pero no se pone ningún énfasis en esa impresión sensible. Y en el mismo relato en torno a Oria se halla todavía otro paisaje idílico y espiritual. Aludimos al que se describe en la primera de las visiones que, al lado de las vírgenes que la acompañaban, contempló en su alma la rigurosa penitente:

vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,
que de diversas flores estavan bien pobladas.

Verde era el ramo, de fojas bien cargado,
façié sombra sabrosa e logar muy temprado,
tenié redor el tronco maravilloso prado²⁵.

Aquí el olor ya ni se cita de modo expreso. Está implícito, es verdad, pero si reparamos en la insistencia con que se subraya el olor en el prado mariano, habremos de convenir en que Berceo reservó a la «flor de las flores» el espacio más perfumado de toda su escritura, una escritura en la que, por el contrario, también se describen paisajes peligrosos, y por ende contrapuestos a los amenos. Sendos parajes, calificados por el autor como «fierros», pueden leerse en las hagiografías de San Millán y de Santo Domingo. En la del primero (estrofas 27 y 28), se cuenta cómo el discípulo de San Félix retorna al monte a hacer penitencia, y se establece en un escenario muy arisco como lugar natural, y muy peligroso por los animales que allí moraban. Escribe el poeta:

²⁴ *Poema de Santa Oria*, Edición de Isabel Uría Maqua, en *Obra Completa*, *op.cit.*, p. 539.

²⁵ *Ibidem*, p. 511.

Cerca es de Verceo ond'el fue natural,
 encontra la Cogolla un anciano val:
 era en essi tiempo un fiero matarral,
 serpientes e culebras avién en él ostal.

Estavan grandes peñas en medio del vallejo,
 avié de yus' las peñas cuevas fieras sobejo;
 vivién de malas bestias en ellas grand concejo,
 era por en grand siesta un bravo logarejo²⁶.

Estas dos estrofas también nos hacen pensar en el bosque de Corpes, con sus altos montes y sus temibles «bestias fieras». Ambos enclaves inhóspitos producen pavor, pero mientras en el *Cantar* la necesidad de huir la sentirían las personas que allí estuviesen, en la *Vida de San Millán de la Cogolla* la sienten aquellos salvajes animales, que son precisamente los que se espantan frente a la inquebrantable fortaleza interior del indómito asceta. Y otro aspecto interesante en las referidas estrofas de la biografía berceana de San Millán es la alusión implícita al cambio paisajístico que se habría producido en el valle de la Cogolla que está describiendo, pues se nos dice que, siglos atrás, en tiempos del santo, aquel medio natural era asilvestrado, y lo poblaban matorrales, además de bestias muy temibles. Pero el valle ya habría cambiado su fisonomía en la época del poeta, porque el «fiero matorral» habría desaparecido, suponemos que a causa de la cultura de la tierra. Respecto al paisaje «fiero» inserto en la *Vida de Santo Domingo*, se pone en boca del abad Benito, a quien se hace describir la siguiente visión en las estrofas 229 y 230:

Vedíame en sueños en un fiero logar,
 oriella de un flumen tan fiero como mar,
 quiquiere avrié miedo por a él se plegar,
 ca era pavoroso e bravo de passar.

Ixién délli dos ríos, dos aguas bien cabdales,
 ríos eran muy fondos, non pocos regajales,
 blanco era el uno como piedras cristales,
 el otro plus vermejo que vino de parrales²⁷.

El río descrito en la visión infunde miedo, y Berceo subraya su amenazante naturaleza bravía coequiparándola a la del mar, un medio cuya mera

²⁶ *Vida de San Millán de la Cogolla*, Edición de Brian Dutton, en *Obra Completa*, op.cit., p. 133.

²⁷ *Vida de Santo Domingo de Silos*, Edición de Aldo Ruffinato, en *idem.*, pp. 316-317.

mención equivalía comúnmente a grave peligro entre los escritores de los siglos medios²⁸. Empero, al referirse después a los afluentes de dicho río, el decurso textual se torna plenamente fantástico, incardinándose en las coordenadas de las visiones maravillosas celestiales.

Una única descripción paisajística relevante se realiza en el *Libro de Apolonio*, y corresponde a la de una tempestad, sobrevenida en alta mar, lo que sirve como pretexto al autor para emitir su negativa opinión del medio marino en la estrofa 107: «El mar, que nunca tuvo leytad ni belmez,/ cámbiase muy privado, ensáñase rafez;/ suele dar mala çaga, más negra que la pez»²⁹. La tempestad acaece tras haber partido Apolonio de Tarso con vientos favorables, los cuales se trocaron en violentos en un pequeño lapso de tiempo (estrofas 108-10):

Cuando tenién dos horas, avez habián andado,
volviéronse los vientos, el mar fue conturbado;
nadaban las arenas; el cielo, levantado.
Non habié marinero que no fues´ espantado.

Non les valién las áncoras, que non podién trabar,
los que eran maestros non podién gobernar;
alçábanse las naves, queriánse trastornar,
tanto que ellos mismos no s´abién consejar.

Cuitóles la tempesta e el mal temporal,
perdieron el consejo e ´l gobierno capdal;
los árboles de medio todos fueron a mal.
¡Guárdenos de tal cuita el Señor Spirtual!;³⁰

No es éste el primer relato de una tempestad en la poesía española, porque en el *Libro de Alexandre* ya se había contado cómo el héroe, en su navegación hasta alta mar para allí acometer su investigación submarina, partió con vientos a favor que se mudaron en hostiles, aunque luego amainarían, permitiéndole que llevase a cabo su pesquisa. En el *Libro de Alexandre* también los vientos de favorables se tornaron contrarios, pero aquí la turbulencia ocasiona un naufragio del que solo se salva Apolonio, a quien la marea le lleva, asido de un madero, a una playa de Pentapolín.

²⁸ Los autores medievales se sintieron, en efecto, «más atraídos por los aspectos amenazadores y peligrosos del mar que por los alegres y rientes». Cfr. Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval española*, La Laguna, 1962, p. 237.

²⁹ El texto del *Libro de Apolonio* se cita según la edición de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984, p. 18.

³⁰ *Ibidem*.

Composición emparentada con la poesía latina clerical³¹, la *Razón de Amor* se enmarca en un *locus amoenus* que presenta aspectos comunes con algunas plasmaciones del *topos* que se comentaron en el mester de clerecía. Un huerto deleitoso es el marco de la *Razón de Amor*, un marco de gran parecido con el vergel descrito en las consignadas estrofas 935-940 del *Libro de Alexandre*. La semejanza consiste en que ambos textos coinciden en las referencias a plantas, flores, así como a un árbol y a su sombra reparadora. Al contrario del *Libro de Alexandre*, no hay aves en el vergel de la *Razón de Amor*, pero sí aparece una pequeña paloma que, como bien sabemos, vierte el contenido de un vaso de agua dentro del vino que contenía otra copa. Sin embargo, el huerto de la *Razón de Amor* se diferencia del que leemos en el *Libro de Alexandre* merced a un rasgo fundamental, el de tratarse de un espacio visionario³².

Cuanto se relata en la *Razón de Amor* acaece en la esfera visionaria, tan típica en el subgénero de los debates. Y en el seno de esa visión tiene lugar un encuentro amoroso idílico, situado en un *locus amoenus* que también se enclava en un mundo soñado. El vínculo entre ambos elementos, la *visio* y el erotismo, aproximan estrechamente la *Razón de Amor* a determinados poemas del Cancionero de Ripoll y a otros de la colección *Carmina Burana*. En la *Razón de Amor*, el ansia amorosa del protagonista empieza a manifestarse en un escenario floral donde se halla una fuente:

Todas yervas que bien olién
la fuent çerca si la tenié:
y es la salvia, y sson as rrosas,
y el liryo e las violas;
otras tantas yervas y avía
que sol nombrá no las sabría;
mas ell olor, que d'í yxia
a onme muerto rressuçitarya.
Prys del agua un bocado
e fuy todo effryado.
En mi mano prys una flor,
Sabet, non toda la peyor;
E quis cantar de fin amor³³.

El *locus amoenus* descrito aquí, en virtud de su carácter visionario no existe sino en el alma del enamorado, y por tanto carece de consistencia

³¹ Véase Lourdes Simó, «*Razón de amor* y la lírica latina medieval», *Revista de Literatura Medieval* IV (1989), p. 211.

³² Cfr. Alicia C. De Ferraresi, *Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976, p. 68.

³³ Texto según Giovanni Battista De Cesare, *Storia e testi della letteratura spagnola medioevale*, Cagliari, Istituto sul Rapporti Italo-Iberici, 1986, pp. 134-135.

física. Desde este ángulo, el huerto de la *Razón de Amor* difiere del *topos* de referencia en el *Libro de Alexandre* y se asocia, en cambio, con los prados místicos berceanos del prólogo a los *Milagros* y de la *Visión de Santa Oria*, con la salvedad de que en los textos del poeta riojano transparece el amor divino, mientras en la *Razón de Amor* se plasma una ensoñación erótica mundanal, aunque no exenta de una alta espiritualidad y aún de connotaciones escatológicas.

EL SIGLO XIV

El mester culto cambia de signo en el siglo XIV. También la estética del arte gótico es distinta en esta centuria, pues se hace mucho más compleja, y pone en primer plano la vida moral³⁴, relegando los escenarios a meros telones de fondo. Este rasgo del Gótico en el catorce se deja sentir en el Arcipreste de Hita, quien introduce en su obra no pocas referencias al entorno³⁵, pero solo excepcionalmente le dedica más de un verso. Así ocurre en la aventura del protagonista del *Libro de Buen Amor* por los puertos del Guadarrama. Su primera relación con una serrana, a la que llama la Chata, sucede en el puerto de Malangosto. Va después el viajero a Segovia, y luego regresa otra vez a los caminos guadarrameños, pero andando una ruta distinta a la del viaje de ida a la capital segoviana. Una segunda serrana, Gadea de Riofrío, le presta hospedaje, y a continuación lo hará también otra, Menga Lorient. Antes de relatar su experiencia en Tablada con Alda, una cuarta serrana, abandonada ya la sierra, dice al poeta:

Siempre ha mala manera la sierra e la altura:
si nieva o si yela, nunca da calentura;
ençima de ese puerto, fazía orilla dura,
viento con grand elada, ruçio con friura³⁶.

Nada menos bucólico que estas referencias climáticas relativas al crudo invierno en los ásperos parajes donde se ubica el viaje serrano del protago-

³⁴ Cfr. Joaquín Casaldueiro, «El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media española», en su libro *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 14.

³⁵ Sobre las referencias al entorno en el *Libro de Buen Amor*, véase el epígrafe «Paisajismo» en el libro de Carmelo Gariano *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 133-135.

³⁶ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición de Jacques Joret, Madrid, Taurus, 1990, p. 435.

nista de la obra del Arcipreste de Hita, a quien hemos de agradecer la singularidad de haberse referido a un paisaje inusitado en las letras medievales españolas, el de una fría helada padecida por el caminante en un viaje que pudiera interpretarse, ciertamente, como un relato realista, e incluso como una parodia del subgénero de la *pastourelle*, pero que también, y sobre todo, permite ser descifrado como un episodio que encierra una clave moral, no sin acaso el viajero declara, antes de narrar su aventura montañesa, «fui provar la sierra y fiz loca demanda». A tenor de estas palabras se hace verosímil la siguiente lectura de Casaldueiro: «Propongo dos cosas; primero, que se vea en la sierra de Hita el paisaje natural al pecado: primavera de nieve con hielo, cansancio, temor, miedo; éstos son elementos con los que se crea la naturaleza desapacible del hombre que se pierde»³⁷. Y se pierde por acometer una aventura insensata, en cuyo transcurso le acechan jornadas llenas de peligro espiritual y no menos llenas de peligros físicos y materiales³⁸, accidentes todos que, en cualquier caso, se granjean en vano, porque no conducen al aprovechamiento de quien se expone a ellos.

Antes de dejar atrás estos comentarios acerca de la presencia del paisaje en la poesía del siglo XIV, anotamos que no hay constancia textual de interés hacia el entorno paisajístico en el anónimo *Cantar de Rodrigo*, un cantar de hacia 1360 en el que los escenarios naturales están sobreentendidos. Aducimos, por ejemplo, la romería emprendida por Rodrigo a Santiago de Compostela, a propósito de la cual el autor menciona una peregrinación que el héroe comienza en Zamora, y prosigue por Moreruela, Benavente y Astorga, entrando luego en Galicia. El regreso lo realizaría por Oviedo, y ni en la ida ni en la vuelta (vv. 569-572) se explicita ni sugiere nada sobre el paisaje circundante que en ciertas zonas debía ser excepcionalmente bello.

EL SIGLO XV

La recopilación conocida como *Cancionero de Baena* contiene textos cuya lectura permite apreciar las tendencias poéticas de fines del siglo XIV y de comienzos del XV. Tres de los autores incluidos en dicha colección plasmaron sendos paisajes en sus versos, y dos de ellos, Ruy Páez de Ribera y Francisco Imperial, los imaginaron alegóricamente, a diferencia de Diego de Valencia, cuyos octosílabos paisajísticos van precedidos del siguiente texto

³⁷ Cfr. Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 22.

³⁸ Véase «Nuevas notas sobre ciclos temporales y cultura popular en la estructura del *Libro de Buen Amor*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLII (1987), pp. 86-87.

en prosa: «Este dezir fizó & ordeno el dicho maestro fray Diego por amor & loores de vna donzella que era muy fermosa & muy Resplandeciente de qual era muy enamorado»³⁹.

Poema amatorio que se inscribe en la tradición petrarquiana, el autor se refiere a un placentero encuentro amoroso que se enmarca en un vergel descrito a modo de *locus amoenus*, toda vez que tiene una fuente, árboles frutales y sobre todo pájaros (calandrias, ruiseñores, papagayos, filomenas), pájaros que no cesan en sus cantos y producen una agradable melodía. Una de las singularidades más llamativas en el tratamiento del *topos* en las cuartetas consonánticas de Diego de Valencia radica en que se trata del primer *locus amoenus* de la poesía española en el que el marco paisajístico recubre la composición de principio a fin, ya que se describen sus peculiaridades desde el primer verso hasta el 39 que pone colofón al texto. El núcleo amoroso de este «dezir» queda subordinado, así pues, al escenario en el que acontece, cuyo protagonismo textual desborda extraordinariamente su función enmarcadora.

Alegórico es el paisaje en cuyo espacio se desarrolla el asunto del dezir de Ruy Páez de Ribera que es presentado en el *Cancionero de Baena* con las líneas que copiamos a continuación: «Este dezir fizó & ordeno el dicho rruy paez de rribera como a manera de proçeso que ovieron en vno la dolença & la vejez & el destierro & la proueza E allegando cada vna dellas qual era la mas poderosa para destruyr el cuerpo del omne & despues dio la señoria por la proueza». Inmediatamente después empiezan los dodecasílabos del texto, encauzado en coplas de arte mayor, en la primera de las cuales configura el poeta un tétrico ámbito que describe con perfiles dantescos. En tal paisaje va a escenificarse el pleito judicial enunciado en el epígrafe en prosa. La copla que abre el dezir reza así:

En vn espantable cruel temeroso
valle oscuro muy fondo aborrído
açerca de vn lago firuiento espantoso
turbio muy triste mortal dolorido
oy quatro dueñas faziendo rroydo
estar departiendo a muy grant porfia
por qual dellas ante el omne podría
seer en el mundo jamas destroydo⁴⁰.

Fue elaborado asimismo en coplas de arte mayor el «dezir» que dedicó Francisco Imperial al «nascimiento de nuestro señor el Rey don Juan quando

³⁹ Cfr. Brian Dutton, *El Cancionero del siglo xv c.1360-1520*, Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1991, p. 289.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 201.

nasçio en la cibdat de toro año de m.cccc.v»). El paisaje que dibuja ahí el poeta genovés puede considerarse antitético del que leíamos en el hórrido espacio dantesco de Ruy Páez de Ribera. Micer Francisco Imperial también recuerda a Dante en sus versos, pero es el Dante luminoso, no el espantable, el que se trae a colación en la copla veinticinco de un extenso poema cuyo argumento se desarrolla en un maravilloso y espléndido vergel. Y no podía ser de otro modo, tratándose de un texto que conmemoraba un nacimiento real que debía ser realizado con los más esperanzadores y magníficos auspicios.

A tenor de cuanto antecede, el protagonista cuenta haber experimentado una visión ocurrida en un vergel de auténtico ensueño natural, un vergel embellecido por flores y por el que discurrían dos fontanas, una de agua fría y otra de agua caliente, rasgo éste que nos trae a la memoria el bien conocido pasaje de la introducción que escribió Gonzalo de Berceo para su libro miraculístico sobre la Virgen, aun cuando Imperial pudo inspirarse en San Isidoro y en San Agustín. Pero sigamos avanzando por este prado de la mano del poeta, porque en él no solo se escuchaban los cantos de los ruseñores y el sonido de ambos manantiales, sino las melodías que iban entonando distintas voces humanas. El narrador las fue siguiendo y le fue dado contemplar una aparición sobrenatural: una leona con faz de mujer iba a la grupa de un toro, y arriba, en el cielo, lucían ocho estrellas con sendas facciones de «dueñas», todas ellas engalanadas con preciosa pedrería. Acompañaban a tan sorprendentes féminas «ocho fazes de ocho doncellas», de igual modo coronadas. A continuación, y en alternancia de voces concordantes, entonaron el *Te Deum laudamus* y después el *Benedictus qui venit*. Finalmente, se escuchó cantar el «deus iudicium & tuum Regi da», cantos religiosos todos que el autor hace compatibles con la presencia de la mitología a partir de la copla once, pues en las coronas de las dueñas estaban labrados los nombres de Saturno, Júpiter, Marte y otras divinidades paganas, las cuales hacen votos sucesivamente para que el recién nacido atesore las más necesarias y óptimas cualidades. Además de los dioses olímpicos, Imperial incorpora al decurso de su poema otros elementos de la cultura de la Antigüedad, en un tratamiento del paisaje que, en este punto que estamos comentando, presenta obvios indicios de renacentismo.

Diversas localidades de montaña menciona el marqués de Santillana en sus serranillas, textos líricos en los que no se describe paisaje alguno ni siquiera brevemente. Un vergel («Por una gentil floresta/ de lindas flores e rosas»⁴¹) es el entorno natural del «Villancico que fizo el marqués de Santillana a tres fijas suyas», pero se trata de un vergel tan solo apuntado. En cambio, sí se plasma un *locus amoenus* en su poema, de hacia 1430,

⁴¹ En Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, Edición de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, p. 16.

«Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi». En dicho texto, el narrador cuenta que en sueños le pareció ver un vergel, y procede a describirlo en la estrofa III:

Un prado de grand llanura
veya, con tantas flores
que sus diversos colores
ocultavan la verdura,
odíferas sin mesura,
en torno del qual pasava
un flumen que lo cercava
corriente con gran fondura⁴².

Un prado verde, flores de variado colorido, y un hondo río son los tres elementos que reúne Santillana en este paraje ameno que no describe como marco de una escena bucólico-erótica, ni como espacio involucrado en una alegoría religiosa, sino como un lugar mítico en el que la diosa Venus, a solicitud de Homero, Virgilio y Lucano, concederá al poeta Jordi de Sant Jordi la corona de laurel que habrían merecido sus versos. *Locus amoenus* éste, así pues, en el que se produce la coronación del vate valenciano merced a aquella divinidad y a tan magnas figuras del Parnaso. En otro poema, el titulado «El sueño», aunque también conocido con otras dos titulaciones («Batalla de Venus y Diana» y «Libertad contra servidumbre»), el marqués de Santillana completa la estrofa VIII con la descripción del siguiente vergel soñado:

En este sueño me vya,
un día claro e lumbroso,
en un vergel muy fermoso
reposar con alegría;
el cual jardín me cobría
con sombra de olientes flores,
do cendravan ruyseñores
la perfecta melodía⁴³.

A diferencia del vergel de la «Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi», aquí no se hace referencia a ninguna corriente fluvial, pero se incluyen pájaros, un elemento del que carecía el homenaje a Jordi de Sant Jordi. Y otro factor distintivo entre ambos *topoi* consiste en que el del poema «El sueño» se transforma en un paraje espantable, trocándose cada elemento *in bono* en un elemento *in malo*, y así los agradables árboles se convierten «en troncos fieros, nudosos», y los pájaros «en áspides poçoñosos». Aquello que ha vis-

⁴² *Ibidem*, p. 102.

⁴³ *Idem*, p. 117.

to en sueños el narrador le representa sus crueles padecimientos amatorios mediante la descripción de un prado deleitoso mudado en hostil. No sorprende, pues, que el yo lírico se proponga, en el «Infierno de los enamorados», abandonar la penosa servidumbre amorosa a la que Venus le ha conducido.

Con la «Coronación de Mosén Jordi de Sant Jordi», el marqués de Santillana aportó a las letras castellanas un modelo de panegírico antes desconocido, y al que se atuvo Juan de Mena al componer «La coronación del marqués de Santillana», texto encauzado en cincuenta y una coplas reales octosilábicas, e internamente subdividido en dos momentos. En el primero, el poeta finge recorrer un camino ingrato y oscuro, que simboliza el pecado, y en el segundo llega a un vergel que sitúa en el monte Parnaso, símbolo del saber. El *locus amoenus* es descrito en dos coplas, la xxxiii y la xxxiv, que dicen así:

Vi los collados monteses
plantados por los reguardos
de sus faldas e traveses,
altas palmas e çipreses
e çinamomos e nardos;
e vi cubiertos los planos
de jaçintos e platanos
e grandes linaloeles,
e de çedros e laureles
los oteros soberanos.

Vi una muy clara fuente
en medio de la floresta
del teatro tan plaziente,
guarnida de rica gente
en aparato de fiesta;
vi la linfa que manava
muy linpia, que non estava
contaminada de frondas,
nin fueron tales las ondas
do Salmaçis se bañava⁴⁴.

Centrada una copla, así pues, en el recuento del copioso arbolado donde está el vergel, en la siguiente se describe una fuente de agua cristalina «en medio de la floresta», cuya exhuberancia floral enfatiza Juan de Mena al principio de la estrofa xxxv: «De grande estrado de rosas/ vi la fuente çircundada»⁴⁵. En este escenario, y en presencia de Homero, Virgilio, Lucano

⁴⁴ Cfr. Juan de Mena, *Obras Completas*, Edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 179 y 182.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 186.

y otros sabios y poetas, amén de las nueve musas, el marqués de Santillana recibe la corona de laurel de manos de cuatro doncellas que encarnan las virtudes de la prudencia, templanza, justicia y fortaleza. La obra culmina, por tanto, con el reconocimiento de los méritos de Íñigo López de Mendoza, por quien «podemos entender, escribe el autor en sus comentarios en prosa al poema, cualquier omne virtuoso».

Vamos a referirnos, finalmente, al tan celebrado romance «El conde Arnaldos», una composición que, a principios del siglo XVI, ya se consideraba un romance viejo. En este poema, el mar y el viento son mostrados como muy sensibles a la música, la cual apacigua sus respectivas turbulencias. También los peces se hacen visibles en la superficie de las aguas para oír la canción del marinero de una galera que, requerido por el conde Arnaldos para que se la cante, le responde con una contestación tal vez enigmática. «Yo no digo mi canción,/ sino a quien conmigo va»⁴⁶, a quien decide acompañarle —añadimos nosotros— en sus rutas marítimas a bordo de una galera que va a dejarse envolver por la magia misteriosa del mar.

EPÍLOGO

En estas páginas acerca de la presencia del paisaje en la poesía medieval castellana, hemos podido comprobar no sólo que el número de muestras textuales es muy escaso, sino también que predominan abrumadoramente aquellas que conforman un paisaje inventado, siendo muy pocos, por el contrario, los supuestos en que cabe sospechar que los versos remiten a un entorno realista. De ser así, no sorprende que el tópico del *locus amoenus* sea tan socorrido en la mayoría de autores de los siglos medios, los cuales plasmaron dicho lugar común con distinto grado de desarrollo y desde distintas perspectivas.

El más breve *locus amoenus* se contiene en el *Cantar de Mio Cid*, pues abarca un único verso del episodio situado en el robledo de Corpes, y los más extensos se deben a Gonzalo de Berceo, en sus cuadernas introductorias a los milagros marianos, y a Diego de Valencia, en su dezir amatorio a una hermosa doncella «muy Resplandeciente». Tocante a la índole de tales *loci*, sólo excepcionalmente no son simbólicos, pues nada más en el referido pasaje del cantar cidiano, en el del *Libro de Alexandre*, y en el del dezir de Diego de Valencia, lo presentado no parece alcanzar una significación que vaya más allá de lo que se explicita. En cambio, todos los restantes lugares

⁴⁶ En *El Romancero Viejo*, Edición de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1982, p. 272.

amenos son signos de abstracciones alegóricas, siendo de carácter religioso las berceanas, y de carácter mítico, con elementos mitológicos, los de Francisco Ymperial, del marqués de Santillana y Juan de Mena.

Los poetas se detuvieron en menos oportunidades, por el contrario, en la referencia al *locus agresti*, cuyo primer hito en la poesía castellana estaría igualmente en los versos con que se describe literariamente el robledal de Corpes. En textos poéticos del siglo XIII se constata una alta incidencia de los escenarios peligrosos, de los lugares «fieros», que no faltan en las hagiografías de Berceo dedicadas a San Millán y a Santo Domingo, y tampoco en el *Libro de Alexandre* y en el *Libro de Apolonio*, aunque en estos dos últimos supuestos son las tempestades los paisajes hostiles. La visión moral parece sobreponerse a la realidad en los singularísimos parajes serranos del Arcipreste de Hita, autor que nos ha transmitido el único entorno invernal que se lee en poemas castellanos medievales. En los poetas del cuatrocientos, el *locus agresti* se combina con el *amoenus* en los poemas «El Sueño» (marqués de Santillana) y en el poema de Juan de Mena «La coronación del marqués de Santillana».

A modo de mero apunte último, añadimos que no hay paisajes agrícolas ni de caza en la poesía medieval castellana, en la que no van a aparecer los escenarios pastoriles hasta que los poetas renacentistas compongan poesía bucólica y a su través expresen las emociones líricas.

Fátima ROLDÁN CASTRO

LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO EN EL MUNDO MUSULMÁN¹

Hay diversas formas de entender el concepto «paisaje» ya que éste sugiere multitud de interpretaciones que varían de una cultura a otra y, dentro de cada cultura, de la época o el entorno natural. Asimismo el concepto dependerá de la extensión o los límites que queramos darle; si el ámbito de aplicación conceptual se detiene en lo puramente visual o se extiende a lo ambiental, si entendemos el paisaje como una experiencia estética relacionada con la naturaleza y ajena al contexto urbano o si éste también se incluye, si consideramos el exterior y el interior, si hablamos de paisaje literario o pictórico, etc. Son numerosas las consideraciones ya que parece claro que la percepción del paisaje obedece a una ideología, a unos cánones de belleza, es decir, a unos principios estéticos.

La noción de paisaje debe ir más allá de lo puramente visual ya que, sea cual sea el lenguaje elegido, es indudable que no existe un paisaje en el vacío y por lo tanto se infiere un entorno propio de nuestro medio y sensaciones vitales, esto es, dicho paisaje será interiorizado en la atmósfera con aire, denso o suave, violento o acariciador, enemigo o amigo; con sonido, producido por la propia naturaleza, que puede ser percibido o intuido, incluso el silencio es susceptible de análisis y sugiere valores y significados; con color, con luz o sombra o con oscuridad, con sentimiento, en definitiva. En cuanto el paisaje se entiende y se interpreta, en cuanto existe desde la subjetividad, ninguna representación paisajística, más o menos amplia o reducida, de nuestro entorno puede prescindir de los atributos naturales del medio, y de ahí que le sea inherente la adjetivación y la metáfora.

Parece claro que toda cultura tiene un entorno que aprecia y unos términos específicos para expresar la relación con el medio, y parece claro, tam-

¹ Este trabajo tuvo una primera redacción orientada a la conferencia con la que participé en el IX Seminario del CEMYR. En dicha conferencia el discurso iba acompañado de una serie de diapositivas que no pueden añadirse en su totalidad al texto. Quiero, no obstante, agradecer a Ismael Roldán Castro su disponibilidad e inestimable colaboración en la preparación de dicho material gráfico.

bién, que dichos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra porque designan una realidad difícil de imaginar si no es en el ámbito específico de esa determinada cultura, porque se trata, en cada caso, de una precisa concepción del mundo².

El reconocimiento de formas constantes y variables del territorio y su incorporación a la memoria de los individuos tuvo que darse desde que el hombre apareció, por lo tanto, la idea de que no existe paisaje hasta que se acuña su concepto, esto es, en el siglo XVI, no es aceptable³. Hay quien afirma, Mazurek por ejemplo, que el hombre ha modelado paisajes pero que la consciencia de éste es tardía. Probablemente se refiera a la evidente diferencia entre «ver» y «percibir» ya que la segunda acción entraña el acto voluntario de aplicar determinadas consideraciones subjetivas al campo visual.

El concepto de paisaje ya existía en China en el siglo IV mientras en Europa no se dio plenamente hasta el Renacimiento, sin olvidar que Giotto o A. Lorenzetti, a finales del siglo XIII o principios del XIV, ya mostraron en su pintura la conciencia paisajística del disfrute profano del espectáculo del mundo. Esta conciencia madura en el siglo XV en Flandes y en Italia, y un poco más tarde en otros lugares; a partir de ese momento los europeos se vieron en la necesidad de dar un nombre a lo que ya habían empezado a pintar y a mirar; en las lenguas germánicas se le añadió una nueva acepción a una palabra que existía con el significado de «región o provincia», que es *landschaft*, *landskip*, *landscape...*, y en las lenguas latinas se creó un nuevo término, añadiendo el sufijo *-aje* (*-aggio*, *-age*) a la palabra «país» (*paisaje*, *paysage...*).

Y en cuanto que el concepto de paisaje surge en Europa como término moderno, con anterioridad no existía dicha palabra porque no se trataba de un objeto físico sino de una construcción mental, de una interpretación en la que intervienen factores estéticos y emocionales. De hecho, apareció por primera vez en un diccionario francés-latín en 1549 y ha designado hasta principios de nuestro siglo un lugar pintado, ligado casi siempre a una noción de percepción visual, en estrecha conexión con la visión estética de cada época⁴. El arte paisajístico, basado en dichos valores estéticos y emocionales, alcanzó su punto culminante en el Romanticismo y afirma Hauser⁵

² A. Berque, «En el origen del paisaje», *Revista de Occidente*, 189 (1997), pp. 7-21, en concreto, pp. 7-8.

³ D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad: el paisaje en la construcción de la ciudad», *III Simposio Internacional «Conservar el futuro» (Santiago de Compostela, 1997)*, pp. 1-18, en concreto, p. 16.

⁴ H. Mazurek y P. Blanchemanche, «La organización del paisaje rural mediterráneo de los pueblos a las fincas de recreo», en *Paisaje Mediterráneo*, F. Zoido (coord.), Milán, Electa, 1992, pp. 142 ss., en concreto, p. 152.

que «la reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver, con que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega [con el impresionismo] a su perfección».

En este sentido afirma A. Galmés que «el sentimiento de la belleza del paisaje es en la mente humana un fenómeno muy tardío; la mentalidad primitiva, como la de los niños, como hoy día todavía la del campesino, no se interesa por el paisaje, no lo siente. Ante lo que nosotros consideramos un paisaje admirable, el campesino no ve más que la utilidad o la pobreza de su terreno. No hay tampoco auténtico paisaje en los autores griegos y latinos, a pesar de la fantástica Arcadia de Teócrito o Virgilio. El paisaje sirve sólo en cuanto es marco de bienes útiles de la realidad humana». Continúa advirtiéndole que «en la épica romántica de nuestra edad media encontramos pasajes que, leídos bajo el prisma de nuestra mentalidad, parecen bellísimos esbozos, tempranos resplandores de elementos paisajísticos, pero quizá no tengan otro objetivo [...] que el de hacer referencia al amanecer, [...] o poner de relieve la agresión de la naturaleza»⁶.

Unamuno comentaba, en cambio, que convenía distinguir entre la descripción y el sentimiento de la naturaleza y del paisaje, y que es la descripción la que apenas aparece en la literatura anterior a los tiempos modernos, mientras que el sentimiento sí está presente en algunas de sus mayores manifestaciones. Escribe que «es indudable que en el Quijote el paisaje no es, como en los cuadros de Velázquez, más que un medio de poner más de relieve al hombre; pero ¡qué sentimiento del paisaje en uno y en otro en Cervantes y en Velázquez!»; de ahí que, según este autor no convenga exagerar la tesis del descubrimiento moderno del sentimiento paisajístico de la naturaleza. En cualquier caso su llamada de atención se entiende como el hecho del «surgimiento moderno del paisaje, directamente conectado con el movimiento romántico, que comporta percepciones, actitudes y valoraciones muy distintas de las precedentes, y que responde a las nuevas relaciones, inquietudes e intenciones de nuestra modernidad»⁷.

«Un paisaje es una imagen cultural, un modo pictórico de representar, ordenar o simbolizar lo que nos rodea», así lo afirmaron los geógrafos Daniels y Cosgrove en su obra *Iconografía y paisaje*⁸; esto no supone que el paisaje sea inmaterial, todo lo contrario, el paisaje puede materializarse de muchas

⁵ A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1983, 18ª ed., p. 203.

⁶ A. Galmés, *Toponimia: Mito e Historia*, Discurso leído el 15 de diciembre de 1996 en su recepción pública a la Real Academia de la Historia, Madrid, 1996, pp. 27 ss.

⁷ *Ibidem*.

⁸ También mencionado por N. Ortega, «Paisaje y cultura», conferencia pronunciada en Soria, *Fundación Duques de Soria*, julio, 1996.

maneras: en una pintura sobre lienzo, en papel mediante la escritura, en tierra, agua, vegetación sobre el suelo. Pueden distinguirse, por lo tanto, varios tipos de paisaje: visuales, verbales, contruidos, que pueden abarcar desde paisajes naturales, rurales o urbanos, hasta un parque o un jardín. Todos estos paisajes pueden entenderse como imágenes culturales, así «hablar de paisaje es tanto como decir que estamos planteando una traducción cultural de lo que tenemos a nuestro alrededor, una traducción que representa la realidad y la ordena, que le atribuye valores, dimensiones simbólicas y significados. El paisaje no es la realidad, sino una imagen culturalmente ordenada de la realidad. Hay por lo tanto, una relación bastante estrecha entre paisaje y cultura»⁹.

Según afirmaba Azorín, a partir de Rousseau se incorpora a la literatura el gusto por la naturaleza y el paisaje, ya que las aproximaciones hechas con anterioridad al XIX son limitadas y suelen estar acompañadas de sensaciones de disgusto o miedo; el paisaje no desempeñaba entonces más que un papel accesorio, en cambio, es a partir del romanticismo cuando se inicia y despliega el sentimiento amoroso hacia la naturaleza y así resulta «una literatura nueva, desconocida de los antiguos», cuya novedad fue abrir de par en par a la presencia del paisaje en sí mismo, la incorporación plena del paisaje¹⁰.

El paisaje pasa a ser un motivo autónomo, no subordinado, un contenido significativo en sí mismo de la creación artística; no basta con describir, también hay que sentir. Desde el romanticismo la sensibilidad hacia el entorno adquiere un desarrollo sin precedentes, la cultura moderna tiene su propia forma de dialogar con el paisaje¹¹, y esto es consecuencia del entramado de preguntas y respuestas, anhelos e imaginaciones que marcan el ritmo cultural moderno. Y entre todo ello, conviene tener en cuenta los nuevos modos de percibir y representar las relaciones del hombre con el mundo exterior.

Paisaje es «la forma —y por ello también la información— de la relación entre el hombre y la naturaleza»¹². Existe un diálogo entre la historia y la naturaleza, sin cuya referencia social y subjetiva no existe el paisaje, es el hombre el que dota a éste de sus dimensiones características: la temporalidad histórica y el significado de sus formas.

Y de la misma forma que el paisaje acumula historia, nos habla de ella y de las claves del pensamiento estético de cada una de las etapas que la con-

⁹ *Idem*, p. 1.

¹⁰ *Idem*, p. 2.

¹¹ *Ibidem*.

¹² D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad», p. 3.

forman, ésta nos describe paisajes, se hace a través de ellos como superficie básica en continua comunicación e interacción con el hombre, en su plasmación socio-económica que se presenta unas veces exuberante, otras deprimida, en desarrollo constante por su propio dinamismo y como consecuencia de la lucha por la vida. El paisaje acumula historia y por lo tanto informa sobre ella¹³. En él están los cabos de todas las dimensiones humanas y entran en relación trazando un arco que une razón y sentimiento, individuo y sociedad, hombre y universo, pasado y futuro... Para el hombre el paisaje une el fondo de su espíritu con lo exterior¹⁴.

El paisaje no es homogéneo, es un don de la variedad geográfica, de ahí que no pueda separarse de su sujeto, al tiempo que éste no puede desligarse de él como parte de su propia constitución física y psíquica. Por otra parte, existe una «intención paisajística», es decir, la búsqueda de efectos simbólicos o estéticos al componer construcciones con el paisaje preexistente. La aparición de esta intención supuso la facultad de ordenar el espacio no de manera improvisada sino dotándolo de cualidades estéticas y significados, con esta intervención el hombre se convierte en creador del lugar que habita como consecuencia del propósito humano de introducir razón en el mundo natural.

«Un paisaje no es un *lugar*, es también su *imagen*»¹⁵.

LA DESCRIPCIÓN DEL PARAÍSO Y LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO EN EL MUNDO MUSULMÁN

A quienes creen y hacen obras pías los introduciremos en unos jardines por los que corren ríos. Vivirán en ellos eternamente: tendrán esposas puras y les haremos entrar en una sombra frondosa. (*Corán* 4/60)¹⁶

El medio geográfico explica la distinta actitud de los hombres ante la vida, la concepción del más allá y la forma en que se irán estructurando los

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 6.

¹⁵ E. Martínez de Pisón, «El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental» Conferencia pronunciada en Soria, *Fundación Duques de Soria*, julio, 1996, p. 11.

¹⁶ Las citas coránicas están tomadas de la traducción de J. Vernet, *El Corán*, Barcelona, Planeta, 1983.

diferentes estados a lo largo de la historia. Para analizar y comprender el significado y la concepción de los mitos que la imaginación desarrolla, hay que tener presentes las características naturales propias del lugar donde surgen dichas concepciones míticas. En ellas intervienen, por ejemplo, la carencia de materias primas, la presión atmosférica y la del medio, la búsqueda de un ambiente próspero, así como la afluencia de gentes y pueblos que entran en contacto con la sociedad existente en el momento en que se da forma a dichas concepciones.

En el contexto concreto del mundo árabe estamos hablando de una civilización que vivía integrada en su entorno, como todas las primitivas, en este caso el desierto arábigo por naturaleza hostil, que acumuló una serie de mitos e idealizaciones que tomaron forma poco a poco por contraste con su medio natural. Desde ese medio se construyó la idealización paisajística del beduino, y de ahí surgió un mundo de imágenes y símbolos ampliamente descritos en el texto coránico, los cuales alcanzaron en el sentimiento y en el imaginario del mundo árabe los más altos niveles expresivos en muy diversas manifestaciones. Dice el Corán que la recompensa de los hombres buenos:

es un Paraíso y vestidos de seda;/ en el paraíso estarán reclinados en sofás;/ desde él no verán ni el sol ni notarán su ardor/ cerca de ellos estarán los árboles umbrosos cuyos/ frutos se inclinarán hasta el suelo./ Entre ellos circularán vasos de plata y cráteras que serán de cristal./ de cristal de plata de gran valor/ [...] / Cuando mires, en seguida verás los jardines y la gran realeza./ Vestirán trajes verdes de raso y brocado, se les adornará con brazaletes de plata./ y su Señor les escanciará una bebida pura.
(*Corán*, 76/12-21)

El análisis de las descripciones paisajísticas, el sentimiento ante la naturaleza en el contexto musulmán podría canalizarse en múltiples exposiciones tomando como objeto de observación las más diversas fuentes escritas, pictóricas o arquitectónicas partiendo de la base de que podríamos percibir el entorno desde diversas perspectivas que cabría sintetizar en tres fundamentalmente: en su estado silvestre natural; en estado artificial, pero como naturaleza viva materializada en el jardín; o de manera representada, en la artes plásticas. Los caminos son innumerables, pero hay que elegir uno inicialmente. Para emprender cualquiera de dichas vías parece imprescindible analizar las líneas básicas de esta particular estética, líneas que aparecen descritas en el Libro Sagrado de los musulmanes, ya que éste establece numerosas imágenes sobre las que se inspirarán futuras creaciones artísticas. Dado que el Corán es guía práctica, ética y espiritual, organización, en definitiva, de un modo de vida, revisar estas imágenes, en especial las referidas al paraíso y sus aplicaciones varias, será como dar un primer paso en el análisis de la percepción del entorno en el mundo islámico, en el plano imaginario y en el real, más tarde seguirán otras observaciones, otros enfoques. Pero esto sin defender que se trate de una estética simple o exclusivamente

teológica; sólo se parte de la base de un sentimiento emanado de los más sutiles dictados de belleza descritos en el Corán.

El medio geográfico en el que surgió el Islam, como ya se ha dicho, determinó las bases de la descripción de un ideal de naturaleza, donde ninguna de las características adversas habituales al beduino habría de existir, donde, por contraste, el medio se abriría al hombre en todo su esplendor, a su disposición, en la culminación de su madurez, fertilidad y bondad. Esto es precisamente lo que el Islam reserva al eterno disfrute de los hombres piadosos, los cuales participan en el mito y en la ensoñación mediante imágenes de claridad, agua, plantas, árboles y sombras... Así se describe en el *Libro de la Escala de Mahoma*¹⁷:

Los paraísos son todos de claridad y en ellos hay muchas ciudades, castillos de claridad, palacios, casas, estancias, cámaras;[...] Detrás hay tal cantidad de árboles y de especies tan diferentes que nadie podría describirlos; como tampoco podrían describir la diversidad de frutos que producen; unos frutos más hermosos que rubíes, esmeraldas o cualquier otra piedra preciosa que exhalan un aroma inimaginable. A través de los paraísos discurren unos ríos de tantos tonos [...] que nadie podría describir ni imaginar en su corazón; todos exhalan un aroma agradabilísimo. Hay tal número de pabellones sobre la ribera de los ríos de formas tan diversas y hay tal número de casas tan hermosas, tan nobles y tan admirables que el corazón del hombre no lo podría imaginar; y todo, de purísima claridad.

Otra imagen del paraíso prometido:

En él habrá ríos de agua incorrupta, ríos de leche cuyo sabor no se alterará, ríos de vino que serán la delicia de los bebedores/ y los ríos de miel límpida. Los creyentes tendrán toda clase de frutos y perdón, procedente de su Señor.
(*Corán*, 47, 16-17).

Desde esta noción de paraíso como lugar en el que hay árboles con frutos y sombras, ríos de agua, leche y miel, etc..., se configura la imagen y la metáfora, desde ella se construyen edificios y palacios, se diseñan jardines, se componen poemas, se hace literatura. El texto coránico sentará las bases de una filosofía de vida donde la imagen del desierto, ya descrita desde la poesía preislámica, subyace plena de connotaciones.

Desde mediados del siglo VII, fecha en que el Profeta dio a conocer el Corán, la conciencia estética del musulmán se manifestó de formas variadas; aparecía el Islam con una actitud proclive a la incorporación de los

¹⁷ *Libro de la Escala de Mahoma. Según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*, Prólogo de M^a J. Viguera, Madrid, Siruela, 1996, pp. 86-87.

rasgos de las culturas con las que el pueblo árabe se relacionaba. Durante la expansión del imperio no se perdieron los signos culturales propios de los países conquistados; estos últimos dieron en cada caso resultados particulares, pero siempre en el marco común emanado de unas bases ideológicas que establecieron las líneas esenciales del sentir estético del mundo árabe durante la edad media e incluso después. Este fenómeno ocurrió de manera absolutamente propiciada desde la política cultural del califato ‘abbasí en oriente donde la aventura cultural se produjo a partir del siglo IX, sobre todo desde la asimilación del acervo emanado desde el mundo persa sasánida, Grecia y la India; estas culturas proporcionaron al mundo musulmán unas posibilidades inimaginadas hasta entonces y el desarrollo artístico ofreció canales de difusión de códigos a un tiempo éticos y estéticos.

Quizá el hecho de que el Islam rechazara novedades en la concepción del mundo y en la filosofía de vida hizo que tampoco se introdujeran grandes innovaciones estéticas salvo rasgos puramente formales que crearon estilos distintos. Salvando las distancias entre oriente y occidente cuyo sustrato cultural, en cada país en particular, sembró las bases de un resultado artístico único, las formas de expresar sentimientos sobre la naturaleza así como los cánones constructivos que emanaban de aquélla, fueron semejantes. En efecto, en el aspecto puramente estético no se dieron grandes novedades, es como si esa particular filosofía de vida se hubiera convertido, aun con el paso de los tiempos, en un sustrato común a todo el mundo musulmán, en el imaginario colectivo, en una idiosincrasia compartida por distintos pueblos en lugares muy lejanos geográficamente hablando.

La parte idealizada del paisaje medieval en general, y del entorno musulmán en particular, ilustra la necesidad de ensueño de los pueblos, una de cuyas invenciones, el jardín, constituye la forma más representativa de su materialización¹⁸; desde éste «la configuración del paisaje proporciona una visión de la realidad natural que devuelve al espectador al ideal y al mito y que permite evadirse en un universo aparte en el que dicho paisaje responde a su deseo de huir de lo real y de recobrar una hipotética armonía»¹⁹; el Corán describe en el entorno concreto del jardín un escenario ordenado, bello y pleno de significado. El jardín pasó a representar la naturaleza sintetizada, reunía las características esenciales de la percepción ideal del medio, impresiones que después se desarrollarían en múltiples facetas:

Quien haya temido el emplazamiento de su Señor, tendrá dos jardines/ -¿qué dones de vuestro Señor negaréis?/ En ellos habrá dos fuen-

¹⁸ Y. Luginbül, «Apolíneo y dionisiaco», en *Paisaje Mediterráneo*, F. Zoido (coord.), Milán, Electa, 1992, pp. 24-31, en concreto, p. 25.

¹⁹ *Idem*, p. 26.

tes de agua corriente/ ¿qué dones...?/ En ambos habrá, de toda clase de frutos, dos especies/ ¿qué dones...?/ Los bienaventurados estarán reclinados sobre tapices cuyo reverso será de brocado; la cosecha de ambos jardines será inmediata/ ¿qué dones...?/ en ambos habrá mujeres de mirada recatada: antes de ellos no las habrá tocado ni hombre ni genio/ ¿qué dones...?/ Ellas serán como rubíes y coral/ ¿qué dones...?/ Acaso la recompensa de vuestro Señor no es el bien?/ ¿qué dones...?/ Prescindiendo de ambos habrá dos jardines/ ¿qué dones...?/ oscurísimos por lo frondoso de su vegetación/ ¿qué dones...?/ En ellos habrá dos fuentes abundantes/ ¿qué dones...?/ En ambos habrá frutos, palmerales, granados/ [...].
(Corán, 55/46-68)

Como ha escrito E. de Santiago²⁰, «en este mundo se reduce el gran universo infinito, ordenado, bello y significativo a un lugar armonioso, delimitado por formas geométricas coordinadas, ornado por flores, árboles y aguas deseados entre sí por la simpatía natural/divina, y ceñido por quioscos y paredes arquitecturales preciosas en las que se confunde lo bello con lo colosal. El hombre, entre esos signos, expresa el gran deseo de expiar el pecado de Adán, de revivir las esperanzas de Mahoma y dibujar las aleyas del Corán ante su vista real. En el jardín se vive el placer metafísico del paraíso, el tiempo de la otra vida y la trascendencia del Corán. En él las flores, las aguas se desean entre sí y se mueven por la simpatía hacia el deseado/animador inmóvil».

En el jardín islámico yace el discurso escatológico y en cada una de sus formas simbólicas, de sus elementos fundamentales, surge un mundo infinito de posibilidades expresivas por su aplicación en la percepción subjetiva del mundo. Los elementos constitutivos de dicho jardín surgieron del sentimiento del hombre ante determinados ámbitos naturales; en nuestro contexto, en primer lugar del desierto, con los atributos que le son propios, como el calor sofocante, los vientos, la escasez de agua y de alimento, la luz cegadora y el cielo que durante la noche se convertía en bóveda de contemplación y marco de sosiego, en el que tenían lugar las tertulias y encuentros entre los miembros de la tribu, donde se recitaban casidas y se proyectaban los días. Aquí los sentimientos son encontrados: por una parte hay conexión con la naturaleza, por otra hay enfrentamiento continuo. Así lo muestra la poesía preislámica, donde se describe el paisaje como «enemigo del nómada»²¹; el desierto evocaba tormentas, vientos, era un *locus horridus*. De hecho, es un ejemplo significativo el hallado en los *Días de los árabes*, narración preislámica donde se lee: «ríndete, [...] soy mejor para ti que el desierto y la sed»²².

²⁰ E. de Santiago, «Algunas reflexiones en torno al jardín islámico», *Cuadernos hispano-americanos*, 418 (1985), pp. 75-86, en concreto, p. 76.

²¹ M^a J. Rubiera, «El jardín trascendido o el jardín árabe medieval», en *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 12.

De hecho la lengua árabe opone el término *al-Šahr* (desierto, carente de vegetación), a *ŷinna* (cubierto de vegetación), y de ahí la denominación del Paraíso islámico, *al-Ŷanna*, como contexto en el que se acumula el sumo ideal para un beduino. Este ideal, más tarde representado en el jardín, tendría con el tiempo un alto desarrollo ya que el movimiento artístico de los modernistas, a partir del siglo IX, primero en oriente y después en al-Andalus, dio lugar a poemas descriptivos de jardines y flores, los denominados *rawḍiyyāt* y *nawriyyāt*²³.

Pero los elementos de un paisaje o jardín son múltiples, diversificados, aunque aparecen mezclados, ya que unos sin otros nunca tendrían el significado global que le otorgamos, y por ello es necesario identificarlos, clasificarlos, entenderlos para poder captarlos uno a uno sin perder de vista la relación que mantienen dichos componentes entre sí. De entre los elementos que identifican al mundo árabe, en el entorno del desierto, tiene un papel fundamental el oasis.

El conjunto natural constituido por el verdor de la arboleda, el palmeral, y un pequeño espejo de agua en el desierto ha sido utilizado hasta la saciedad en todas las representaciones artísticas posibles, empezando por la arquitectura o pintura, como resultado de la búsqueda continua de efectos plásticos, o en la literatura. Es la imagen que después se desarrolla en múltiples variantes: convertida en jardín de una casa señorial o en una almunia andalusí; en el baño mediante la recreación del estanque central, al que se suman las pinturas o azulejos que representan conjuntos florales y arboledas así como las cúpulas de lucernas que distribuyen la luz, como trasunto, desde el interior, de la bóveda celeste creando un ambiente mágico, envolvente, acogedor, íntimo, al que acompaña el sonido de los pequeños surtidores, la música a veces, la luz tamizada, la atmósfera húmeda y relajante.

Como afirma M.J. Rubiera²⁴, el jardín arábigo islámico es la «metáforma del Paraíso», y éste es una «hipérbole del oasis». Los poetas de la *ŷāhiliyya* no describieron el oasis, la naturaleza de su poesía no lo permitía, sí se menciona en cuanto es escenario de encuentros amorosos, por lo tanto, aún sin describirse reunía connotaciones positivas evocando un *locus amoenus* que no pasaba de ser únicamente evocado. El oasis era, además, lugar de descanso y ámbito de tribus sedentarias; allí el agua y los árboles permitían organi-

²² «Día de Gabīṭ: De los Banū Yarbū' contra los Banū Bakr», Ibn 'Abd Rabbihī, *ʿIqd al-farīd*, ed. Sa'īd al-Aryān, Dār al-fikr, Líbano, s.d., t. VI, pp. 47-48.

²³ La poesía preislámica menciona el jardín del más allá; el término *rawḍa* sólo aparece una vez como jardín en el Corán (30/151). En cambio, en al-Andalus esta palabra se identificó con jardín-cementerio, los andalusíes para denominar el auténtico jardín utilizan el plural de *rawḍa*, *riyād*, pero con sentido singular.

²⁴ M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 11.

zar la vida de otra manera: desde la cría del ganado y la dedicación a la agricultura hasta la simple posibilidad de contemplación a la sombra del vergel. En torno a los oasis surgieron las ciudades, tan importantes en el Islam, y del oasis emanan las imágenes idealizadas de abundancia y de sombra. Este último ámbito se convirtió en el ideal del hombre preislámico y como en otras descripciones escatológicas primitivas sirvió de inspiración a la descripción del jardín del más allá, al marco de contemplación de la infinita bondad divina, así lo expresa Ibn Ḥabīb²⁵:

Las palmeras del paraíso están repletas desde la raíz hasta la copa: Sus frutos son como las cántaras [y] cada vez que se les arranca un fruto otro ocupa su lugar, alcanzando los racimos una medida de doce codos.

Hay en el paraíso un árbol llamado Tūba; si un solo jinete corriese a su sombra [durante] cien años no [lograría] surcarlo.

El paisaje, como se dijo anteriormente, es siempre estimulador de la creatividad humana, vivificador de la memoria, es también fuente de formas y materiales para la actividad artística²⁶. Como vivificador del recuerdo basta mencionar el proceso de incorporación de especies vegetales en al-Andalus traídas desde oriente, y entre ellas la palmera, vivificadora de una cultura y de un entorno. Es un ejemplo emotivo el que atribuye a °Abd al-Raḥmān I la introducción de la palmera de origen sirio en recuerdo de su país natal y a la que expresaba: «¡Oh palmera!, tú eres como yo, extranjera en occidente, alejada de tu patria...». Es asimismo significativo el texto de al-Maqqarī en el que relata lo que sigue²⁷:

Dijo Ibn Saʿīd en el Mugrib: el primer lugar de recreo [en Córdoba] que mencionaremos de los Omeyas es el palacio de la Rusāfa. Este palacio fue construido por °Abd al-Raḥmān I al principio de su reinado, para su recreo, y en él residió una gran parte de su vida. Esta almunia de la Rusāfa fue levantada en un lugar en el noroeste de Córdoba. Edificó un bello palacio y un amplio jardín, al que trajo las maravillosas plantas y los más nobles árboles de todas las comarcas; envió a Siria a dos embajadores, Yazīd y Safar, para que le trajesen semillas escogidas para que crecieran allí bajo cuidado asiduo y buen

²⁵ Ibn Ḥabīb, *Kitāb waṣf al-firdaws (La descripción del paraíso)*, Intr., trad. y estudio por J.P. Monferrer Sala, Granada, Universidad, 1997, pp. 82 y 124 respectivamente.

²⁶ D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad», p. 3.

²⁷ *Nafḥ al-tīb*, I. °Abbās, Beirut, 1968, 8 vols, t. II, 14, trad. de M.J. Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 125.

cultivo. En poco tiempo tuvo árboles que dieron los más extraordinarios frutos que se extendieron por todo al-Andalus rápidamente. La Rusāfa fue conocida por la excelencia y abundancia de sus variedades. Llamó a esta almunia al-Rusāfa en recuerdo de la Rusāfa de su abuelo Hišām en Siria.

En efecto, de entre las especies arbóreas importadas a al-Andalus hay que destacar el valor simbólico adquirido por la palmera, así como sus posibilidades artísticas, representada desde el realismo a la abstracción. Entre sus atributos se ha destacado su estilización y, por lo tanto, su verticalidad y naturaleza ascensional, de ahí que reúna las posibilidades simbólicas máximas en conexión con lo espiritual y lo estético; así lo hemos visto en multitud de miniaturas y representaciones arquitectónicas. Para algunos especialistas, basta recordar la monumentalidad de los arcos superpuestos a modo de palmeral en la mezquita de Córdoba, o el ejemplo sorprendente de la mezquita de Zaria, al norte de Nigeria, entre otros ejemplos. Es asimismo evocadora la recreación pictórica de la logia del palacio de Al-Qāpū de Isfahan donde sencillamente está esbozado el palmeral con ausencia de la parte superior, de la palma.

Volviendo al jardín islámico, éste tiene un orden establecido y su estructura está en el jardín-paraíso persa o jardín cósmico dividido en cuatro partes por cuatro canales que se islamizan como cuatro ríos del paraíso y en el centro hay una fuente de agua o un pabellón que simboliza la montaña del Cosmos²⁸, este jardín se representó en numerosos tapices persas. También se dio otro esquema constructivo con un estanque central en forma rectangular, flanqueado por flores. Pero el primer modelo, el jardín en crucero, tuvo en al-Andalus mucho éxito, recordemos Medina Azahara, el patio de los leones de la Alhambra, el patio del Alcázar de Sevilla, actualmente en la Casa de Contratación, el Castillejo de Monteagudo.

Estos canales o ríos surgen del importantísimo papel que desempeña el agua en esta cultura; desde la imagen árida del desierto y el oasis cuyo pozo daba vida al beduino, el Corán describe ríos que fluyen con abundante agua que mana por todas partes, dentro de un orden siempre construido a la medida del hombre. El agua es símbolo de vida y elemento estético, es la que pone sonido al jardín junto con los pájaros, colaborando a crear ambiente de placidez y armonía, es símbolo de generosidad. Y para que diera esa sensación de armonía había que conducirla por medio de canales, surtidores y albercas que también tendrían que ser bellas²⁹. Es éste el favor más grande que Dios ha concedido al hombre, el don del agua:

²⁸ M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 18.

²⁹ *Idem*, p. 24.

¿No ven los infieles que los cielos y la tierra formaban una masa compacta y que nosotros los hemos separado y que por medio de agua damos la vida a todas las cosas?
(*Corán*, 21/30)

La Biblia expresa el triunfo del agua de la forma siguiente³⁰:

Ningún arbusto de los campos había aún sobre la tierra y ninguna hierba de los campos germinaba aún, pues el Dios Eterno no había hecho llover sobre la Tierra.

La tradición musulmana enseña que durante la Creación el trono de Dios estaba sobre el agua; Dios ha formado el cielo con vapor, y con el agua desecada ha formado la tierra que descansa sobre los peces. Dios afirma:

Vertemos el agua en oleadas; después hendemos profundamente el suelo; después hacemos crecer en él trigo, caña de azúcar, y olivos y palmeras, huertos frondosos, frutas y forrajes, subsistencia para vosotros y para vuestro ganado[...], palmeras cuyas espaldas se inclinan en racimos [...], granadas.

En la *Descripción del paraíso*, Ibn Ḥabīb afirma³¹:

Entre las hileras [de ángeles] discurre un río de agua, cuya fuente y desembocadura nadie conoce, salvo Dios, que lo creó. Su agua es tan transparente, tan clara y tan resplandeciente que nadie osa mirarla, temiendo perder la vista [...].

¿Y no es el agua igualmente fuente de vida espiritual? Entre los rituales islámicos es preceptivo realizar abluciones previamente a la oración, es un acto simbólico de purificación, pero ¿no es éste, también, el medio de pasar del ámbito profano al del espíritu mediante la búsqueda de Dios?

Las aguas en movimiento del paraíso se convertirán en aguas quietas en las descripciones y representaciones pictóricas del jardín, y en éste el estanque situado en el centro con sus cuatro canales de irrigación permite dominar el medio además de embellecerlo. El dominio del agua significará organizar la planificación floral y arbórea del jardín si tiene un uso ornamental, o del huerto, si es experimental; cada uno de sus cuadros, cultivado con árboles y flores, dejaba el camino libre para pasear entre ellos con los frutos al alcance de la mano, pensemos en el jardín almohade del alcázar de

³⁰ Génesis 2, 6; Salmos, 33, 7, Godefroy, 258. Véase Ibn Ḥabīb, *Descripción*, Índices.

³¹ Ibn Ḥabīb, *Descripción*, p. 76.

Sevilla³², el paseante podía observarlos con comodidad como si fuera un tapiz vivo³³.

Pero las aguas quietas tienen también su valor estético, como cristal, como espejo donde se refleja y transfigura la arquitectura y la vegetación, creando en el espacio un remanso de paz y serenidad. Este efecto de estética puramente visual ha sido utilizado continuamente como recurso constructivo en todo el mundo árabe, basta recordar edificaciones significativas en Samarra o Isfahan, y en al-Andalus recordemos, entre otros, el estanque construido ante el Salón Rico de Medīna Azahara o el diseñado ante el pabellón de la almunia almohade de Sevilla, la Buhayra, cuyo nombre ya la pone en relación con el agua puesto que su significado no es otro que «lago», como diminutivo de *bahr*, mar. Otro ejemplo, en el Partal, antesala del Generalife, o la fachada del Salón de Comares, que se refleja en la alberca construida entre arrayanes, en la Alhambra. En este caso el agua tenía unas resonancias distintas desde el interior de la torre, donde se perseguía sorprender visualmente mediante un espectáculo de belleza increíble, el originado por los reflejos del sol, infiltrados por los huecos de los atauriques de la entrada, temblorosos por el movimiento del agua, que producían un juego hermosísimo de formas de luz y sombras en las paredes, de manera que la arquitectura se convertía en un fenómeno cambiante, dependiente de los cambios atmosféricos, de las estaciones, de las horas del día.

Las aguas mansas como espejos han sido descritas en muchas ocasiones en poesía y en prosa³⁴:

¡Qué bella alberca! Su vista, su belleza
iluminan las mansiones!
[...]
Y si caminase sobre ella la reina de Saba diría:
«Parece como si fuese el pavimento de cristal».
Hacia ella se deslizan las corrientes de agua
como corceles a rienda suelta,
es blanca plata derretida que se funde de los lingotes,
pero cuando el viento sopla sobre ella
se convierte en loriga bruñida;
cuando la cubre el sol, ríe
cuando cae la lluvia, llora;
cuando las estrellas se miran en ella
se convierte en firmamento donde ellas están colocadas.

³² Actualmente en la Casa de la Contratación, sede de la Consejería de Urbanismo y Obras Públicas de la Junta de Andalucía.

³³ Véase F. Ruggles, «I giardini con pianta a croce nel Mediterraneo islamico e il loro significato», en *Il giardino islamico: architettura, natura, paesaggio*, Milán, Electa, 1994, pp. 143-154.

³⁴ Al-Buhturī, *Dīwān*, trad. de M.J. Rubiera, *La arquitectura*, p. 87.

Es un hecho comprobado que, desde el principio, la exhibición del agua se convirtió en un tema básico de la arquitectura musulmana, ya fuera palatina o civil, urbana o rural, pública o privada. Unida a la vegetación y al diseño arquitectónico convertía el conjunto en una realidad «sofisticada y fantástica»³⁵.

De la misma forma la imagen del agua que fluye o que describe formas geométricas ha sido utilizada como recurso arquitectónico. El arte musulmán, esencialmente abstracto, basado, en parte, en la búsqueda de un ritmo de repetición, exalta el tema representado y adquiere valor decorativo mediante dicho ritmo, éste halla un lenguaje adecuado en las formas geométricas. Sirva de ejemplo la solución dada a ciertas fachadas, como afirma J.Clemente Rodríguez³⁶, sin ir más lejos en los paños del alminar almohade de Sevilla, o de la Hasaniyya de Rabat, que se inspiran en los mismos principios formales que en la construcción de estanques destinados a la percepción especular, ya que, metafóricamente, en dichos alminares está presente la idea del reflejo de un estanque donde se repite el motivo ornamental constructivo, o afinando aún más, en una tupida red de rombos como trasunto extremo de la imagen que proporciona la observación de lagunas desaladas que abundan en el Norte de África y en el Próximo Oriente. En ellas el recuerdo del agua queda impreso en la superficie, una vez desecada, a través del alineamiento romboidal que forma la sal, «esta huella en forma de malla, se convierte en la abstracción del motivo acuoso»³⁷. Trasladado a otro soporte, en el jardín de crucero del palacio de la Contratación de Sevilla, de origen almohade, las paredes de los cuatro canales que llevan a la platea presentan una composición diédrica sencilla que representa el agua que fluye siguiendo modelos hallados en termas romanas, «al llegar a la platea este motivo se pierde para ser sustituido por una estilizada trama formada por líneas de finos arcos superpuestos que acogen en su interior elementos vegetales simétricos. Sin duda, se trata de una representación del agua estanca, que acoge en su superficie un campo de nenúfares»³⁸.

Semejante imagen halla su materialización en el relieve del exterior del mausoleo selyúcida del siglo XI en Qarraḡān, Irán, cuyos ladrillos están dispuestos de manera que hacen pensar en el suave movimiento de agua que fluye; así también se intuye en las incisiones de la fuente de Lindaraja, del siglo XIV, procedente de la Alhambra, que es de mármol blanco y porta una

³⁵ Véase J.C. Rodríguez, *El alminar de Isbiliya. La giralda en sus orígenes (1184-1198)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1998.

³⁶ *Idem*, pp. 116 ss.

³⁷ *Idem*, p. 117.

³⁸ *Idem*, p. 115.

inscripción en la que la misma fuente nos declara que el agua emana de su superficie helada al derretirse. En efecto, en todos estos ejemplos, dado que el interés se centra en la obra que se decora y, en todo caso, en el valor simbólico del elemento decorativo, la franja de ornamentación se presenta con «misión adjetiva»³⁹.

Las aguas mansas rizadas por la brisa, transformadas de manera inmediata en imaginadas cotas de malla, han sido glosadas por muchos poetas a través de la historia⁴⁰:

La mano de la brisa ha tejido una cota de malla
sobre el río, que no tiene otras mallas que las burbujas del agua
La brisa sopló al atardecer y tejió una cota de malla para
el estanque; ¡ah, la hermosa armadura defensiva!

Es una metáfora frecuente, que probablemente encuentra su ejemplo más conocido en el verso que el rey taifa al-Muʿtamid planteó a Ibn Ammār ante el Guadalquivir:

La brisa ha tejido una cota de malla con el agua.

A lo que aquél contestó:

¡Qué hermosa sería para el combate si fuera de materia sólida!

El agua, pues, en íntima conexión con el jardín, ha contribuido junto a otros recursos arquitectónicos en la descripción del paraíso prometido. Presente en la mayoría de las construcciones del mundo islámico, siempre que el medio lo permitiera, ha colaborado en la transformación de los interiores de las casas, ya no sólo de los palacios. Las fuentes o estanques instalados en patios y jardines, metamorfoseaban el espacio interior en un oasis simulado; en medio de la ciudad el hombre accede al remanso de paz, de serenidad y frescor dejando extramuros el ajetreo callejero. Recordemos, por ejemplo, la tipología de las casas moriscas andalúses como la Casa de Zafra o la Casa del Chapiz, entre otros ejemplos, en Granada, o cualquier recreación pictórica del interior de casas particulares del mundo árabe; está claro que se trata de construcciones que pertenecían a una clase social acomodada, pero no dejan de representar, fuera del entorno palaciego, los elementos

³⁹ J. Camón, «Temas de estética musulmana», *RIEEL*, II (1954), pp. 131-147, en concreto p. 133.

⁴⁰ Abū-l-Qāsim Ibn al-ʿAṭṭār, *apud* H. Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 207.

ya descritos dispuestos a la medida del ser humano, propiciando una experiencia sensual y espiritual que alejan de lo mundano.

Al igual que en el paraíso, el jardín en el mundo árabe atiende como la propia naturaleza a todos los sentidos: es placer para la vista por la armonía de sus líneas y colores; así lo es igualmente para el olfato gracias a sus perfumes, para el oído mediante surtidores y cascadas, y para el gusto, por sus frutas⁴¹. Ya que la descripción del paisaje, del jardín y de muchas construcciones tenía entre sus objetivos la llamada a la sensualidad del ser humano, merece la pena recordar el siguiente párrafo del Libro de la *Escala de Mahoma*⁴²:

[...] detrás del paraíso hay un jardín,...]; debes saber también que, si alguien dice que éste es el único paraíso, eso es verdad en el sentido de que «paraíso» no significa otra cosa que «deleite».

Y en el mismo sentido, recordando esta recreación sensual afirmaba Ibn Ḥabīb⁴³:

[...] El profeta, —Dios lo bendiga y los salve— dijo: Los ríos del paraíso no corren por cauces, son más blancos que la nieve, más dulces que la miel, de aroma más grato que el almizcle[...]. El barro de los ríos es de almizcle oloroso; de ellos manan las fuentes [para deleite] del hombre que, según su apetencia, [les] señalan con su dedo [que se dirijan hacia] los palacios de perlas; si los yinn y los seres humanos de este mundo se estableciesen junto a uno de ellos, los desbordaría de alimentos, bebidas y túnicas [...].

Entre los elementos que caracterizan al jardín musulmán y que han dictado sus motivos a la arquitectura ornamental no hay que olvidar el importante papel desempeñado por los motivos florales, utilizados éstos en todas sus posibilidades desde el adorno, llevado al extremo en la decoración de atauriques en los paños de interiores y fachadas, asimismo en azulejos como en capiteles, cerámicas, etc., o en la misma escritura de estilo cúfico florido, tan frecuente en todo el mundo musulmán. Estos motivos florales son esenciales en el jardín o paraíso, como alfombra bellísima o como inspiradores de sublimaciones amorosas⁴⁴ y, sencillamente, como sugeridores de perfumes embriagadores. La escatología musulmana insiste en describir el mun-

⁴¹ Véase M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 13.

⁴² *Escala*, p. 82.

⁴³ *Descripción*, pp. 70-71.

⁴⁴ Véase E. De Santiago, «Algunas reflexiones», p. 86.

do de sensualidad que aguarda a los hombres buenos, en numerosas ocasiones mediante sensaciones olfativas:

De entre los árboles del paraíso los hay que dan fruto y los hay que no, pero todos tienen cálices que contienen almizcle y alcanfor.

Parece ser que, al igual que en el romanticismo, se adopta la ilusión, la anestesia y la embriaguez de los sentidos y, sin llevar las cosas a extremos, quizá sea esa nostalgia del paraíso la que, consciente o inconscientemente, explica, al menos en parte, este ideal estético y espiritual.

En el plano literario, el jardín también evocaba un microcosmos de paz, de meditación, de naturaleza y belleza ordenada, síntesis de los cánones retóricos del *locus amoenus*. La descripción del jardín se convirtió, por su belleza particular, al igual que ocurría con la tradición bíblica, en lugar predestinado a la vida espiritual, objeto de contemplación en cuanto que sugiere y recuerda la obra de Dios y la promesa del paraíso:

[...] en los jardines de ensueño[...] no oirán ruido ni incitación al pecado, sino el dicho: «Paz, paz». Los compañeros de la derecha estarán entre azufafos sin espinas entre acacias alineadas, sombras extendidas, agua corriente y abundantes frutos que no estarán cortados ni prohibidos. Estarán echados sobre tapices elevados [...].
(*Corán*, 56/11-34)

Por lo tanto, el jardín árabe es además, y para evitar el pecado de emulación divina, «metáfora del poder islámico», representa a un tiempo una estética del placer y una estética del poder⁴⁵ que se presenta superior sobre los infieles, de ahí que sus elementos sean significativos de poder, de generosidad y de prestigio. En este ámbito la pareja real, o el sultán, acompañado de cortesanos o músicos, etc. se convierte en el sujeto central de la pintura islámica, ésta, desde el Magreb a la India, ha producido ejemplos delicadísimos en ese modelo⁴⁶. Otro ideal de escena es la erudita, que describía las tertulias de estudiosos y ulemas, y otra muestra sencillamente la dedicación al cuidado de las plantas y frutales. En este último contexto cabe destacar que son numerosos los tratados de agricultura escritos en concreto en al-Andalus, durante la Edad Media.

Pensemos que la descripción de la naturaleza propiamente dicha, en el ámbito de la pintura, ha ocupado en la mayoría de las ocasiones lugar princi-

⁴⁵ M. Puerta Vilches, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997, p. 29.

⁴⁶ Véase L. Bolens, «Les jardins d'al-Andalus», en *L'Andalousie du quotidien au sacré. XI^e-XIII^e siècles*, Gran Bretaña, Variorum, 1990.

pal al mismo tiempo que sus protagonistas; se trataba, simplemente, de representar el ideal paisajístico, la naturaleza dominada, como reclamo y objeto de reflexión y contemplación. Hay, por lo tanto, en todo ello, un interés íntimo por el paisaje, en cuanto a materialización visual del medio en el que el hombre disfruta de las maravillas de la creación y donde él mismo desarrolla sus cualidades y virtudes.

Y en este contexto, también la arquitectura desempeña un papel importante; los edificios determinan la visión de un espacio, moldean y modifican la percepción del paisaje, y además, se construyen de acuerdo con unos cánones edificatorios que participan de las bases estéticas que emanan de la naturaleza; de ahí el uso del color, la inferencia de la luz, la búsqueda del contraste: es cierto que «la arquitectura árabe se halla sumergida en la naturaleza, palpitante con las luces solares, con las aguas y con las plantas que bordean albercas o se apiñan en patios. Se cruzan los aromas y el rumor de las fuentes. Y esta impregnación de la tierra y sus atmósferas da a estas arquitecturas la impresión de un organismo vivo, con una perpetua ósmosis entre los ambientes del interior y del exterior del monumento»⁴⁷.

Entre los edificios emblemáticos del mundo islámico en los que podamos percibir la inspiración de la naturaleza en el proceso que venimos describiendo no hay que olvidar el baño o *ḥammām*. En este lugar, heredero del esquema clásico, se aprecia la manifestación simbólica de ese paisaje omnipresente en la mente del musulmán; el recuerdo del cielo nocturno descrito ahora mediante una bóveda con lucernas estrelladas, que deja pasar la luz suficiente para crear un ambiente acogedor en el interior. Este lugar podría convertirse, en extremo, en metáfora del paraíso ya que allí se persigue también la satisfacción de todos los sentidos; es solaz para la vista, con la armonía de las líneas arquitectónicas; para el olfato por las plantas aromáticas y los ungüentos con los que masajearon a los bañistas; para el oído por el sonido de surtidores y por la música que, a veces, se interpretaba. Aquí el agua aparece una vez más como símbolo de vida y elemento estético a un mismo tiempo.

La arquitectura ha utilizado en infinitas estilizaciones y recreaciones la imagen de la bóveda estrellada, recordemos los ejemplos constructivos innovadores, incluso, de la mezquita aljama de Córdoba. O a otro nivel, como *summum* de simbología escatológica, recordemos la bóveda representación del cosmos musulmán, símbolo de perfección, en el Salón de Comares en la Alhambra, donde quedó representado el poder de la divinidad en el centro de la sala y a continuación la descripción sucesiva de los siete cielos del paraíso musulmán⁴⁸. En definitiva, también la arquitectura ha servido

⁴⁷ J. Camón, «Temas de estética musulmana», p. 131.

⁴⁸ D. Cabanelas Rodríguez, *El techo del salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1998.

como medio de recreación de motivos de la naturaleza y discurso escatológico, como síntesis de la percepción del paisaje, participando en él y creando un ámbito dialogante con el entorno.

De hecho, dicho discurso tenía, en cualquiera de sus lenguajes, fuerza dogmática además de poder político; se refería, a un tiempo, a la esfera de lo humano y de lo divino, ofrecía un punto de encuentro, una razón de ser, y desde luego un medio de contemplación que no hacía sino recordar al hombre las maravillas que, tan solo esbozadas en la tierra, le esperaban a modo de recompensa.

La estética musulmana ha utilizado como recurso expresivo la repetición de motivos decorativos, y en cada tema ornamental el contraste se ha conseguido por medio del color; cada elemento se resalta con un color vivo, de forma que cada objeto aparezca individualizado. Los colores planos se han adaptado mejor a la abstracción a la que tiende el arte musulmán en cualquiera de sus expresiones.

Las ideas estéticas orientales se han presentado en esquemas muy diferentes a los desarrollados en Europa, en ello ha tenido influencia, precisamente, la apreciación oriental de las tonalidades puras. Afirmaba un pensador musulmán que el efecto terapéutico de las imágenes deriva, aparte del tema, de «los colores bellos, placenteros —amarillo, rojo, verde y blanco— y las formas representadas exactamente en las proporciones correctas», formulación ésta enteramente griega⁴⁹.

Ya se ha destacado el hecho de que en las descripciones islámicas de edificios destacan los materiales que proyectan luz e igualmente insisten en contrastar la luz y la oscuridad, pero oscuridad entendida en sentido positivo como sombra que matiza. La gama cromática utilizada con mayor frecuencia en descripciones pictóricas, arquitectónicas o literarias es ya un indicio del valor emblemático de cada color. Asimismo, la visión de los elementos que conforman el paisaje o su síntesis ha de hacerse a través de una absoluta transparencia por una constante claridad que, siempre cargada de valores positivos, permite discernir cada color en su estado puro al mismo tiempo que favorece los efectos de brillo y resplandor atribuidos a los objetos de la creación que trasladados al ámbito escatológico se entienden como celestiales.

Así, las descripciones del paraíso musulmán están repletas de color, en ellas hay una simbología indiscutible. Afirmo Ibn Ḥabīb⁵⁰:

⁴⁹ Sobre este tema, véanse, entre otros: J. Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1997, 2ª ed.; Z. Jawīskī, *Mu'ājam al-alwān fī l-luġa wa-l-adab wa-l-ilm*, Beirut, Maktab Lubnān, 1992.

⁵⁰ *Descripción*, p. 51.

El paraíso es blanco y resplandeciente; sus gentes son blancas, no duermen. Allí no hay ni sol ni luna ni noche que cubra la oscuridad; ni el frío ni el calor afecta allí.

Asimismo se lee en el *Libro de la Escala*⁵¹:

Después que yo, Mahoma, me aparté de los ángeles de los que os he hablado, Gabriel me condujo a una tierra que Dios había creado propiamente para su menester. Era completamente blanca, con una blancura de limpiísima claridad; estaba totalmente ocupada de criaturas, que Dios había creado.

Como es natural el paraíso participa de los valores simbólicos del color blanco, síntesis de la totalidad, de lo distinto, tono que permite la plenitud de la expresión divina de la claridad y resplandor. La blancura en sí misma simboliza el estado celestial y la voluntad de acercamiento a dicho estado.

Aunque la coordinación de los colores y sus funciones varían según la cultura e incluso entre los individuos, por regla general el azul es el color del pensamiento, porque es el color del cielo y del espacio; el amarillo es el color del sol, color de la intuición, de la luz; el rojo, color de la sangre, de los sentidos vivos y ardientes; y el verde, el color de las plantas, representa la función perceptiva, la fertilidad, es el color, por antonomasia, del Islam. El color oro representa el aspecto místico del sol, se asimila a la deidad, y el plata al color místico de la luna. Por otra parte, la pureza de un color corresponde a la pureza de un sentido simbólico, del mismo modo los colores planos equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales que se adaptan perfectamente a una pintura que no tiene interés por la perspectiva, que prescinde de sombras y contraluces.

Así, también señala Ibn Ḥabīb⁵²:

[...] el Profeta dijo: Los habitantes del paraíso se adornan con oro y plata, llevan coronas de perlas y zafiros, son jóvenes que viven placenteramente, [van de] blanco, con kuhl en los ojos...

[a los habitantes del paraíso] Dios ha cubierto sus rostros de luz y sus cuerpos de seda blanca, colores blancos, aderezos [color] de oro y vestidos verdes.

⁵¹ *Escala*, p. 79.

⁵² *Idem*, pp. 105 y 106.

Podríamos concluir reproduciendo las palabras de D. Romero de Solís⁵³: «las grandes culturas son paisajes abiertos en la historia y estructuran artísticamente la geografía espiritual del mundo. El paisaje se hace para el ojo humano espejo de la relación entre interioridad y naturaleza como si el exterior del mundo fuese la piel interna de la conciencia humana, y como si el interior del hombre fuese lugar de encuentro entre árboles, tierra y agua... ¿Qué podría ser mirar al mundo como paisaje?..., acaso reconstruir el sentimiento poético y ver el mundo como un laberinto de imágenes, no de palabras ni ideas, sino intuiciones encendidas, presentimientos, emociones que sólo pueden expresarse, vivirse y entenderse desde la imagen».

⁵³ D. Romero de Solís, «El alma del paisaje», en *Paisaje Mediterráneo*, Milán, Electa, 1992, pp. 68-76, en concreto, pp. 70 y 73.

Mercedes BORRERO FERNÁNDEZ

CAMBIOS POLÍTICOS Y PAISAJE AGRARIO EN LA EDAD MEDIA. EL EJEMPLO DEL CAMPO ANDALUZ (S. XIII-XV)

Sin duda, una de las relaciones más permanentes en la historia es la que mantiene el hombre y la naturaleza. Una relación que no siempre es fácil, que a veces se plantea como una auténtica batalla en la que la victoria no corresponde al mismo contendiente en todos los casos. Es cierto que el hombre para conseguir su supervivencia ha intentado a lo largo de los siglos controlar la naturaleza, utilizarla en su provecho, servirse de ella adaptándola a sus necesidades, pero también es cierto que es fácil encontrar ejemplos claros del dominio, a veces férreo, que esa misma naturaleza ha ejercido sobre el hombre.

Precisamente porque esa relación ha sido siempre muy intensa, ha dado lugar a interesantes recreaciones poéticas o literarias del paisaje, tanto del entorno físico que rodea al hombre como de aquel que el hombre imagina más allá de su círculo cercano. Pero quizás donde esa relación se haga más patente, más práctica si se quiere, sea en su vida cotidiana. Porque el hombre, como bien descubrieron los humanistas, no tiene a la naturaleza como simple telón de fondo del discurrir de su existencia, sino que está inserto en ella, depende de ella, necesita controlarla y modificarla.

En este trabajo hablaremos de un aspecto de esa relación, concretamente de la acción del hombre sobre el medio físico que le rodea. En una palabra, de su intento de humanizar la naturaleza *salvaje* y aprovecharse de ella, tanto extrayendo de la misma los alimentos básicos para su supervivencia, como modificando el espacio hasta conseguir un medio físico confortable.

Esta acción del hombre sobre el espacio da lugar a la aparición de lo que se conoce como paisaje agrario, un espacio natural controlado por el hombre, que suele reflejar, en cada caso, las características básicas del grupo humano que lo construyó. Así, paisaje agrario y civilización están íntimamente relacionados. Dicho de otra manera, el modo de vida, la mentalidad, la estructura económica o la jerarquización social del grupo humano que ocupa un espacio natural influirá decisivamente en el tipo de paisaje agrario que resulte.

Si este aspecto de la relación hombre-naturaleza la centramos en la Edad Media, los ejemplos de los diferentes resultados obtenidos, de los distintos paisajes agrarios aparecidos son múltiples. Bástenos recordar el profundo efecto transformador que en el paisaje del Occidente medieval causó el fenómeno de las roturaciones entre los siglos XI y XIII. Sin embargo, nuestro objetivo no es tanto analizar estos procesos generales por los que el hombre, lanzado sin duda por la pura necesidad, aborda a la naturaleza y la intenta someter. Intentamos ir un poco más allá, analizando la influencia que en este proceso de cambio, de formación de paisaje agrario, ejercen estructuras políticas preestablecidas, entendiendo por tales sociedades consolidadas, con economías y mentalidades específicas.

Posiblemente el mejor ejemplo de este proceso lo tengamos en la España medieval. Un espacio físico que durante ocho siglos vivió un continuado trasvase de poder político. El encuentro de una España cristiana y una España musulmana, de dos civilizaciones diferentes que luchan por el mismo territorio, da lugar a que ese territorio, ese espacio físico, vaya cambiando de dueño y sufra, por tanto, variaciones en la constitución de sus paisajes agrarios.

Como bien dijo el profesor García de Cortázar, hablar de espacio en la España medieval es hablar de reconquista y repoblación, es decir de control militar y ocupación del territorio musulmán por la población cristiana del Norte. Sin entrar al detalle en la problemática expuesta por el citado autor en la *Introducción* de su obra, ya clásica, *La organización social del espacio en la España medieval*¹, es evidente que cuando una sociedad ocupa un espacio lo organiza, lo modifica, lo adapta, se lo atribuye plenamente. Claro está que los resultados de esa organización del espacio, de la creación de esos nuevos paisajes humanos, dependerán de las circunstancias concretas en las que se lleve a cabo el control y la ocupación del territorio, es decir de las circunstancias en las que se produzca la reconquista y la repoblación de ese nuevo espacio. Por supuesto que la acción militar de control —el hecho de armas— es un factor a tener en cuenta, ya sea porque puede provocar cambios inmediatos, caso de la existencia de campañas devastadoras previas o enfrentamientos militares directos, o, precisamente, por lo contrario, es decir por propiciar un trasvase del espacio sin modificación alguna, caso de las rendiciones pactadas sin lucha. Sin embargo, los grandes cambios en el paisaje se producen realmente con la ocupación humana, es decir con la repoblación, fenómeno a través del cual la sociedad se relaciona directamente con ese nuevo espacio físico.

Para entender los diferentes resultados de esos cambios en el paisaje hay que tener en cuenta dos factores primordiales: el tipo de sociedad que repuebla y la situación previa del espacio a repoblar. Por lo que se refiere a

¹ J. A. García de Cortázar, *La organización social del espacio en la España medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Barcelona, Editorial Ariel, 1985, p. 12.

la sociedad ocupadora del espacio, su diferente grado de jerarquización, de consolidación política, se hará sentir de forma clara en el resultado espacial, en el tipo de paisaje que forje. Quizás el mejor ejemplo nos lo dé la primera repoblación, esa que se desarrolló entre el siglo IX y X y que tuvo su escenario en tierras leonesas y castellanas. Mientras que la sociedad leonesa, más jerarquizada, desarrolló una repoblación de tipo oficial, en la que se reflejó precisamente esa jerarquización por la presencia de grandes propiedades junto a pequeñas parcelas que difícilmente sobrevivieron a la presión de las primeras, la sociedad castellana, que en palabras de García de Cortázar era más fluida, propició la llamada repoblación privada, y dio lugar a un paisaje colmado de pequeñas propiedades de fuertes raíces y base de un tipo humano y social de largo futuro².

Pero evidentemente no sólo hay que tener en cuenta la sociedad que organiza el espacio; también es fundamental conocer cómo era ese espacio antes de ser ocupado. Entramos aquí en una de las más interesantes cuestiones que rodean este tema: la herencia que recibió esa España medieval cristiana en imparable proceso expansivo desde el siglo IX. Ciertamente cuando se habla de la herencia de la España medieval cristiana pensamos de inmediato en el legado musulmán, lo cual es lógico dado que es el mundo musulmán el que alimenta de espacio a esa otra España norteña. Pero también en torno a esta cuestión, al igual que en el de la sociedad ocupadora de territorios, habría que distinguir claramente momentos, épocas y, por supuesto, espacios. Así, en el área castellana, la herencia musulmana no se hace patente hasta que se incorpora Toledo, es decir, hasta que se alcanza la línea del Tajo. Con anterioridad, serán otras herencias, quizás menos patentes, quizás menos conocidas y desde luego menos intensas, las que asumirán, adaptarán o absorberán los nuevos pobladores, imponiendo, eso sí, en el territorio sistemas más complejos, tanto políticos, como sociales o económicos. De alguna forma, estas características previas del espacio ocupado hasta el Tajo hicieron que el paisaje de la Meseta norte cambiara al compás de la nueva realidad social que se le implantaba sin grandes dificultades. Primero fueron las comunidades aldeanas al norte del Duero, después una estructura de poblamiento en torno a grandes núcleos desde los que una red de caminos radiales unían distintas villas y aldeas secundarias³, es decir, una auténtica jerarquización demográfica de los núcleos de población en palabras del profesor Portela⁴. Por supuesto que, a partir de esta línea de frontera del siglo XI, la ocupación del espacio por la repoblación

² *Ibidem*, p. 18.

³ A. Barrios y A. Martín, «Demografía medieval: modelos de poblamiento en la Extremadura castellana a mediados del siglo XIII», *Studia Historica*, 1, nº 2 (1983), pp. 113-148.

⁴ E. Portela, «Del Duero al Tajo», en *La organización social del espacio...*, *op. cit.*, p. 104.

deberá contar con una herencia difícil de soslayar: el bien organizado y consolidado mundo musulmán de al-Andalus, un mundo donde había unas redes de poblamiento y una economía agraria que respondían a un modo de vida, a una civilización bien diferente de la que ocuparía el territorio tras el control militar obtenido por la llamada Reconquista. ¿Cómo afectó este cambio político al paisaje? Es en este punto en el que toma sentido el título de nuestro trabajo. Creemos, y así intentaremos demostrarlo, que los cambios de poder político en un territorio provocan transformaciones en el espacio ocupado, y lo hacen porque la sociedad —como decíamos al principio— tiende a organizar el espacio que ocupa de acuerdo a sus intereses sociales, políticos y, por supuesto, económicos.

Ahondaremos en esta cuestión tomando como ejemplo el caso andaluz y más concretamente la Andalucía occidental, cuyo control y ocupación se desarrolla entre los siglos XIII y XV. Trataremos de un espacio en el que la solidez de las estructuras musulmanas previas es incuestionable. Es la zona de las grandes y míticas urbes de al-Andalus, de los ricos y alabados campos agrícolas, de las rutas comerciales y los grandes puertos que conectaban el Islam hispano con el oriental. Por otra parte, hablamos de una época —la baja Edad Media— en la que la sociedad castellana está bien consolidada y estructurada; una sociedad, además, que tiene experiencia de siglos en la ocupación y transformación de territorios ajenos, es decir, que parece saber lo que quiere y puede hacer con los nuevos territorios. ¿Cuál fue el resultado de este encuentro?

Evidentemente los resultados se pueden analizar desde muchas perspectivas, ya que el espacio se organiza tanto desde un punto de vista físico, como social o puramente administrativo. Nosotros centraremos el análisis, ante la imposibilidad de hacerlo en todo su conjunto, en la organización física, que es, además, la que de forma más clara refleja los cambios en el paisaje. Hablaremos así de paisaje humano y de paisaje agrario, dicho en otras palabras, de cambios en la estructura del poblamiento y de cambios en la distribución de los diferentes cultivos en el espacio rural de la Andalucía bajomedieval y, concretamente del territorio bajo control de la ciudad de Sevilla.

CAMBIOS EN EL POBLAMIENTO⁵

El propio título del epígrafe supone que partimos de la base de que hubo modificaciones en el poblamiento al pasar el territorio del bajo Valle del

⁵ Este apartado es un extracto de un estudio más detallado que presenté al Congreso internacional conmemorativo del 750 aniversario de la conquista de Sevilla por Fernando III con el título, «El poblamiento rural sevillano antes y después del Repartimiento», *Sevilla, 1248. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a Castilla* (en prensa).

Guadalquivir de manos musulmanas a manos cristianas, lo que, en principio, parece presuponer que conocemos la realidad anterior al trasvase de poder político en la zona. ¿Cómo era el poblamiento en el territorio rural de la Sevilla almohade?

Sevilla era la capital de una cora, de una provincia muy amplia que, según Rafael Valencia, correspondía en gran parte a la antigua división romana, el llamado *conventus* de Hispalis. Este mismo autor, en la descripción que hace de las subdivisiones internas que presenta la cora, los llamados *aqalim*, ve una interesante realidad en cuanto al poblamiento⁶. Las divisiones de la cora se identifican como comarcas naturales, lo que se correspondería perfectamente al origen etimológico del término que las designa: *clima*⁷. Así, y partiendo de esta realidad, se perfila una organización territorial que no tiene como base la presencia de un núcleo de población importante, especie de cabecera de distrito, sino que simplemente son territorios diferenciados entre sí como espacios naturales específicos. De la Marisma a la Sierra, de la Ribera a las onduladas colinas del Aljarafe, se dibujaron en el espacio nada menos que once distritos diferentes entre sí. Precisamente esta misma realidad, este fuerte peso de las comarcas naturales en las divisiones administrativas, la veremos en época cristiana. Sin caer en determinismo geográfico, es evidente que las demarcaciones administrativas tuvieron en cuenta la realidad puramente física del territorio.

Claro que hablar de divisiones administrativas no es exactamente hablar de poblamiento. Y en este sentido, el conocimiento que tenemos de la realidad musulmana anterior a la conquista es muy escaso. Se han hecho aproximaciones al tema a través de estudios de la toponimia, así como de la significación, a veces exclusivamente filológica, de términos como alquería, *machar*, o de aquellos que designan torres o sistemas defensivos más o menos complejos. Sin embargo, esto poco nos aclara, ya que la significación de estos términos varía mucho según la zona geográfica a la que se refieran y según el tiempo histórico en el que nos centremos. Como afirma el profesor Vallvé, la triple denominación que reciben los núcleos que componen un distrito —alquería, torre y castillo— tenía un sentido de diferenciación física, social e incluso fiscal, que hoy día se nos escapa⁸.

⁶ Rafael Valencia, *La Sevilla musulmana hasta la caída del Califato*, Tesis Doctoral inédita (1986).

⁷ J. Vallvé, *La división territorial de la España musulmana*, Madrid, 1986, p. 236. Este autor piensa que, si bien no se puede asignar con seguridad al término *iqlim* el significado de comarca natural, es muy posible que en determinados casos se correspondieran ambos términos.

⁸ J. Vallvé, *op. cit.*, p. 242. Al respecto es interesante resaltar el caso del término alquería. Según todos los arabistas consultados, la alquería sería la mayor entidad de población de

De hecho, lo poco que sabemos al respecto es a través de una fuente cristiana, concretamente del llamado Libro del Repartimiento. Teóricamente el Libro del Repartimiento de Sevilla, concebido como auténtico catastro de las tierras a repartir entre los conquistadores, al estar realizado en los momentos inmediatamente posteriores a la conquista, debería reflejar con cierta exactitud la realidad espacial de la Sevilla almohade. Serviría, así, de indicador perfecto de la organización anterior y punto de partida de los futuros cambios. Sin embargo, la excelencia de la fuente no es óbice para que presente importantes problemas como base para un estudio del poblamiento. De ellos, quizás el más importante sea el hecho de que aunque teóricamente describe una realidad poblacional musulmana aún intacta, esa realidad fue valorada y apreciada por no musulmanes, es decir por el nuevo poder político castellano. Sin duda, la Junta de Partidores nombrada por el monarca para realizar el inventario de tierras a repartir incluyó si no todos, una gran mayoría de los lugares de hábitat que el territorio presentaba, incluso realizaron mediciones de tierras, pero ¿entendieron lo que veían?, ¿reflejaron en su libro la realidad del poblamiento, o simplemente la interpretaron a su manera?

Este cúmulo de problemas previos no nos debe impedir una aproximación al tipo de poblamiento que presentaba la zona rural sevillana en la primera mitad del siglo XIII, es decir con anterioridad a la conquista. Como ya hemos dicho, el territorio estaba dividido en una serie de distritos, en muchos de los cuales no había un núcleo rector. Por supuesto que esto no quiere decir que esta zona rural no tuviera núcleos de población importantes, sino simplemente, como ya advertimos, que éstos no eran la base de la organización territorial. Además de estos grandes núcleos —muchos de ellos de muy antiguo origen y con fuertes sistemas defensivos—, se establecía una red de poblaciones menores que podríamos llamar aldeas, junto a las que aparecen las míticas alquerías. Sin entrar en la posible polémica de la significación de este término —ya expuesta en cierta manera con anterioridad—, creemos poder afirmar que las alquerías aparecen, en el territorio sevillano y en los momentos anteriores a la conquista, como entidades rurales caracterizadas por su unidad en la propiedad. Serían así sinónimo de gran finca y como tal

carácter rural, equivaldría al concejo castellano y tendría un núcleo de población, un territorio y una jurisdicción sobre el mismo; un territorio éste en el que se localizarían aldeas o núcleos menores. Como definición teórica, no le negamos valor a esta descripción de la alquería musulmana, sin embargo pierde todo sentido cuando se contabilizan las alquerías de una cora a partir de determinadas fuentes árabes y nos encontramos con más de 1.000 en términos como el de Córdoba o Niebla —sin contar que en el primero de los casos existían otros 450 enclaves singularizados por su carácter militar—. Es evidente que el tipo de poblamiento que refleja una alquería en época musulmana nada tiene que ver con lo que en el mundo cristiano de la época se denominaría concejo o villa rural.

presentarían un caserío más o menos complejo de vivienda principal, dependencias agrícolas y alojamiento para una población relacionada directamente con la explotación y mantenimiento de la misma. Dado el desconocimiento que tenemos de la estructura de la propiedad de la tierra y especialmente de los sistemas de explotación que se emplean en esta Sevilla musulmana, difícilmente podemos calibrar el peso poblacional que estas alquerías tuvieron. Es posible que nos encontremos ante una realidad que no tiene comparación alguna con los tipos clásicos de hábitat que se perfilan en la civilización cristiana. Estamos ante lugares de habitación, pero dudamos que estemos ante núcleos de población en un sentido jurídico pleno, al menos desde el punto de vista de la civilización cristiana. A esta conclusión llegamos con los datos que aporta el Libro del Repartimiento de Sevilla. Según éste, en la comarca del Aljarafe aparecen contabilizadas unas 220 —serían una pequeña parte de esas supuestas 8.000 de las que habla Al-Himyari⁹—, mientras que en otras zonas, caso de la Campiña, no se mencionan siquiera. Por el contrario, en esta última comarca se habla de torres y *machares*, toponimia que en ningún caso se confunde con núcleo de población¹⁰.

¿Cómo se distribuyen en el territorio estos tipos de núcleos de hábitat? En otras palabras, ¿cómo era la estructura del poblamiento en la Sevilla que heredan los castellanos? Creemos que todos los indicios apuntan a la existencia de, al menos, tres zonas bien diferenciadas en cuanto a su poblamiento¹¹:

- La Sierra, en la que parece que las villas y lugares existentes mantienen una estructura más o menos secular, siguiendo las grandes líneas de comunicación existentes desde época romana¹².

- La Campiña, entendida como campiña sevillana, se presenta como una zona con escasos núcleos de población y con una situación de cierto abandono. Se documentan sólo dos núcleos de población —Alcalá de Guadaíra y Lebrija—, estando el resto del territorio ocupado principalmente por torres, cortijos y, significativamente, por los denominados *villares* que Julio González identifica con fincas arruinadas.

⁹ Al-Himyari, *Kitab ar-Rawd al-Mi'tar*, Valencia, 1963. Trad. de M^a Pilar Maestro González, p. 211.

¹⁰ Realmente, la definición de *machar* hace referencia siempre a un tipo de explotación agraria —dedicada al cereal y la ganadería—, en la que no aparecen edificaciones agrarias en número suficiente como para confundirla con núcleo de población.

¹¹ La información para este intento de síntesis se ha extraído de J. González, *El Repartimiento de Sevilla*, Madrid, 1951.

¹² Dado que esta zona no entró en el reparto pormenorizado de tierras realizado en los años 50, conocemos su estructura de poblamiento sólo a través de las grandes concesiones del monarca a instituciones —tipo órdenes militares o iglesia hispalense—, así como por la asignación de muchos de sus pueblos al concejo sevillano.

- El Aljarafe y la Ribera. Sin duda la zona mejor documentada dado que fue la que vivió más intensamente el reparto de tierras. Tradicionalmente se la ha considerado como la perla del territorio sevillano y en ese sentido se expresan todos los cronistas y viajeros que hablan de ella a lo largo del periodo de dominación musulmana. Entre sus elogios aparece siempre el hecho de estar bien poblada, de poseer numerosas alquerías y un número importante de lo que desde el punto de vista cristiano llamaríamos villas. El Idrisi habla de la existencia en esta comarca de nada menos que ocho núcleos de población importantes¹³. Exageración o no, lo cierto es que a mediados del XIII se contabilizan en esta comarca cuatro grandes villas, más otras tres de menor entidad a las que igualmente podemos darles el carácter de núcleo de población importante. A esto suele añadirse un elevado número de alquerías, que, de nuevo según los cronistas musulmanes, marcaban con un signo característico el paisaje rural de la zona. Serían esas *estrellas blancas sobre un mar de olivos* de las que hablaba un poeta musulmán y que no son sino la plasmación literaria de un paisaje agrario que responde a un sistema económico y a una realidad social que propicia la existencia de un paisaje mucho más humanizado, más densamente ocupado, que el de las otras dos grandes comarcas descritas.

¿Qué cambios se produjeron sobre esta realidad heredada tras la conquista cristiana? En los últimos años se ha escrito mucho y bien sobre la intensa política de reorganización que llevó a cabo la Corona en la zona que nos ocupa. La reorganización de las divisiones administrativas —caso de la concesión de alfoz a Sevilla— se produjeron a los pocos años de la capitulación. Por supuesto, también de forma inmediata, las múltiples concesiones a familiares del rey, allegados a la corte, instituciones eclesiásticas y grandes personajes de la sociedad del momento pusieron en marcha lo que habría de ser un cambio profundo en la concepción del espacio heredado¹⁴.

En diciembre de 1252, el hijo del monarca conquistador otorgaba a Sevilla, en dos importantes privilegios rodados, un amplísimo territorio como alfoz. El objetivo era claro: hacer de Sevilla una gran ciudad. El que había sido el objetivo político más ansiado por Fernando III, se convertía así en una de las urbes con mayor alfoz de la Península. En efecto, se amplió lo que había sido cora musulmana, sumándole a la misma gran parte de los territorios de otras coras, caso de la de Constantina —cora de Firrish— al Norte, o

¹³ Idrisi, *Geografía de España*, Valencia, 1974, p. 15.

¹⁴ Además del clásico libro, ya citado, de J. González, *El Repartimiento de Sevilla*, en los últimos años M. González Jiménez ha retomado el tema en varios trabajos, entre los que destacamos los siguientes: «Bases demográficas, económicas y sociales de la Sevilla alfonsí», en M. González Jiménez, M. Borrero Fernández e I. Montes Romero-Camacho, *Sevilla en tiempos de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1987, pp. 15-94. *En torno a los orígenes de Andalucía. La repoblación del siglo XIII*, Sevilla, 1988. Del mismo autor, «Andalucía Bética», *La organización social del espacio...*, *op. cit.*, pp. 163-194.

la de Morón, situada al Este de la capital. En conjunto, una extensión de tierras tan inmensas como nunca había disfrutado Sevilla a lo largo de su historia.

Sin embargo, precisamente en este primer gran cambio realizado por el nuevo poder político instalado en la zona, tenemos un claro ejemplo de que el espacio no puede ser transformado *a priori*, y que es la sociedad en su conjunto, con la puesta en marcha de su ritmo vital, con el cumplimiento de sus necesidades económicas y también de sus exigencias sociales, la que modela el espacio, lo cambia y lo hace propio. En efecto, muy pronto se vio que el amplísimo alfoz concedido a Sevilla era más teórico que real, por lo que los cambios fueron inmediatos. En este caso, se puede afirmar que fue la sociedad —entendiéndola en su sentido más político— la que va a reformar, a veces drásticamente, esa primera delimitación del alfoz realizada por Alfonso X. Sin entrar en detalles, ya que es ésta una cuestión bien debatida¹⁵, diremos simplemente que el territorio adjudicado a Sevilla se redujo de forma considerable, adaptándose más a la que había sido división administrativa anterior, aunque siempre con una extensión superior, especialmente por el Norte. Los motivos de la remodelación fueron fundamentalmente político-militares y, por tanto, la delimitación definitiva del territorio sevillano respondió a razones de estrategia defensiva, en un proceso de construcción de una frontera más efectiva tanto frente al reino granadino, como frente al vecino del Oeste, Portugal¹⁶.

Así, el alfoz quedó constituido en la segunda mitad del siglo XIII por la suma de una serie de distritos que pueden identificarse perfectamente con los *aqalim* musulmanes de la cora sevillana, y que, como decíamos, respondían a comarcas naturales. El Aljarafe, la Ribera, la Sierra y la Campiña, junto a la zona de Marismas, constituían un rico legado natural de la etapa anterior.

Pero si en la delimitación jurídico-administrativa el pasado, al estar marcado por razones de tipo geográfico, se mantuvo en gran medida, la red

¹⁵ M. Borrero Fernández, «El concejo de Sevilla», en M. González Jiménez, M. Borrero Fernández e I. Montes Romero-Camacho, *Sevilla en tiempos de Alfonso X*, *op. cit.*, pp. 100-156. De la misma autora, «La frontera de Sevilla con el reino de Granada en tiempos de Alfonso X», en *IV Coloquio de Historia medieval andaluza*, Almería, 1988, pp. 5-22.

¹⁶ La problemática de esta frontera en el siglo XIII ha sido analizada por F. Pérez-Embú, *La frontera entre los reinos de Sevilla y Portugal*, Sevilla, 1975. Hace poco, una reflexión interesante sobre el tema la hace F. García Fitz, «Los conflictos jurisdiccionales, articulación territorial y construcciones militares a finales del siglo XIII en el alfoz de Sevilla: la Sierra de Aroche», *Archivo Hispalense*, 230, (1992), pp. 24-51. Estamos, además, ante unos conflictos y delimitaciones territoriales que se mantendrán en el tiempo, como es fácil ver en M. González Jiménez, «Conflictos fronterizos en la Sierra de Aroche. El pleito de Barrancos (1493)», *Huelva en su Historia. Miscelánea histórica*, La Rábida, 1986, pp. 193-200. La otra zona fronteriza es analizada en M. Borrero Fernández, «La frontera de Sevilla con el reino de Granada en tiempos de Alfonso X», *op. cit.*

de poblamiento interior sufrirá importantes transformaciones desde el primer momento. Ya con el Repartimiento, los cambios en la estructura del poblamiento se hacen visibles. La mayoría de las alquerías fueron simplemente la base topográfica para organizar pequeños repartos de heredamientos a pobladores, con lo que perderían su sentido de unidad de explotación y también el de lugar de habitación.

Y esto no fue más que el principio. En esta fase, centrada en los años 50, podemos decir que la monarquía utilizó la herencia musulmana para cumplir con unas necesidades más políticas que sociales: dotar a la ciudad de Sevilla y a las instituciones eclesiásticas que cristianizaban con su presencia el territorio, regalar a determinados miembros de la casa real y a la nobleza y, por supuesto, premiar a los participantes en la conquista. En este sentido es interesante, no lo olvidemos, que los repartos se hacen con un sentido militar estricto, teniendo en cuenta la categoría de cada beneficiado en el ejército: caballeros, ballesteros, peones... De alguna forma, estos primeros cambios en la red del poblamiento vinieron dados desde arriba, por la aplicación de una voluntad regia de ordenación política del territorio.

Ahora bien, sin negar la afirmación anterior, es decir la base político-militar que presidió los primeros repartos, hay que admitir que también hubo en los mismos una intención económico-social. Se ha demostrado hasta la saciedad que los repartimientos, y especialmente el de Sevilla, dieron lugar a la creación de un número importante de pequeños y medianos propietarios; que si bien la monarquía concedió grandes propiedades en la zona, la mayor parte del territorio repartido fue a parar a manos de grupos sociales populares¹⁷. Sin embargo, hay un hecho claro: esta organización del espacio, desde el punto de vista social —con la consiguiente reestructuración de la propiedad de la tierra— era, de nuevo, más teórica que real y deberá superar la realidad cotidiana, la puesta en marcha de la economía y el asentamiento definitivo de los pobladores, para dejar de ser sólo la plasmación de una intención política. En otras palabras, también en este ámbito se había producido un apriorismo que deberá ser aceptado o rechazado por las realidades económicas y sociales que se implanten con el tiempo en el territorio.

Con todo, qué duda cabe que los cambios ya habían comenzado y las circunstancias de la segunda mitad del siglo XIII simplemente los acelerarían. Desde el primer momento, la vida en el territorio sevillano no debió de ser fácil. Las estructuras económicas heredadas habían sido trastocadas. La pro-

¹⁷ Las cifras no dejan lugar a dudas. El 51% de los pobladores fueron pequeños propietarios que acapararon el 20% del territorio repartido; el 46% se constituyeron en medianos propietarios con la acumulación del 68% de las tierras repartidas; por su parte, sólo el 2% de los beneficiarios se pueden considerar grandes propietarios y éstos sólo ocuparon el 12% de lo distribuido en el Repartimiento. M. González Jiménez, M. Borrero Fernández e I. Montes Romero-Camacho, «Origen y desarrollo del latifundismo en Andalucía», en *Economía e Sociología*, 45/46, Évora, 1988, pp. 47-48.

ducción y los intercambios debían adaptarse a nuevos circuitos, responder a distintas demandas. No es extraño que todo indique que la vida en la zona era muy cara y que muchos repobladores iniciaron rápidamente un claro proceso de abandono¹⁸. Pero no sólo fueron razones económicas; la salida de pobladores se vio potenciada igualmente por la inseguridad del territorio. La zona era una gran frontera con el Islam granadino, por lo que incluso las comarcas más alejadas de la línea de conflicto, caso del Aljarafe, se vieron asaltadas por las tropas de benimerines en los años 70 y 80; por no hablar de la inestabilidad que presentaba el otro frente fronterizo, el de Portugal¹⁹.

Todo parecía conjugarse para acabar con el proyecto político de la monarquía castellana de asentar aquí una población afecta a la Corona que pusiera en marcha los nuevos territorios bajo su control. La situación, además, se complicó a partir de 1264, año de la famosa revuelta mudéjar a la que el poder político dominante respondió con la expulsión. La salida masiva de esta población musulmana fundamentalmente rural —no olvidemos que las ciudades fueron vaciadas literalmente de musulmanes en el propio momento de la conquista— debió de dejar el territorio de Sevilla con una falta de hombres extrema. Evidentemente todos estos cambios irán acentuando esas primeras modificaciones del poblamiento musulmán que los repartos de tierras de mediados del siglo XIII habían iniciado. La tendencia del cambio parece muy clara a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII, orientándose a la desaparición de lugares de habitación como resultado de un proceso de concentración de la población —más o menos escasa según las zonas— en núcleos protegidos, generalmente identificados con los más antiguos centros de población rural.

De alguna manera, las circunstancias políticas y militares que vive la zona en la segunda mitad del siglo XIII facilitaron el fracaso de la repoblación de Sevilla y con él, sin duda, aceleraron un proceso de cambio en las redes de poblamiento de unas comarcas en general muy bien pobladas y perfectamente funcionales en la etapa anterior. En palabras del profesor González Jiménez, «el poblamiento se amoldó a imperativos estratégicos y en especial a los escasos recursos demográficos del momento»²⁰.

¹⁸ La rapidez con que se produjo en muchos casos la liquidación de estos repartos se puede apreciar en M. Borrero Fernández, «Las transformaciones de la estructura de la propiedad de la tierra en la Baja Andalucía en la segunda mitad del siglo XIII», en *Actas del V Coloquio Internacional de Historia Medieval de Andalucía. Andalucía entre Oriente y Occidente (1236-1492)*, Córdoba, 1988, pp. 191-208.

¹⁹ El efecto de las correrías de benimerines ha sido estudiado por F. García Fitz, «La frontera castellano-granadina a fines del siglo XIII», en *IV Coloquio de Historia medieval andaluza. ob. cit.*, pp. 23-35.

²⁰ M. González Jiménez, «La Andalucía Bética», en *La organización social del espacio...*, *op. cit.*, pp. 177.

El siglo XIV, caracterizado por la crisis en ámbitos tan relacionados con el poblamiento como la demografía o la economía —recordemos que es la época de la aparición del llamado fenómeno de los despoblados en toda Europa—, será una centuria poco propicia para cambiar el sentido de la evolución que se había trazado en la centuria anterior. En el caso concreto andaluz, se partía de una situación económica inestable y de la presencia de una frontera peligrosa, aunque eso sí, este último factor sólo afectaba a las zonas de contacto con el reino de Granada. Todo hace pensar que en el interior del alfoz de Sevilla la vida económica y social se mantenía ralentizada y, por tanto, en principio, nada parece indicarnos que se estuvieran dando importantes transformaciones en la red del poblamiento²¹.

Sin embargo, a lo largo del siglo XIV, en la zona se van a producir numerosos procesos repobladores, en un número cercano a la veintena²². ¿Cómo se explica esta aparente contradicción? Realmente la explicación nos parece fácil, a pesar de que en cada una de las comarcas afectadas las circunstancias son diferentes. En el Aljarafe está perfectamente demostrado que estas repoblaciones no fueron más que intentos para revitalizar económicamente una serie de posesiones que instituciones y señores laicos recibieron en el Repartimiento del siglo XIII. En la mayoría de los casos afectó a muy poca población y, además, no siempre fructificaron. Creemos realmente que la puesta en marcha de una gran propiedad, que ha tenido como base de organización una antigua alquería —es el caso en la mayoría de los ejemplos existentes—, no tiene por qué pasar por la recreación de esa base física, de ese antiguo lugar de habitación, más aún cuando, ya desde el XIII, las redes de poblamiento han cambiado, la tendencia es a la concentración y las alquerías han dejado de tener ese sentido de pequeños núcleos de población que según parece en alguno momento poseyeron. Por tanto, estas repoblaciones del siglo XIV no cambiaron el esquema de reparto espacial que había quedado marcado en la segunda mitad del siglo.

²¹ El caso más claro es el de la comarca de la Sierra, cuya estructura de poblamiento no parece haber cambiado mucho en este siglo. Como ya dije en otra ocasión, la orografía y la situación geopolítica de las comarcas serranas propiciaron que este distrito del alfoz fuera renovando sus estructuras humanas muy lentamente. De ahí que, precisamente en este difícil siglo XIV, no se produzcan cambios importantes en la red de poblamiento. Así, los procesos de despoblación de núcleos rurales que se pueden constatar no fueron más que fenómenos coyunturales, ya que estos enclaves volverán a recuperar un cierto nivel poblacional en cuanto la situación demográfica del siglo XV, francamente positiva, así lo permita. M. Borrero Fernández, «Situación demográfica de la Sierra Norte de Sevilla. s. XV-1534», *Historia.Instituciones.Documentos*. n° 25 (en prensa).

²² Para el análisis de este singular fenómeno contamos con un excelente trabajo en que se estudian todos los procesos repobladores en la zona sevillana durante esta centuria: M. González Jiménez, *La repoblación de la zona de Sevilla durante el siglo XIV*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1993.

Algo diferente es la situación en la zona campiñesa. Aquí la repoblación efectuada en el siglo XIV tiene aún un fuerte sentido estratégico militar, teniendo como base de la misma algún castillo o plaza fuerte. Con todo, y al igual que en el Aljarafe, los esfuerzos repobladores en la Campiña no siempre fructificaron, y no lo hicieron por las mismas razones antes expuestas: respondían a una política de particulares empeñados en revitalizar sus posesiones, en consolidar sus pequeños señoríos. De hecho, poco cambiaron la red de poblamiento²³. Así, esta comarca mantendrá a lo largo del siglo XIV prácticamente las mismas características que en el periodo anterior, es decir, una escasa densidad de núcleos de población. Eso sí, dentro de esa poca densa red de poblamiento, la tendencia a la concentración, general en todo el territorio, tiene aquí un importante ejemplo. Nos referimos a la que será la gran villa campiñesa de Sevilla, Utrera, que inicia en esta centuria su desarrollo como núcleo de población; un desarrollo que la hará alcanzar un siglo más tarde su posición de villa rectora de la comarca²⁴.

Estamos, por tanto, en el siglo XIV, en una fase de creación del poblamiento que, a pesar de la espectacularidad de algunos fenómenos repobladores, no supuso cambios decisivos en las líneas básicas que ya se marcaron en el periodo anterior: tendencia a la concentración de la población en núcleos estables, desde donde se irán organizando los campos de cultivo y creando el germen de la futura riqueza de la zona.

Con el siglo XV entramos de lleno en el periodo de puesta en marcha definitiva del espacio rural sevillano. Éste, por fin, encontrará, después de 150 años, la conjunción de factores positivos que le permitan consolidar su personalidad económica y social. El bien documentado crecimiento demográfico fue sin duda el punto de partida imprescindible para que la zona se revitalizara económicamente. Sus campos de cultivo comenzaron a producir plenamente respondiendo a los objetivos económicos de los diferentes tipos de propietarios que se habían ido creando desde el Repartimiento; se pusieron así en marcha diferentes sistemas de explotación de la tierra y con ellos aparecieron distintos tipos de relaciones sociales y laborales que crearon todo un esquema de organización del trabajo. Todo ello se plasmará, lógicamente, en la red de poblamiento que ahora se consolida.

Al respecto de lo que decimos son realmente interesantes dos fenómenos detectables en la época que pueden aparecer como contradictorios: la aparición tanto de nuevas poblaciones como de despoblados. El primer fe-

²³ De hecho, sólo dos de los siete casos documentados —El Coronil y Los Palacios— pasarán como tales núcleos al siglo XV.

²⁴ En medio de grandes dificultades —caso del saqueo sufrido en 1368—, este lugar recibirá apoyos considerables de la monarquía. Es el caso de la concesión de importantes exenciones por parte de Enrique II. F. Salgado Jiménez, *Utrera a fines de la Edad Media a través de sus Actas Capitulares (1492-1504)* (Memoria de Licenciatura inédita).

nómeno, analizado por A. Collantes de Terán, nos sitúa ante una realidad muy clara. En el alfoz sevillano las nuevas poblaciones surgen básicamente por iniciativa popular²⁵. En todos los casos, además, los niveles de población fueron relativamente altos, al menos en comparación con los que vimos en los intentos repobladores del xiv. Y era lógico que así fuera, ya que estamos ante una acción repobladora surgida de las necesidades sociales y económicas de la población, y no ante imposiciones de determinados señores o instituciones. Se hacía así evidente que lo que realmente creaba y consolidaba el tipo de poblamiento no era la decisión externa de la autoridad, sino la realidad socioeconómica de la zona.

Este mismo sentido puede darse al fenómeno de los despoblados del xv²⁶. Es evidente que la aparición de despoblados en la Sevilla de esta centuria se debió a una reacomodación de la población que, siguiendo la tendencia —ya constatada desde el xiii— a la concentración, deja vacíos aquellos núcleos en cuyos términos la opresiva presencia de la gran propiedad dejaba a las pequeñas aldeas, herederas en parte de aquellas míticas alquerías musulmanas, sin posibilidades de existencia. En este sentido, es sintomático que el fenómeno de los despoblados se aprecia casi exclusivamente en el Aljarafe —nada menos que 25 casos—, la zona donde la herencia había dejado una mayor dispersión del poblamiento.

Así, el siglo xv aparece como la centuria en la que el territorio sevillano consolida definitivamente su nuevo tipo de poblamiento, lo que consigue básicamente: despoblando, repoblando y sobre todo concentrando a la población. El resultado final, a pesar de que las líneas básicas de evolución están marcadas por la concentración de la población, son bien diferentes en cada una de las grandes comarcas naturales, o si se quiere en cada una de las áreas económicas de las que, bien diferenciadas entre sí, goza Sevilla. Creemos que los factores que dieron lugar a estas diferencias fueron básicamente dos: el medio geográfico y la herencia musulmana.

La *Sierra*, el más extenso de los distritos del alfoz, presenta una clara división interna en dos comarcas: la Sierra de Constantina y la que hace

²⁵ Hablamos de una iniciativa popular que sólo posteriormente la autoridad jurisdiccional —el concejo de Sevilla— confirmará con su aprobación. Prácticamente todas las grandes comarcas naturales viven el proceso: la Sierra con el caso de Hinojales o el Puente de Viar, la Campiña con el de Villamartín, el Aljarafe con el de El Garrobo. A. Collantes de Terán Sánchez, «Nuevas poblaciones del siglo xv en el reino de Sevilla», *Cuadernos de Historia*, vol. vii, 1977, pp. 288-289.

²⁶ Los estudios arqueológicos son en este sentido imprescindibles. De la zona rural sevillana sólo se ha realizado un estudio de tipo comarcal: M. Valor Piechotta, *Los despoblados medievales en el Aljarafe a través de las fuentes históricas y arqueológicas*, Tesis de Licenciatura inédita (1982). El tema de los despoblados ha sido analizado en M. Borrero Fernández, *El mundo rural sevillano en el siglo xv. Aljarafe y Ribera*. Sevilla, Diputación Provincial, 1983, pp. 172-176.

frontera con Portugal, la denominada Sierra de Aroche. La primera presenta ya a principios del siglo xv un poblamiento estable, definido por la presencia de siete lugares entre los que destacan dos grandes villas ejemplos de la tendencia a la concentración de la población, ya que ambas acogen a más del 70% de sus habitantes.

Diferente es la situación en el distrito de la Sierra de Aroche. Aquí es fácil observar que, todavía en el siglo xv, el proceso de transformación del poblamiento no ha culminado. Muy diferentes ritmos de crecimiento demográfico en las 23 villas de la comarca nos hablan de una corriente migratoria interna que transforma pequeñas aldeas en grandes villas y hace de antiguos núcleos cabeceras, villas de segundo orden. Con todo sigue dominando la tendencia a la concentración, como demuestra el hecho de que el 8% de las villas reúna a más del 35% de la población total.

La *Campiña*, como hemos visto anteriormente, era la comarca que presentaba una más débil red de poblamiento musulmán, por lo que aquí la tendencia no fue tanto al reagrupamiento de antiguos núcleos como a la concentración de la población en un número escaso de villas. Una tendencia que se consolidará en el siglo xv cuando, no sólo al compás del crecimiento demográfico, sino al compás del alejamiento y posterior desaparición del factor frontera, se consolide una fortísima concentración de la población en torno a tres grandes núcleos —Alcalá de Guadaíra, Lebrija y Utrera—, tres localidades que ya a principios del xv pueden considerarse como grandes villas rurales, entre las que se establece una clara jerarquía poblacional. Hay un núcleo director —Utrera— que desde principios del siglo acoge nada menos que al 50% de la población de la comarca. El resto de la población se reparte, en proporciones semejantes —en torno al 25% cada una— entre Alcalá de Guadaíra y Lebrija.

El *Aljarafe* es sin duda la comarca con una más fuerte singularidad poblacional, quizás por ello la que ha sido analizada con mayor profusión y profundidad en todas y cada una de las fases establecidas en relación a la formación de la nueva red de poblamiento²⁷. Su muy particular herencia musulmana dio lugar a que la reorganización del espacio fuese larga y prolongada en el tiempo. Es más, los intensos procesos de concentración y agrupación de la población no consiguieron acabar con las características básicas de esa herencia, concretamente la que la perfilaba como un territorio no sólo muy bien poblado sino también con un tipo de poblamiento muy denso, en el que los lugares de habitación se apiñan en áreas concretas presentando términos muy pequeños. Es posible que sea esto lo que propicie que en este distrito no aparezcan grandes núcleos de población, como en las otras dos

²⁷ Además de la bibliografía citada para el siglo xiii y xiv, un análisis del tipo de poblamiento y la distribución geográfica del mismo se encuentra en M. Borrero Fernández, *El mundo rural sevillano en el siglo xv. Aljarafe y Ribera*, op. cit., pp. 199-212.

zonas comarcales descritas, sino que predomine un tipo concreto de villa, pequeña por sus dimensiones poblacionales —entre 100 y 300 vecinos—, pero aglutinadora de una gran parte de los efectivos humanos de la comarca, ya que acogen a más del 50% de los mismos. El resultado de la organización del espacio por los castellanos es evidente: el Aljarafe de fines del siglo xv nada tiene que ver con esa poética imagen del distrito en época musulmana en la que se aprecia un escaso número de villas rodeadas por una apretada red de alquerías. Sin embargo, como decíamos, la herencia permanece. Sin duda es este un buen ejemplo de que la nueva sociedad —entendida en su sentido amplio y no sólo político— que se estableció en este espacio no hizo, como a veces se ha dicho, tabla rasa de la situación anterior; muy al contrario, la asimiló y la transformó, la adaptó a sus necesidades sociales y económicas, con lo que, si bien la tendencia a la concentración del poblamiento se desarrolló, no hizo desaparecer la característica más singular del hábitat de la comarca: la proximidad geográfica de sus núcleos de población, es decir, su denso poblamiento.

CAMBIOS EN EL PAISAJE AGRARIO

Si la red de poblamiento cambia al aplicársele unas estructuras políticas, sociales y económicas diferentes, no resulta difícil admitir que también el paisaje agrario, el mapa de los cultivos, se modificara tras la conquista del territorio por los castellanos. Ahora bien, como en el ámbito de análisis anterior, el punto de partida, la herencia paisajística musulmana, no es bien conocido. Es cierto que los cronistas y sobre todo los viajeros musulmanes describen esta zona con elogiosas palabras; quizás por ello la imagen que se tenía del Valle del Guadalquivir en el Norte cristiano era casi mítica, hasta el punto de definir la zona como un puro vergel: tierras fértiles, huertas magníficas y olivares productores de excelente aceite; nada comparable a las tierras de secano de la Meseta. Sin embargo, la realidad que encontraron los castellanos no se correspondía exactamente con esta imagen.

Esa realidad la conocemos sobre todo a través del ya citado catastro de tierras que éstos últimos realizaron de forma inmediata a la conquista. Según el Libro del Repartimiento, la zona rural cercana a la ciudad presentaba en los años 50 del siglo xiii una clara situación de descuido, de abandono, cuando no de destrucción. El cerco de la ciudad, las campañas de devastación y castigo por parte de las tropas castellanas, muy prolongadas en el tiempo, causaron claramente una degradación del paisaje agrario. Los datos son claros. Multitud de olivares quemados en el Aljarafe, *machares* y cortijos despoblados y abandonados de cultivo en la Campiña, son, entre otras, pruebas evidentes de que la herencia musulmana llegó en relativas malas condiciones a manos de los nuevos ocupantes del territorio. Era evidente que había que poner en marcha de nuevo la agricultura de la zona.

Pero esta puesta en marcha del campo sevillano se llevaría a cabo tras el Repartimiento, es decir, con nuevos propietarios y con una clara destrucción de las estructuras básicas sobre las que se había sustentado el paisaje agrario musulmán: las fincas, las parcelas, ya no eran las mismas. Y no sólo esto, el nuevo poder político que ocupaba la zona representaba un tipo de vida diferente, una mentalidad económica distinta y también, —por qué no decirlo—, unos gustos alimenticios distintos.

Hubo, además, un factor que no podemos olvidar. Como vimos en el apartado del poblamiento, la organización del territorio prevista y decidida por el poder no dio buenos resultados. A los pocos años de la conquista, buena parte de los repobladores cristianos se marchan y el grueso de la población rural —los mudéjares— son expulsados. Así pues, la imagen de los campos debió ser básicamente de desolación y abandono²⁸. Es evidente que la zona vive en la segunda mitad del siglo XIII un intenso proceso de retroceso de cultivos, de abandono de campos y de ampliación de áreas con formaciones vegetales naturales. Una situación que se prolongará a lo largo del XIV, y que sólo en el XV, con la aparición de un fuerte crecimiento demográfico, se conseguirá paliar.

Diferentes propietarios, distinta estructura de la propiedad de la tierra y grandes dificultades para el relanzamiento económico de la zona, son factores que resultan decisivos para imprimir un cambio en el paisaje agrario; un cambio que se producirá en un proceso natural de adecuación a las nuevas realidades humanas, sociales y económicas.

Quizás el cultivo que mejor refleje este cambio, lento pero imparable, sea el de la vid. Como es bien sabido, en el mundo islámico existe una prohibición coránica que impide al musulmán beber vino. Es cierto que la vid se cultivaba para la producción de uvas de mesa y uvas pasas, especialmente este último producto con un gran mercado internacional, y por supuesto también es cierto que las comunidades mozárabes y judías podían consumir, y consumían, vino en al-Andalus, por no hablar de los musulmanes que lo hacían contraviniendo lo dispuesto por el Corán. Sin embargo, es evidente que esta situación fue un factor negativo para la expansión de la vid en al-Andalus. Y aún hay una circunstancia más a tener en cuenta. En el periodo anterior a la conquista, domina en la zona un poder islámico —el almohade— más integrista, más estricto con las normas coránicas, lo que sin duda debió influir como freno a la expansión de la vid. Es más, hablamos de una época —fines del siglo XII

²⁸ Sólo así se explican los esfuerzos repobladores que se llevaron a cabo a los pocos años del Repartimiento. Es el caso de la repoblación de Coria y Puebla del Río, lindantes con la Marisma y puertas del Aljarafe por el sur —1271-1272—; asimismo, la de Alcalá de Guadaíra —1280—, enclave estratégico para la defensa de Sevilla frente al territorio fronterizo granadino, o las repoblaciones de pueblos serranos, situados en la Ruta de la Plata, caso de Almadén y el Real de la Jara —1273—. M. González Jiménez, *La repoblación de la zona de Sevilla en el siglo XIV, op. cit.*, p. 26.

y primera mitad del XIII—, en la que las comunidades mozárabes y judías, consumidoras legales de vino, tienen ya, como consecuencia de un importante proceso de emigración al norte cristiano, una presencia mínima en suelo musulmán.

Todo lo dicho nos sitúa ante una escasa herencia vitivinícola en la Andalucía de mediados del siglo XIII, lo que explicaría la escasez de este tipo de tierras en los repartimientos. En efecto, en Sevilla, los lotes de tierras que se reparten los constituyen básicamente tierra de cereal y olivar y en mucha menor proporción tierras de viñas. Es más, ni siquiera la primera previsión de reparto se pudo cumplir. Así, mientras que los caballeros hidalgos debían recibir teóricamente seis aranzadas de viña, en la práctica sólo recibieron cuatro²⁹.

Esta situación va a cambiar muy pronto. El papel del vino en la alimentación mediterránea medieval es fundamental, por lo que la nueva sociedad instalada en el territorio deberá hacer un importante trabajo de plantación de vides. Y así fue. En este sentido es interesante resaltar que la expansión de los campos de viña se relaciona directamente con el continuado fenómeno repoblador que hubo que desarrollar en la zona³⁰. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIII y durante todo el siglo XIV, en la zona del Valle del Guadalquivir, todos y cada uno de los esfuerzos repobladores que llevaron a cabo instituciones políticas —caso de los concejos—, particulares que intentaron poner en funcionamiento las grandes propiedades adquiridas en los repartimientos y abandonadas en principio por falta de mano de obra, así como medianos propietarios que intentan sacar provecho a sus fincas, utilizarán la entrega de pequeñas parcelas para viñas a campesinos recién llegados. Los repartos concejiles, las famosas cartas pueblas, o los contratos de plantación, fueron los sistemas empleados para ello. El resultado fue la aparición de un numerosísimo grupo campesino propietario o usufructuario de parcelas de viña, y por tanto la aparición en el paisaje agrario de importantes franjas vitivinícolas, generalmente en los alrededores de las ciudades, villas y aldeas³¹.

Pero hablar de numerosísimo grupo de campesinos poseedores de parcelas de viña puede no decir mucho, por ello quizás mejor sean las cifras. Evidentemente éstas cambian de unas comarcas a otras. Mientras en el Alja-

²⁹ J. González, *op. cit.*, t. II, p. 207. La misma cantidad se prevé para Carmona y Jerez (M. González Jiménez, *En torno a los orígenes de Andalucía. La repoblación del siglo XIII*, Sevilla, 1980, p. 107).

³⁰ No se debe olvidar el fracaso de la primera repoblación oficial.

³¹ El proceso está estudiado en M. Borrero Fernández, «Le vignoble d'Andalousie au bas Moyen Âge», *Le vigneron, la viticulture et la vinification en Europe occidentale, au Moyen Âge et à l'époque moderne*. Flaran, 11, 1989, pp. 119-146.

rafe, entre el 70% y el 80% de la población vecinal posee alguna parcela de viña, en la Campiña la proporción baja a un 40%. Muy especial es el caso de las comarcas serranas, donde se llega a superar en algunos lugares el porcentaje del 80% de vecinos propietarios de viñas³². Ahora bien, este altísimo número de propietarios no se traduce en una primacía de este cultivo en el paisaje agrario. Estamos hablando de campesinos, de propietarios o usufructuarios de pequeñas parcelas que no alcanzan la hectárea por término medio³³.

En cualquier caso, algo es evidente. La viña se expandió de forma rotunda en el territorio de la Andalucía bajomedieval. Su presencia es constante, sea cual sea la comarca económica a la que nos acerquemos, y marca, por tanto, el paisaje rural en los alrededores de los núcleos de habitación. Por supuesto que, especialmente a lo largo del siglo xv, comienzan a perfilarse zonas en las que se aprecia una mayor presencia de la viña; zonas que van a tener en el cultivo de la vid su principal motor económico. En el territorio sevillano estarían en esta posición la franja lindante con la comarca del Condado de Niebla, ocupada por localidades como Manzanilla o Castilleja del Campo, con más del 10% del territorio ocupado por las viñas de sus vecinos. Parecida situación vive la zona de Cazalla y Constantina en la Sierra. Según un estudio del profesor Ladero Quesada sobre el valor de los diezmos del vino, sabemos que era la zona de mayor producción vinícola de Sevilla³⁴. Pero además conocemos otros datos igualmente reveladores. Aquí, el porcentaje de vecinos propietarios no sólo es altísimo, como ya vimos, sino que las parcelas que poseen son muy grandes. Así, mientras que la media de superficie de una parcela del Aljarafe o la Campiña está entre 1 y 1'5 aranzadas, en Cazalla la superficie media de las parcelas es de nada menos que cinco aranzadas³⁵. Evidentemente esto se debió reflejar de forma rotunda en el paisaje agrario.

Por detrás de estas cifras hay una realidad que no queremos dejar de mencionar, porque también tiene su efecto inmediato en la configuración del paisaje rural. Me refiero al muy marcado carácter social de este cultivo. La viña aparece claramente como el fundamento de la economía campesina,

³² Los datos sobre la viña en la Sierra se encuentran analizados en M. Borrero Fernández, «Les vigneron dans la société rurale de Séville à la fin du Moyen Âge», *Vignerons. Bulletin du Centre Pierre Léon d'histoire économique et sociale*, 3-4, 1996, pp. 21-40.

³³ Así, en el Aljarafe, la única comarca de la que tenemos datos globales, las viñas de los vecinos no superan las 2.000 hectáreas. M. Borrero Fernández, *El mundo rural sevillano en el siglo xv*, op. cit.

³⁴ M.A. Ladero Quesada, «Dos cosechas del viñedo sevillano. 1491 y 1494», *Archivo Hispalense*, 193-194, 1980, pp. 193-222.

³⁵ M. Borrero Fernández, «Les vigneron dans la société rurale de Séville...», op. cit., p. 35.

y está, al menos en esta época y salvo casos excepcionales³⁶, fuera de las apetencias de los grandes propietarios. La fuerte dedicación de trabajo que exige el ciclo de cultivo de la viña, así como el que la producción vitivinícola andaluza no hubiera encontrado aún, salvo casos excepcionales, un interesante mercado internacional, dio lugar a que las grandes fuerzas económicas, los grandes propietarios de la comarca, se despreocuparan de la vid. Sólo así se explica que, cuando encontramos este tipo de cultivo entre las posesiones de monasterios, cabildos catedralicios o grandes oligarcas, sus propietarios, generalmente, no muestran interés por el mismo. Por lo general lo entregan, muy parcelado, en enfiteusis a campesinos lugareños, con lo que se puede afirmar que lo utilizan exclusivamente para asentar mano de obra de la que se servirán para atender a los grandes cultivos que les ocupan: el olivar y el cereal³⁷.

Estamos, por tanto, ante un cultivo, el de la vid, que ha ido ocupando el paisaje agrario andaluz de forma intensa a lo largo de los siglos bajomedievales, dando sentido a la vida de la mayor parte de los campesinos de la zona. Un cambio decisivo con respecto a la herencia recibida, debido tanto a las tendencias alimentarias de la nueva civilización que se instala en el territorio, como a la propia estructura de la sociedad que se implanta en su zona rural.

Muy diferente fue el proceso de evolución del paisaje olivarero. El olivar, árbol querido, alabado y al parecer mimado por los musulmanes, fue perfectamente aceptado por los nuevos ocupantes del territorio. En este caso, estamos convencidos de que la herencia fue no sólo bien recibida, sino bien aprovechada y mantenida en los límites naturales que propician su desarrollo. Se trata, además, de una herencia que no sólo se refiere al cultivo en sí, sino también a toda la infraestructura que conlleva su producción y su transformación en producto comercial. Todo un conjunto que da a una comarca olivarera un sello muy especial. Casas señoriales, almacenes, barracones para la mano de obra temporera —las conocidas casas de cogederas o de gañanes— y, por supuesto, los molinos de viga, prensas para la obtención del aceite de origen islámico que aún hoy están presentes en ciertos paisajes sevillanos.

Pero la herencia no llegó intacta. El olivar, como cultivo arbóreo que es, precisa de cuidados continuados para mantener un óptimo rendimiento. Las

³⁶ Uno de esos casos se encuentra en la Sierra, especialmente en el zona de Cazalla y Constantina, donde es fácil encontrar algunos propietarios de medianas extensiones de viñedo pertenecientes a la oligarquía urbana de la ciudad. Posiblemente, la calidad de las viñas de la zona y el buen mercado que tenían en Sevilla explique esta excepcionalidad.

³⁷ Decimos esto porque no creemos que el fin de la política de entregas de parcelas en enfiteusis fuera el de generar rentas, ya que éstas son muy bajas y afectadas además, dado el régimen jurídico de la entrega, a una devaluación constante. Un análisis pormenorizado de esta cuestión se puede ver en mis trabajos, *El mundo rural sevillano...*, *op. cit.*, pp. 213-310, y «Le vignoble d'Andalousie...», *op. cit.*

fases militares previas a la capitulación de Sevilla debieron causar en los olivares del entorno de la ciudad —precisamente la comarca olivarera por excelencia— serios problemas. Así lo refleja el citado Libro del Repartimiento, en el que algunos olivares entregados a los caballeros repobladores se describen como quemados. Es posible que muchos árboles se perdieran y que el paisaje olivarero musulmán tardara un tiempo en recuperarse. El lento proceso de desarrollo de la economía agrícola de la zona, provocado en gran parte por la escasez de mano de obra, debió de dificultar la labor. En cualquier caso, es bien conocida la resistencia y la longevidad de estos árboles, que bien pudieron mantenerse en espera de mejores tiempos para volver a ser la gran riqueza de la comarca.

Es difícil saber si hubo o no una expansión de las zonas olivareras, tras el necesario proceso de recuperación, ya que desconocemos la extensión del mismo en época almohade. Lo cierto es que el olivar está, en época cristiana, presente prácticamente en todas las comarcas naturales del alfoz sevillano, destacando, eso sí, la que había sido zona olivarera por excelencia en el periodo anterior y que siguió siéndolo en los siglos XIII, XIV y XV: el Aljarafe. En cualquier caso lo que sí parece cierto es que no hubo reducción del espacio rural dedicado a este cultivo. Es posible, incluso, que el olivar cristiano ganara terreno a costa del otro gran árbol musulmán, la higuera, presente junto al olivar en cualquier descripción de los campos de al-Andalus y menos documentado que éste en las fuentes cristianas.

Con respecto al cultivo del olivar, tan decisivo en la conformación del paisaje agrario andaluz, hay que mencionar, al igual que lo hacíamos con la viña, su relación con lo que podríamos calificar de paisaje social, es decir su relación con un tipo específico de propietarios. El buen mercado internacional de su producción —el aceite— a la vez que las exigencias que este cultivo presenta en mano de obra y cuidados continuos, hizo que el olivar fuera de alguna forma monopolizado por un tipo de propietario que unía a su potencia económica —se precisan fuertes inversiones para su puesta en funcionamiento— su mentalidad de productor, de administrador directo de sus posesiones. Nos referimos a la oligarquía urbana. Un grupo que no sólo consigue hacerse, a lo largo de los siglos XIII y XIV, con importantes explotaciones olivareras —a veces mediante la prolongada compra de pequeñas parcelas—, sino que controla la totalidad de la producción de aceite al tomar en arriendo las grandes propiedades que el Repartimiento o las donaciones regias habían entregado a instituciones eclesiásticas —tanto regulares como seculares—. Hay, pues, de nuevo, una relación directa entre tipo de cultivo y tipo de grupo social que lo controla³⁸.

³⁸ Este tema se encuentra analizado en M. Borrero Fernández, «Los recursos naturales de Andalucía: propiedad y explotación», *Andalucía 1492: razones de un protagonismo*, Sevilla, 1992, pp. 85-122.

Por último trataremos del paisaje de campos abiertos, de campos de cereal. ¿Cuál fue la herencia y cuáles las modificaciones que se produjeron? Es bien sabido que el Sur peninsular fue siempre deficitario de este producto tan básico en la alimentación. En época musulmana, la presencia cercana del llamado granero africano, por otro lado una zona dentro de la misma órbita política, no debió de causar especiales preocupaciones para la adquisición de este producto. Los amplios campos campiñeses situados al este de la capital del Guadalquivir eran dedicados, por lo que aparece en el Repartimiento, a este cultivo anual. Su perfil paisajístico es abierto, si se quiere monótono y, dado el sistema de explotación —el bienal o de barbecho—, combinado con zonas de pasto temporal para la ganadería.

En este caso, la herencia no es tan decisiva. El cereal está presente en ambas culturas, y además, dado que es un cultivo, como decíamos, anual, los campos no sufren por guerras o devastaciones más que la pérdida coyuntural de las cosechas o, en todo caso, el abandono temporal, lo que por otra parte incluso puede ser beneficioso para su futura producción. Es posible que, con el cambio de poder político en la zona, las estructuras de explotación de cereal de época musulmana sufrieran modificaciones, aunque no creemos que esto cambiara decisivamente el paisaje de la zona campiñesa, dado su carácter de paisaje abierto. Recordemos, además, que las infraestructuras agrícolas que precisa este cultivo no dieron lugar siempre —como en el caso del olivar— a centros de administración y gestión perfectamente localizados en el paisaje, sino que éstos podían situarse allí donde el propietario lo creyera más oportuno.

Sin embargo, y a pesar de lo dicho, este tipo paisajístico, estas zonas de producción cerealera, van a vivir con el cambio político un importante proceso de transformación; una transformación, además, causada en principio por un factor puramente político-militar.

En efecto, la zona cerealera por excelencia, aunque no exclusiva³⁹, era la Campiña. Una comarca que tras la conquista de Sevilla y su territorio quedó como frontera con el reino nazarí de Granada. Ya veíamos al principio que en el Libro del Repartimiento esta zona aparece descrita como un territorio de campos vacíos, con numerosos *villares*, es decir con antiguas pequeñas agrupaciones humanas abandonadas y destruidas. En los años que siguieron, las correrías de benimerines y los múltiples ataques del otro lado de la frontera hicieron de éste un territorio difícil. La imagen que nos muestra es prueba evidente de ello: escasa población, dominio de las grandes propiedades y extensos señoríos de frontera pertenecientes a órdenes militares o a

³⁹ Existe una amplia zona dedicada al cultivo del cereal en el extremo sur de la comarca aljarafaña, concretamente el territorio conocido como Campo de Tejada. M. Borrero Fernández, *El mundo rural sevillano...*, *op. cit.*

miembros de la nobleza. Nos encontramos, así, con una comarca en la que abundan los grandes propietarios absentistas, poseedores a veces de enormes extensiones de tierra, pero en la que, como ya vimos en el apartado del poblamiento, costó mucho instalar población, por lo que la falta de mano de obra es evidente. Este cúmulo de circunstancias dio lugar a que tales tierras no siempre fueran cultivadas, estableciéndose así una importante franja de territorio, coincidente con la amplia frontera, donde volvió a imperar el matorral. Fue, por tanto, una zona en la que se mantuvo durante mucho tiempo una explotación ganadera, combinada con la más o menos coyuntural producción de cereal.

Esta situación se prolongó a lo largo de los siglos XIII y XIV, y sólo con el inicio del XV las circunstancias parecen cambiar; y con ellas el paisaje, tanto humano como agrario. El inicio del decisivo cambio puede datarse en 1410, con la toma de Antequera. A partir de entonces, la situación de frontera activa se aleja y comienza a relanzarse la actividad agrícola de la zona⁴⁰. Claro que, en muchos casos, el largo tiempo transcurrido había propiciado un avance de la que podríamos llamar naturaleza salvaje y, por tanto, la puesta en cultivo de estas tierras debía pasar por una auténtica empresa roturadora, que desbravara la zona y preparara el terreno para una nueva etapa productiva.

El proceso fue lento. En el área campiñesa del alfoz sevillano, la que quedó más pronto en la retaguardia fronteriza, la puesta en marcha del territorio parece evidenciarse ya en los últimos decenios del siglo XIV, aunque será en la siguiente centuria cuando la comarca se relance humana y económicamente, como ya vimos en el apartado sobre el poblamiento. Más tardío fue el resurgir de la otra campiña, la más oriental y por tanto más cercana a la línea de frontera: la campiña señorializada desde el siglo XIII.

En esta zona, no es fácil encontrar un especial interés de los grandes propietarios por poner en cultivo las tierras durante los siglos XIV-XV. Las razones fueron múltiples; quizás falta de mano de obra, quizás simplemente desinterés por cambiar una política económica que proporcionaba a estos señores, sin mediar inversión alguna, buenas rentas por el arrendamiento de pastos. Sea cual sea el motivo, el hecho es que el proceso roturador de estas tierras parece iniciarse de forma poco oficial. Son los vecinos de algunas de estas localidades los que, al compás del crecimiento demográfico que se produce en la Andalucía occidental a partir de los años finales del siglo XV, comienzan a desmontar parcelas y cultivar cereal. El ejemplo más claro de

⁴⁰ Las circunstancias específicas por las que pasa esta zona fronteriza desde el punto de vista agrario están analizadas en mis siguientes artículos: «Algunas notas sobre el mundo rural en la comarca de Osuna durante la Baja Edad Media», *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (siglos XIII-XVIII)*, Sevilla, 1995, p. 113-135. «La actividad agraria en Marchena en la Baja Edad Media», *Marchena bajo los Ponce de León. Formación y consolidación del señorío (s. XIII-XVI)*, Sevilla, 1997, pp. 77-104.

lo que decimos nos lo ofrecen las *rozás* que se produjeron en la zona de Morón y Osuna⁴¹.

Las llamadas *rozás* se definen como parcelas en las que se efectúa un trabajo de desmonte, retirada de vegetación y preparación para su posterior cultivo con cereal. Este trabajo de transformación del paisaje agrario, iniciado, como hemos dicho, por los vecinos de la zona de forma particular, se desarrolla extraordinariamente al desaparecer la frontera de Granada. La amplitud del fenómeno se nos escapa ante la falta de datos concretos. Sabemos, sin embargo, que, a fines de esta centuria, son ya los concejos, las administraciones locales las que comienzan a regular el proceso, aunque será a principios del siglo XVI cuando éste alcance un fuerte desarrollo con la intervención de los propios señores de estos lugares. Es de este momento del que tenemos los primeros datos, referidos concretamente a Osuna. Aquí, en menos de cuatro años —1500-1504—, se entregaron más de 4.000 hectáreas de terreno para roturar. Una importante cifra que se hace aún más sorprendente si aceptamos la declaración del señor de este lugar, quien afirma que en los años 30 de este mismo siglo se habían repartido entre los vecinos más de 10.000 hectáreas de monte⁴². Si a esto le sumamos lo que la misma política estaba produciendo en Morón y El Arahal, el fenómeno de transformación del paisaje es evidente. Ya no había frontera, ya no había peligro, y en la Andalucía occidental se vivía una situación clara de excedente de mano de obra. Así, lo que se había iniciado como una transformación paisajística lenta, que podríamos calificar de popular, se convirtió en una empresa señorial de la que se sacarían buenas rentas. Se produjo de este modo una aceleración que dio lugar a que una amplia comarca con una dedicación casi preferentemente ganadera en los siglos precedentes se transformara en zona agrícola.

Como es fácil apreciar, las circunstancias que acompañan a este cambio de paisaje son bien diferentes a las anteriormente mencionadas. Aquí, el factor político-militar es un condicionante decisivo, al que se unirá más tarde una realidad social importante: la presencia de la nobleza, un grupo social tradicionalmente acaparador de las extensísimas tierras cerealeras de la campiña.

⁴¹ A. Viña Brito, *Morón y Osuna en la Baja Edad Media*, Écija, 1991. Además, sobre el tema específico de las «rozás», véanse mis artículos: «Algunas notas sobre el mundo rural en la comarca de Osuna durante la Baja Edad Media», *Osuna entre los tiempos medievales y modernos...* *op. cit.*, pp. 113-135. «Las ‘rozás’. Un ejemplo de actividad agrícola roturadora en la Banda Morisca», *La Banda Morisca durante los siglos XIII, XIV y XV. Actas de las II Jornadas de temas moronenses*, Sevilla, 1996, pp. 175-200.

⁴² M. Borrero Fernández, «Las rozas en Morón y Osuna...», *op. cit.*, p. 184. Es interesante al respecto el estudio de J. P. Morilla Cala, «Tierras, paisajes y líneas: usos y fronteras en el territorio moronés finimiedieval», *La Banda Morisca durante los siglos XIII, XIV y XV*, *op. cit.*, pp. 119-147.

CONCLUSIONES

Hemos intentado trazar el proceso de transformación física que vive el paisaje rural sevillano con el cambio de poder político que se da en la zona a mediados del siglo XIII. Parece evidente que en este proceso de cambio influyeron muchos factores entre los que no hay que olvidar el puramente físico o geográfico, lo que sin duda se refleja en la fuerte diferenciación comarcal que se puede apreciar, tanto en el ámbito del poblamiento como en el de mapas de cultivos. Sin embargo, en la formación de ese nuevo paisaje hubo mucho más. La herencia musulmana fue un punto de partida que no debemos olvidar, ya que en ningún caso se dejará de tener en cuenta.

Sobre ella, en primer lugar se implantará un programa político de la monarquía castellana, aplicado a través del Repartimiento. Más tarde, la realidad comenzó a imponerse y aparecieron las difíciles coyunturas económicas y especialmente militares y demográficas que vive la zona en la segunda mitad del XIII y prácticamente durante todo el XIV. Los condicionantes impuestos por la nueva situación de frontera de gran parte del territorio propiciaron una lentitud extrema en su puesta en marcha, y con ello, quizás, provocaron fenómenos económicos no proyectados, posiblemente tampoco deseados, por el programa político del poder central.

Como afirmábamos al principio, una red de poblamiento y un paisaje agrario no son sino la respuesta física a unas realidades de tipo económico y social. Pues bien, esas realidades se conformaron a lo largo del XIV y se consolidaron en el XV. Por ello, es en esta última centuria cuando el poblamiento del alfoz sevillano presenta una fisonomía definida, en la que es posible detectar el efecto que sobre la misma han ejercido la consolidación de una estructura de reparto de la tierra entre los distintos grupos sociales, una auténtica distribución de los cultivos básicos de la zona y, sobre todo, las relaciones socio-económicas, o si se quiere socio-laborales, entre los que detentan la propiedad de la tierra y los que la ponen en funcionamiento con su trabajo. Es entonces, al final del proceso, cuando tenemos lo que el profesor García de Cortázar llama una organización social del espacio, que se plasmaría físicamente en un tipo de agrupación humana y en un mapa de cultivos adaptados a esa realidad social y económica impuesta en un territorio.

Miguel RODRÍGUEZ-PANTOJA

PINTAR CON LA PLUMA. DESCRIPCIONES DE PAISAJES EN LA POESÍA LATINA MEDIEVAL

Describir un paisaje es a la vez un acto potencialmente cotidiano y una nada fácil prueba para cualquiera que lo intente con pluma, pincel, gubia u otros instrumentos. Entre los escritores, dentro del ámbito grecolatino, es obligado señalar a Homero, que dio más de una lección acerca de cómo es eso de introducir adecuadamente en unos versos un pedazo de naturaleza, aunque, como hace notar E.R. Curtius¹, «prefiere sobre todo los paisajes placenteros». En sus obras están ya los elementos básicos de estos cuadros, que tienden a los catálogos, como medio a la vez simple y eficaz de reflejar la abundancia. Catálogos sobre todo de árboles, de flores a veces, junto a los que no suele faltar el elemento líquido (una fuente, un arroyo, un río... o más de uno de ellos). Y entre los árboles, o en sus ramas, los pájaros. A árboles y flores se confían habitualmente los sentidos de la vista (con predominio del color, sobre todo el verde en aquéllos, como es natural, y el rojo en éstas) y el olfato; al agua y los pájaros, con sus diversos matices, el sonido. No faltan, eventualmente, alusiones al gusto y al tacto. Por lo común, la primavera, cuya llegada suele ser mencionada de forma expresa, desencadena esta paleta sensual... que desaparece cuando vuelve el invierno. Todo esto es bien sabido. Pero nunca está de más recordar lo obvio.

E.R. Curtius también afirma, a mi juicio demasiado tajantemente (aun cuando la afirmación es válida en líneas generales), lo de que² «Las descripciones medievales de la naturaleza no aspiran a reflejar la realidad».

Creo que de momento no hacen falta más preámbulos: mi propuesta, por demás nada original, es comentar y traducir una serie de poemas o partes de

¹ En ese libro imprescindible para todo hombre culto de nuestro entorno geográfico europeo, que, de acuerdo con la buena traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, lleva el título de *Literatura europea y Edad Media Latina* y fue editado en su versión alemana el año 1948; la primera española (México, Madrid, Buenos Aires) es de 1955; la segunda, de cuya página 266 tomo la cita, de 1975.

² En la página 263 de la obra citada.

ellos, ordenados por su contenido temático, partiendo de la base de que, mientras las artes plásticas presentan una «unidad sincrónica», que permite abarcar de una sola mirada el conjunto, aun cuando luego miradas sucesivas ponderen, llegado el caso, la aportación de los distintos detalles, la «pluma» presenta una «unidad diacrónica», una enumeración sucesiva de detalles, indispensable para ver el conjunto. Además, con la pluma se pueden «pintar», no sólo colores, sino también sonidos, olores, sabores y sensaciones táctiles.

1. Comenzaremos con uno de los *Carmina burana*, datables a lo largo del siglo XII, concretamente el que lleva el número 137 en la edición del *Cancionero de Beurón* (página 450) y el 105 de la selección de *Lírica latina medieval*, vol. I (poesía profana), publicada por M. Marcos Casquero y J. Oroz Reta en Madrid (1995), de la que lo he tomado, como el resto de los textos que siguen. Este primer poema permite apreciar un simple esbozo del tópico *locus amœnus* (el texto lo menciona directamente bajo la forma *campus amœnus*: verso 8) vinculado, como tantas veces en la poesía lírica medieval, a lances amorosos. Son dos estrofas rítmicas de nueve versos que combinan cinco de seis sílabas (1º, 3º, 5º, 7º y 8º) con cuatro de cuatro (2º, 4º, 6º y 9º). La rima, en consonante, sigue un esquema del tipo *ababcdeed*, no del todo respetado en el 4º (-*ureo*, que se articula -*urio*, por -*udio*) y el 8º (-*enus* por -*emus*). Traduzco con una sílaba más por verso:

	<i>Ver redit optatum cum gaudio, flore decoratum purpureo.</i>	La primavera ansiada vuelve con gozo, de flores decorada en color rojo.
5	<i>Aues edunt cantus quam dulciter! reuirescit nemus, campus est amœnus totaliter.</i>	Los pajarillos cantan ¡cuán dulcemente! verdea el bosque de nuevo, el campo es placentero completamente.
10	<i>Iuuenes, ut flores accipiant et se per odores reficiant, uirgines assumant</i>	Los jóvenes, que flores ahora recojan y con esos olores se recompongan; que a las doncellas busquen
15	<i>alacriter et eant in prata floribus ornata communiter!</i>	con alegría y váyanse a los prados de flores adornados en compañía.

Empieza la primera estrofa con la tópica alusión a la vuelta de la deseada primavera y su colorido (elemento visual), que enmarca, entre el rojo de las flores y el verde del bosque, el elemento auditivo: el canto de los pájaros³, dulce gracias al adverbio. La descripción culmina, como decíamos, con

³ El texto recuerda al de *Culex* 147 *carmina per uarios edunt resonantia cantus*.

la mención expresa del *locus amœnus*: *campus est amœnus/ totaliter*. Estructuralmente, cuatro de los cinco versos impares se abren con los sustantivos que designan genéricamente los elementos esenciales: *uer, flore, aues, campus*; sólo queda en la segunda parte de su verso (el 7), buscando la rima, *nemus*. Los verbos, al describir una situación, están en presente de indicativo.

La segunda estrofa tiene dos protagonistas: el principal, *iuuenes*, que abre su primer verso (el 10 del poema), y *uirgines*, que abre el quinto (el 14). El juego entre ellos se sugiere (verbos en subjuntivo) sobre el paisaje antes esbozado, cuyos elementos (*flores, odores, prata*) ocupan ahora las posiciones finales de sus versos y no las iniciales, como en la estrofa anterior; *flores* es mencionado por tercera vez, siete versos después de la segunda (en el 10), catorce después de la primera (en el 3), formando parte de un sintagma (*floribus ornata*) donde resuena este último (*flore decoratum*). Además el poeta introduce otro de los sentidos habituales en estos contextos, el olfato (12/13 *se per odores / reficiant*).

2. Pasemos al arranque de una larga pastorela de Gualterio de Châtillon (1135-1190/1201), natural de Ronchin, cerca de Lille, en Francia, uno de los eximios representantes de la poesía lírica profana del siglo XII, autor del que nos han llegado además excelentes poemas épicos y satíricos. El texto está tomado de la edición de K. Strecker, *Die Lieder Walters von Châtillon in der Handschrift 351 von St. Omer*, Berlín, 1925, página 29 (*Lírica latina medieval* n° 59), y abarca sólo los treinta primeros versos, los que aquí nos interesan. Las estrofas tienen siete versos de siete sílabas, con una clara tendencia a acentuar 1ª, 3ª y 5ª, y una rima en consonante según el esquema *aabaaba*. En la traducción que propongo he sacrificado al intento de mantener una mayor fidelidad al texto latino el rigor en la rima y el número de sílabas por verso (amplió a ocho las siete del original):

	<i>Declinante frigore,</i>	Quando el frío va declinando
	<i>picto terre corpore</i>	—ya pintó su cuerpo el campo—
	<i>tellus sibi credita</i>	la tierra a sus deudas pone
	<i>multo reddit fenore.</i>	remate a interés muy alto.
5	<i>Eo surgens tempore</i>	Levantándome en el acto,
	<i>nocte iam emerita</i>	licenciada ya la noche,
	<i>resedi sub arbore.</i>	me recosté bajo un árbol.
	<i>Desub ulmo patula</i>	De un olmo a la sombra ancha
	<i>manat unda garrula,</i>	rumoroso caudal mana,
10	<i>uer ministrat gramine</i>	primavera ofrece umbrías
	<i>fontibus umbracula,</i>	a las fuentes con la grama,
	<i>qui per loca singula</i>	que por doquiera que pasan
	<i>profluunt aspergine</i>	con su salpicar rocían
	<i>uirgultorum pendula</i>	los retoños de las ramas.
15	<i>Dum concentus auium</i>	Ya los conciertos de aves
	<i>et susurri fontium</i>	y las fuentes susurrantes
	<i>garriente riuulo</i>	—al rumor del riachuelo—
	<i>per conuexa montium</i>	del monte en las oquedades
	<i>remouerent tedium,</i>	el tedio ponían aparte,

20	<i>uidi sinu patulo uenire Glycerium. Clamis multiphario nitens artificio dependebat uertice</i>		cuando vi, desnudo el pecho, a Glicería aproximarse. Un manto resplandeciente de trabajo diferente desde sus hombros colgaba brocado diversamente.
25	<i>cotulata uario. Vestis erat Tyrio colorata murice opere plumario. Frons illius adzima</i>		El vestido una excelente púrpura coloreaba bordada artísticamente. Su frente sin un defecto sus labios de lo más tiernos.
30	<i>labia tenerrima.</i>		

Aquí tenemos lo que cabría llamar un «paisaje con figura», que se inicia mediante cuatro versos introductorios, como marco del conjunto. En ellos está la idea, no ajena a los autores clásicos, algunos de cuyos pasajes al respecto citaremos enseguida, de la tierra como generosa pagadora de sus deudas, tierra que, al declinar el frío, pinta su cuerpo; *terrae corpore* escribe literalmente Lucrecio en el *De rerum natura*⁴ y también Séneca el filósofo en la prosa de sus *Naturales quaestiones*⁵. En cuanto al rendimiento de la tierra (verso 4), el texto de Gualterio de Châtillon es casi idéntico al de Ovidio, *Pont.* 1,5,26, *et sata cum multo fenore reddit ager*; pero cabría aducir otros muy similares⁶. El marco general es, pues, la tierra visualmente llamativa (*picto corpore*) y generosa cumplidora. El poeta, en una transición de tres versos, completa la estrofa mencionando su propia presencia, que precisa en cuanto al tiempo, osadamente expresado mediante ese *nocte iam emerita*, y al lugar: sentado bajo un árbol.

La siguiente estrofa describe la visión del *locus amœnus* desde la posición del protagonista: al pie de un árbol, en concreto un olmo (el único elemento del paisaje singularizado) de ancha copa (*patula* para los árboles es adjetivo sobradamente reconocido como virgiliano⁷), a cuyo pie mana el agua *garrula* (alusión al sonido). Con una brusca apertura del panorama, el poeta pone ante el lector-oyente un cuadro mucho más amplio: la primavera reviste de grama a las fuentes sus umbrías (efecto visual) y éstas, por así decirlo, cumplen su parte humedeciendo (efecto táctil) los retoños de las hojas.

⁴ Verso 5,495: *sic igitur terrae concreto corpore pondus*.

⁵ SEN. *nat.* 6,10,2 *in hoc uniuerso terrae corpore euenit ut partes eius uetustate soluantur*.

⁶ Por ejemplo, OV. *fast.* 1,694 *hordeaque ingenti fenore reddat ager*; *Pont.* 3,1,81 *Redditur illa quidem grandi cum fenore nobis*; *Pont.* 4,12,18 *quod meus adiecto fenore reddet amor*; COLVM. 10,1,1 *Vt redeant nobis cumulato fenore messes*.

⁷ Cfr. ecl. 1,1 *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*; *georg.* 4,566 *Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi*. Al olmo en concreto se lo aplica, por ejemplo, Persio, *sat.* 3,6 *iam dudum coquit et patula pecus omne sub ulmo est*.

Se pasa luego a los sonidos del campo: el concierto de los pájaros (con una expresión que ya acuñara Virgilio⁸) y el susurro de las fuentes y el riachuelo charlatán (*garriens*, como *garrula* era *unda* en el verso 9), que alejan el tedio por las hondonadas de los montes (nueva ampliación del horizonte, ahora en un contexto auditivo). El poeta cierra esta estrofa con la aparición de la última y más importante figura que va a ocupar el primer término en el paisaje, acercándose de lejos; el orden de palabras en estos versos finales da profundidad al cuadro: primero «vi» (*uidi*) lo del pecho descubierto (*sinu patulo*) y sólo después, al acercarse lo suficiente (*uenire*), que se trataba de Glicería (*Glicerium*), vocablo que cierra la estrofa.

Toda la siguiente tiene como objetivo describir algo aparentemente secundario (una vez destacada de forma expresa la desnudez parcial de Glicería) pero muy plástico, como permiten observar numerosas pinturas de las más diversas épocas y estilos: un fastuoso vestido. La tela es morosamente dibujada y, mientras los versos que reflejaban el paisaje tenían evidentes reminiscencias de poetas clásicos, como hemos visto, el lenguaje empleado en éstos (y en los siguientes) presenta elementos que podríamos llamar propiamente medievales: aparecen una serie de términos «técnicos», desconocidos en la literatura latina antigua, como *cotulata* (verso 25) o *multiphario* (verso 22)⁹, e incluso *plumario* (verso 28), que sólo encontramos una vez en Varrón¹⁰ y otra en Vitruvio¹¹, lejísimos, pues, de la poesía y aún más de la lírica; en el penúltimo de los que aquí recojo, inicio de otra estrofa, está *adzima*, sorprendentemente aplicado a la pureza de la frente. La que comentamos es, desde el punto de vista formal, muy paralela: los dos primeros versos entrecruzan dos sintagmas según el esquema *AbaB*; los versos 2º, 5º y 7º de la estrofa (o sea, 23, 25 y 27 del poema) tienen el mismo esquema, abiertos los tres por un participio (con final en *-ata*, además, los dos últimos) al que sigue un ablativo: los pliegues regulares y las líneas irregulares se entrecruzan con el brillo de la tela, el color púrpura y sus diversos adornos.

En definitiva, un planteamiento tópico del paraje campestre, sin más detalles que los indispensables: un olmo de ancha copa, un manantial, los verdes de las umbrías (vista), el rocío que humedece los retoños (tacto), el sonido armonioso de las aves y el agua de fuentes y riachuelo (oído). La vista acaba enfocada hacia la figura de Glicería, *sinu patulo*, con su brillante

⁸ En *georg.* 1,422 *concipiunt: hinc ille auium concentus in agris.*

⁹ Únicamente documentado, *nonnisi in pedestri sermoni*, a partir de la *Itala* y autores cristianos, como leemos en el *ThLL*, s.v.

¹⁰ VARRO *frg. Non.* p. 162,33 *iudicare quid sit bene pictum plumario a textore in puluinaribus plagis.*

¹¹ VITR. 6,4,2 *non minus pinacothecae et plumariorum textrina pictorumque officinae.*

ropaje. Marco y «título» del cuadro en la primera estrofa; en las dos siguientes esbozo sucesivo de los elementos que sirven de fondo a la figura del primer término, la única que se detalla con insistencia en los elementos visuales: primero el pecho desnudo, luego el fasto de su vestidura purpúrea, descrita a lo largo de siete versos, como elemento más evidente de la «pintura». Le siguen dos rasgos destacados del primer plano del rostro: arriba la frente, abajo los labios.

3. Pero, aun dejando con la palabra en la boca al protagonista del poema, quien inicia de inmediato su invitación a la muchacha (que alcanzaría, por cierto, su apasionado objetivo¹²), pasemos a otro texto, más extenso y minucioso, escrito en hexámetros dactílicos por el *Doctor uniuersalis* Alain de Lille, que nació en esta ciudad el año 1114 y murió en Cîteaux el año 1203. Como obra de un eximio representante del pensamiento franciscano del siglo XII, destila en este fragmento del *Anticlaudianus* (escrito en 1184) un gran amor por la naturaleza, humanizada, reflejo ideal del huerto de los monasterios cistercienses (orden en la que entró Alain de Lille cuando ya había alcanzado grandes metas), lugar de purificación como anticipo del paraíso. Está tomado de la edición de R. Bossuat (París, 1955), página 58 ss. y lleva el nº 124 en la selección de *Lírica latina medieval*:

*Est locus a nostro secretus climate tractu
 longo, nostrorum ridens fermenta locorum.
 Iste potest solus quicquid loca cetera possunt;
 quod minus in reliquis melius suppletur in uno;*
 5 *quid prelarga manus Nature possit et in quo
 gratius effundat dotes, largitur in isto.
 In quo pubescens tenera lanugine florum,
 sideribus stellata suis, succensa rosarum
 murice terra nouum contendit pingere celum.*
 10 *Non ibi nascentis expirat gratia floris,
 nascendo moriens: neque enim rosa mane puella
 uespere languet anus; sed uultu semper eodem
 gaudens, eterni iuuenescit munere ueris.
 Hunc florem non urit hiems, non decoquit estas:*
 15 *non ibi bacchantis Boree furit ira, nec illic
 fulminat aura Noti, nec spicula grandinis instant.
 Quicquid depascit oculos, uel inebriat aures,
 seducit gustus, nares suspendit odore,
 demulcet tactum, retinet locus iste locorum.*

¹² Aunque sea en nota, me parece buena cosa terminar la traducción del poema, por si alguien siente la curiosidad de conocer el desenlace y no tiene el texto a mano. Dicen los versos que faltan (31 a 49): «'Aquí estás', dije, 'de todas/ la que yo mucho más quiero./ corazón mío, mi aliento./ el lirio de cuyas formas/ a mi entraña da alimento./ Por ti siempre yo suspiro./ apenas mi ardor domino./ cualquier trabajo que emprenda/, cuando leo o cuando escribo,/ me atormento, con motivo,/ si disfrutar no me dejan/ lo que sin parar ansío'./ Ante esto se conmovió:/ en el suelo se sentó, / y bajo la tierna fronda,/ sin apenas dilación,/ ser tomada permitió./ Mas ¿quién lo demás ignora?/ Huelga toda explicación».

- 20 *Iste parit, nullo uexatus uomere, quicquid
militat aduersus morbos, nostramque renodat
instantis morbi proscripta peste salutem.
Non rerum uulgus, uerum miracula gignens
sponte, nec externo tellus adiuta colono,*
- 25 *Nature contenta manu Zephyrique fauore,
parturit, et tanta natorum prole superbit,
flore nouo gaudens, folio crinita uirenti.
Non demorsa situ, non iram passa securis,
non deiecta solo, sparsis non deuia ramis,*
- 30 *ambit silua locum, muri mentita figuram.
Non florum predatur opes foliique capillum
tondet hiems, teneram florum depasta iuuentam.
Exilium patitur arbor quecumque tributum
germinis et fructum nature soluere nescit,*
- 35 *cuius mercari fructu meliore fauorem
contendens, aliasque suo precellere dono,
quelibet et semper de partu cogitat arbos.
Syrenes nemorum, cythariste ueris, in illum
conuenere locum, mellitaque carmina sparsim*
- 40 *commentantur aues, dum gutturis organa pulsant.
Pangunt ore lyram, dum cantus imbibit istos
auditus, dulces effert sonus auribus escas.
In medio lacrimatur humus, fletuque beato
producens lacrimas, fontem sudore perenni*
- 45 *parturit, et dulces potus singultat aquarum.
Exiit ingentes feces argenteus amnis,
ad puri remeans elementi iura, nitore
fulgurat in proprio, peregrina fece solutus.
Pregnantis gremium telluris inebriat iste*
- 50 *potus et ad partus inuitat uota parentis.
Arboribus similes tellus non inuida potus
donat, et affectum pariendi suggerit illis.*

Arranca el poema con el encuadre del lugar y su comparación con el resto (versos 1-6), mediante ese *est locus*, inicio frecuente de descripciones en la épica latina¹³; se trata de una tierra privilegiada por la naturaleza. Dos elementos léxicos destacan: el verbo *possum*, repetido tres veces (dos en el verso 3, que cierra una de ellas), y el sustantivo *locus*, repetido otras tres. Además, en los dos primeros versos se acentúa el contraste entre ese lugar singular y el «nuestro» mediante la repetición del posesivo ante ambas cesuras. Sólo un calificativo, *ridens*. Desde el punto de vista de la construcción del hexámetro, destaca ese quinto verso con un final en doble monosílabo, poco grato a la poesía clásica, dentro de una serie de tres con final en *in* seguido de ablativo:

¹³ Ya desde Ennio (cfr. el verso del libro 1 de los *Anales* citado por Macrobio *Sat.* 6,1,11 *Est locus Hesperiam quam mortales perhibebant*) y luego, entre otros, en Virgilio (*Aen.* 1,530; 3,163; 7,563), Ovidio (*met.* 2,195; 8,788; 15,332 y también *her.* 16,53; *fast.* 2,491; 4,337 o *Pont.* 3,2,45), Silio Itálico (*Pun.* 11,505) o Estacio (*Theb.* 2,32 y también *silu.* 5,1,222).

- Hay un sitio apartado de nuestra región por un largo espacio, riente, fermento de nuestros lugares.
 Cuanto pueden los otros lugares él solo lo puede;
 lo que apenas nace en el resto, es mejor en él solo,
 5 lo que pueda Natura con su larga mano y en lo que más graciosa derrame sus bienes, en él lo prodiga.

Tras este adelanto, se inicia la descripción pormenorizada del *locus* (versos 7-9): el autor, utilizando expresamente en la última cláusula el verbo *pingere* (cuyo sujeto, *terra*, no aparece tampoco hasta poco antes), se refiere a un aspecto de las flores en general y al colorido de las rosas, el rojo otra vez, en particular, y presenta el lugar como un cielo nuevo (cada miembro del sintagma *nouum caelum* cierra un hemistiquio dejando en medio la parte verbal, *contendit pingere*), en definitiva, como lo más cercano al paraíso en la tierra:

En él, pubescente de tierna lanilla de flores,
 de sus astros plagada, encendida con tono purpúreo
 de rosas, pintar busca un nuevo cielo la tierra.

Sigue una alusión a la perennidad de las flores, parangonadas a las estrellas, que no envejecen, el tópico de la eterna primavera traducido en el de la eterna juventud (versos 10-13). El poeta guarda su paleta de colores (no hay epíteto ornamental alguno) y sugiere mediante metáforas tomadas precisamente de la vida humana. De nuevo resaltan dos sintagmas por su posición respecto al final de sus hemistiquios, *nascentis/... floris* (verso 10, el primero de esta serie) y *(a)eterni/... ueris* (verso 13, el último), y un vocablo que se repite (*nascentis* al final del primer hemistiquio del verso 10; *nascendo* al inicio de 11, en intencionado contraste con el vocablo siguiente, *moriens*). Por primera vez a lo largo del poema encontramos dos cláusulas utilizadas por un poeta clásico, en concreto Ovidio, *mane puella y semper eodem*¹⁴:

- 10 La gracia allí de la flor que nace no expira
 muriendo al nacer; de mañana niña la rosa,
 vieja no languidece a la tarde, mas siempre del mismo
 rostro goza, don juvenil de eternal primavera.

Pasa a ampliar el desarrollo del tópico con los elementos propios de la naturaleza: las estaciones, los vientos dañinos, del norte y del sur, el granizo aparecen por la vía negativa en este fragmento (versos 14-16). También en el verso 15 hay coincidencia (¿casual?) con una cláusula de la poesía clásica,

¹⁴ Una está en los *amores* (1,13,25 *Omnia perpeterer; sed surgere mane puellas* y 3,7,53 *a tenera quisquam sic surgit mane puella*), la otra en el *ars amatoria* (2,429 *nec leuitas culpanda mea est: non semper eodem*).

concretamente de Marcial¹⁵, y la del 16 se aproxima mucho a algunas de Silio Itálico y Estacio¹⁶. Por otra parte, la relación del Bóreas con *bacchare* está en Ovidio, *trist.* 1,2,29 *nunc sicca gelidus Boreas bacchatur ab Arcto*:

- A esta flor no la quema el invierno ni seca el verano;
 15 la ira allí no se enrabia de Bóreas furioso, tampoco
 lanza rayos el aura del Noto ni espina el granizo.

Viene luego la descripción de la sensualidad plena: en ese «lugar de lugares» (versos 17-19), todos los sentidos disfrutan, un disfrute que el autor hace tranquilo mediante la sucesión de sintagmas con el mismo orden de palabras (excepto el cuarto, el que abre *nares*) e intensivo utilizando, metafóricamente, verbos que por lo general no les son aplicados a cada uno en concreto; así *depasco*, con el significado de «apacentar», tiene aquí como objeto singular los ojos; *inebrio*, «embriagar, emborrachar», los oídos; *seduco* no se suele referir a *gustus*, ni tampoco *suspendo* a *nares*¹⁷; en cuanto a *demulceo*, raro en latín clásico, aparece aplicado por autores cristianos a algunas partes del cuerpo (*caput*¹⁸) o del espíritu (*mentem, animum*¹⁹) y también a los sentidos, genéricamente (*sensus*) o de forma concreta, en especial a *nares*, pero no al tacto, precisamente el sentido que «acaricia». Con respecto a la métrica, es de notar el alargamiento de la desinencia de *depascit* ante la cesura central:

Todo cuanto a los ojos da pasto, los oídos embriaga,
 el gusto seduce, suspende de olor las narices,
 o el tacto acaricia guarda este lugar de lugares.

Perdura allí la edad de oro, primero (versos 20-23) porque proporciona, sin que la toque el arado, todo lo necesario para ahuyentar las enfermedades (de nuevo un vocablo reiterado: en esta ocasión *morbis*, que abre el segundo

¹⁵ MART. 10,51,11 *Sed nec Marcelli Pompeianumque, nec illic*. Ver también, más adelante, el *nec ullis* que cierra el verso 101 del libro 1 de las *Metamorfosis* ovidianas, perteneciente al pasaje donde el poeta describe la edad de oro.

¹⁶ Cfr. *Pun.* 12,610 *et uentos simul et nubes et grandinis iras* y *Theb.* 1,419 *obnixi ingeminant, telorum aut grandinis instar*, respectivamente.

¹⁷ Muy distinta es la expresión *suspendere naso*, que leemos en algunos poetas satíricos: Horacio dice en *sat.* 1,6,5 s. *ut plerique solent, naso suspendis adunco/ignotos* y en *sat.* 2,8,64 *uix poterat. Balatro suspendens omnia naso*. Persio por su parte escribe (*sat.* 1,118) *callidus excusso populum suspendere naso*.

¹⁸ *Caput demulceam*, leemos también en Terencio, *Haut.* 762.

¹⁹ Con *animum* está asimismo en Aulo Gelio, 1,11,12.

hemistiquio del verso 21 y cierra el primero del 22), ausentes por definición del paraíso. La idea de la tierra que produce sin intervención humana está, por ejemplo, en la descripción ovidiana de la *aurea aetas*, que resuena en este pasaje (*met.* 1,101-102: *i p s a quoque immunis rastroque i n t a c t a nec ullis/ s a u c i a uomeribus per se dabat omnia tellus*):

- 20 Él pare, sin daño de reja alguna, las cosas
que combaten toda dolencia y, proscrita la peste,
libra a nuestra salud de cuanta dolencia la acosa.

Luego porque produce maravillas, también sin ayuda ajena (versos 23-27), con sólo la mano de la naturaleza y el favor del céfiro (alusión ahora al viento favorable²⁰), que le dan la alegría de las flores y el verdor (expresado mediante otro de los raros epítetos del poema, el que califica precisamente el color, al final del pasaje). El segundo hemistiquio del verso 24 muestra otra secuencia documentada en la poesía clásica²¹:

- 25 Produciendo, no objetos vulgares, sino maravillas,
espontánea, la tierra sin parte de ajenos colonos²²,
feliz con el soplo de Céfiro y con la mano
de Natura, germina y se ufana de prole tan grande,
con la flor nueva alegre, cubierta de verde ramaje.

Ese lugar está rodeado de un bosque virgen (versos 28-30), cuya mención no aparece, tampoco ahora, hasta el final. Forma como un muro alrededor, descrito otra vez mediante una serie de cuatro sintagmas negativos, cuya regularidad anafórica rompe uno de ellos, en este caso el último; además, los dos que abren verso presentan una estructura silábica idéntica (1 + 3 + 2) y notable coincidencia fónica. Tanto esos cuatro sintagmas como los dos restantes llenan sendos hemistiquios: el muro aparece, pues, como una suma de elementos proporcionados y parejos. La cláusula final recuerda a Ovidio, *met.* 11,253 *nec te decipiat centum mentita figuras*:

Por la sed no mordido, no expuesto a la ira del hacha,
no tirado en el suelo ni, rotas sus ramas, perdido,
rodea un bosque el lugar, que semeja la forma de un muro.

²⁰ Que estaba también en el mencionado pasaje ovidiano de las *Metamorfosis*: 1,107-108: *Ver erat aeternum placidique tepentibus auris/ mulcebant Zephyri natos sine semine f l o r e s*.

²¹ Cfr. TIBULL. 3,7,139 *Nec fera Theraeo tellus obsessa colono*; SIL. *Pun.* 7,160 *diues ea et numquam tellus mentita colono*; OV. *fast.* 2,515 *n o n habuit doctos tellus antiqua colonos*.

²² Como muy bien hacía notar en el coloquio que siguió a esta charla el Dr. Eduardo Aznar, al que agradezco aquí expresamente sus interesantes sugerencias, en los huertos del Cister no entran trabajadores externos.

El lugar queda al abrigo del temible invierno (versos 31-32), en un pasaje una vez más abierto por *non*:

- 30 No saquea la riqueza floral ni trasquila el invierno
la melena de hojas, ahíto de tiernos retoños.

Como criaturas conscientes de su papel, los árboles, humanizados, han de esforzarse por dar lo mejor de sí mismos, so pena de destierro (versos 33-37), con un inicio de verso igual al de una sentencia de Publilio Siro²³ que, como muchas de las suyas, podría correr de boca en boca, al menos en determinados círculos. Dos son los vocablos reiterados ahora: por un lado *arbor*, que abre el segundo hemistiquio y cierra el pasaje con una terminación distinta, *arbos*; por otro *fructus*, también colocado al final de un hemistiquio (verso 34) y al principio de otro (verso 35):

- Padece el exilio todo aquel árbol que darle
de semilla tributo a natura y fruto no sabe,
35 intentando adquirir su favor con frutos mejores
y sacar con sus dones ventaja a todos los otros,
en lo que ha de parir cada árbol siempre medita.

Para no dejar nada atrás, el poeta alude a los sonidos: la música de las «sirenas de los bosques»²⁴ y los cantos «melosos» (otro de los raros calificativos del texto, ahora aplicado al sonido) de los pájaros, que deleita los oídos (versos 38-42). La repetición es aquí sinonímica: *carmina*, *cantus*, *sonus* por un lado; *auditus*, *auribus* en el mismo verso, por otro. Los instrumentos, muy «angelicales», son la cítara (*cytharist(a)e*) y el órgano de la garganta de los pájaros (*gutturis organa*). Los oídos, que en el verso 17 eran objeto de embriaguez (*inebriat aures*), aquí lo son, buscando la plenitud, de alimento (*effert... escas*):

Las sirenas del bosque en aquel lugar se reunieron,
citaristas de la primavera, y las aves esparcen,

²³ *Sent. 0e. 12 Exilium patitur, patriae qui se denegat.*

²⁴ Estos seres, alejados de los clásicos, cuyas sirenas son marinas, pueden remontar a varios textos cristianos que recogen una cita bíblica, concretamente de Isaías 43,20, como el comentario de Jerónimo *ad loc.*: *benedicent mihi bestiae a g r i*, *sirenes et filiae struthionum, quia dedi in deserto aquam, et flumina in inaquoso, ut bibere faciam genus meum electum, populum meum, quem acquisiui, ut uirtutes meas narret*, o bien TERT. Marc. 3,5 *sicut et praedicans de nationum conuersione: benedicent me bestiae a g r i*, *sirenes et filiae passerum, non utique ab hirundinum pullis et uulpeculis et illis monstruosis fabulosisque cantribus fausta omina relaturus est* (la Vulgata dice *glorificabit me bestia agri, Dracones et struthiones*). Quizá quepa también pensar en un genérico para un ser mitológico que cautiva con su música (obsérvese que aquí son calificadas de *cytharistae*, «tañedoras de cítara», no cantantes).

- 40 al pulsar de sus cuellos los órganos, cantos melosos.
Con su boca una lira modulan: sus tonos absorben
el oído, el son dulce alimento da a las orejas.

Faltaba la fontana, otro integrante habitual, como vimos, del *locus amoenus* (versos 43-45), presentada, también bajo forma humana, como el llanto del suelo (nuevamente un elemento léxico, en este caso el llanto, se repite, aquí ante la cesura de dos versos sucesivos, 43 y 44 —*lacrimatur, lacrimas*—, reforzado en el segundo de 43 por un «sinónimo», *fletu*), una fuente cuyo valor fundamental no es, sin embargo, el de producir agradables murmullos, sino el agua que da vida (*dulces potus*), como veremos; y el sonido es el del sollozo, propio, por lo demás, del que llora:

- En medio llora el terreno, feliz su lamento,
produciendo lágrimas, pare una fuente de flujo
45 perenne y solloza dulces bebidas de agua.

...Y el río (versos 46-48), que se despoja de las impurezas (*f(a)ece/s*, repetido tras la cesura del verso 46 y en la cláusula del 48) acumuladas por el camino (*peregrina*) y recupera así su brillo propio (*proprio*, colocado inmediatamente delante en un fuerte contraste, que acentúa la aliteración, con la cesura entre los dos), como hace el alma peregrina que se prepara para entrar en lugar sagrado. Tampoco, pues, el efecto del río es auditivo, sino visual (*nitore/fulgurat in proprio*):

- Se libera un argénteo río de ingentes despojos,
volviendo a la ley pura de su elemento, y relumbra
con su brillo propio, de extraños residuos librado.

Esa «fuente de vida» (versos 49-52) «emborracha» e invita a la tierra (*tellus*, por dos veces, después de las cesuras de los versos 49 y 51) a dar frutos, deseo que ella transmite, junto con la bebida (*potus*, al principio del verso 50, ya adelantado tras la cesura de 45), a los árboles. El verbo *inebriat* también estaba en el ya comentado verso 17, con *aves* como objeto directo:

- Tal es la bebida que embriaga a la tierra preñada
50 el regazo y al parto invita el deseo de la madre.
No envidiosa, la tierra regala bebidas como ésa
a los árboles y de procrear el afán les infunde.

En definitiva, un texto poco «pictórico», si se permite la expresión, dado el bajísimo número de epítetos ornamentales, pero muy interesante por la personalidad que el autor da a las criaturas diríamos estáticas de la naturaleza, fuente expresa de toda sensualidad, las alusiones veladas al paraíso y un estilo muy personal. Las reminiscencias clásicas, no demasiado evidentes,

apunten sobre todo a Ovidio. El recurso más frecuente es la repetición de vocablos, a veces a través de sinónimos, o simplemente de varios elementos de un campo semántico determinado.

4. Pasemos a uno de esos catálogos a los que tantas veces se alude al hablar de estos temas. Es de época bastante temprana, obra de Paulo Warnefrido, más conocido como Paulo Diácono, natural de Forum Iulii (hoy Friuli, en la provincia italiana de Udine), que vivió entre los años 720/25 y 797/801, es decir en pleno siglo VIII. Escribió obras en prosa (historia, biografía, lexicografía, homilética) y verso, éstas más bien de carácter ocasional, pero no por ello menos interesantes desde el punto de vista literario. La que veremos es un elogio del lago de Como y está tomada de los *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, 1 (nº 9 de la antología de *Lírica latina medieval*):

- Ver tibi semper inest, uiridi dum cespite polles;
frigora dum superas, uer tibi semper inest.*
- Cinctus oliuiferis utroque es margine siluis;
numquam fronde cares cinctus oliuiferis.*
- 5 *Punica mala rubent laetos hinc inde per hortos;
mixta simul lauris Punica mala rubent.*
- Mirtea uirga suis redolet de more corimbis,
apta est et foliis mirtea uirga suis.*
- Vincit odore suo delatum Perside malum
citreon has omnes uincit odore suo.*
- 10 *Cedat et ipsi tibi me iudice furuus Auernus
Epyrique lacus cedat et ipse tibi.*
- Cedat et ipse tibi uitrea qui Fucinus unda est,
Lucrinusque potens cedat et ipse tibi.*

Son siete dísticos elegíacos con una estructura interna recurrente, mediante la repetición, al principio y al final, del mismo hemistiquio, uno de los recursos ornamentales de esta poesía medieval no contenta con la mera sucesión de versos rítmicos.

El primero de los dísticos pone ya la nota en la presencia de la eterna primavera (*Ver tibi semper inest*), bajo la forma habitual de un abundante césped verde y la superación del frío. Volvemos a encontrar el recuerdo del pasaje donde Ovidio describe la edad de oro (*met.* 1), cuyo verso 107 se abre precisamente con un *Ver erat aeternum*. Asimismo el segundo hemistiquio del verso inicial está en línea, sobre todo, con Virgilio²⁵ y el mismo Ovidio²⁶:

²⁵ VERG. *Aen.* 3,304 *Hectoreum ad tumulum, uiridi quem caespate inanem.*

²⁶ OV. *met.* 10,166 *tu totiens oreris uiridique in caespate flores*; 15,573 *siue minax, mihi sit uiridique e caespate factas.*

Primavera en ti hay siempre, que abundas en césped verdeante,
que superas los fríos; primavera en ti hay siempre.

El segundo describe la frondosidad olivífera que rodea el lugar. El olivo, árbol mediterráneo, es, bien se sabe, uno de los árboles más frecuentes en estos paisajes y refleja una realidad también hoy fácilmente palpable. Detrás de este dístico puede haber asimismo textos de poetas clásicos: de nuevo Ovidio²⁷, pero también Estacio²⁸:

De olivares ceñido estás en ambas orillas;
fronda nunca te falta, de olivares ceñido.

Menciona a continuación Paulo Diácono plantas de huerto: el granado, que lo tiñe de rojo (otra vez el rojo)²⁹, y el laurel. La cláusula del pentámetro, es decir, el final del hemistiquio que se repite, está en Tibulo, 3,4,34 *Lilia et autumnus candida mala rubent*³⁰:

5 Bermejean los granados doquiera en los huertos felices;
con laureles mezclados, bermejean los granados.

Sigue una planta, el mirto o arrayán, que proporciona no color, como las hasta ahora mencionadas, sino olor (*redolet*), el segundo de los sentidos que satisface este lugar³¹:

La vara de mirto con sus ramilletes perfuma
y está bien con sus hojas la vara de mirto.

²⁷ Ov. *fast.* 3,151 *primus, oliuiferis Romam deductus ab aruis*.

²⁸ STAT. *Theb.* 9,746 *extremo galeae primoque in margine parmae*; 10,460 *ire cupit contra summiqe e margine nidi*.

²⁹ Sobre el granado, que se utiliza incluso para teñir vestidos, cfr. PLIN. *nat.* 13,112-113 *sed circa Carthaginem Punicum malum cognomine sibi uindicat [...] 113 [...] Flos balaustium uocatur, et medicis idoneus et tinguendis uestibus...*: «Pero la fruta púnica (granado) reivindica su apelativo en los alrededores de Cartago [...]. La flor se llama balaustra, idónea para medicinas y para teñir vestidos...».

³⁰ Asimismo, hay algún pasaje próximo en Ovidio: cfr. *Pont.* 4,15,8 *punica sub lento cortice grana rubent*.

³¹ Para *myrtea uirga*, cfr. Ovidio, *am.* 3,1,34 *fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?* o Marcial 3,82,12 *Fugatque muscas myrtea puer uirga*. En cuanto a su cualidad odorífera, por ejemplo, Ov. *ars* 2,734 *Sertaque odorata e myrtea ferte comae* o 3,690 *Ros maris et lauri nigraque myrtus olent*. Incluso, como afirma el médico Quinto Sereno Sammonico (*med.* 14,233), «el lentisco y el mirto corrigen el olor de la boca» (*lentiscus myrtusque emendant oris odorem*).

Insiste el poeta en el olor (antes había destacado dos colores, como vimos), mediante la mención del pérsico (*delatum de Perside malum*³²), no ya un arbusto oloroso, sino un fruto, como el limón, que viene después. Al olor de ambas frutas se refiere, entre otros, Macrobio³³:

Con su olor sobresale la fruta que viene de Persia
10 el limón entre todos con su olor sobresale.

Cierran dos dísticos encadenados mediante el mismo hemistiquio para los cuatro versos, con las últimas notas de color: el tétrico negro del Averno y el transparente del Fúcinio, a cuyas aguas cristalinas alude Virgilio³⁴. El poeta destaca «su» lago sobre los cuatro famosos de Averno (situado en Cumas, en la Campania y calificado de «negro» o «sombrio» por ser el mitológico acceso a los infiernos, de ahí que también los cristianos lo utilicen para designar los dominios del diablo³⁵), Epiro (en Grecia, al sur de Iliria), Fúcinio (en los Abruzos) y Lucrino (otro lago de Campania, por lo que suele ser mencionado junto al primero en la literatura clásica³⁶):

³² Es interesante ver lo que dice la Academia bajo los lemas *pérsico* (2. «V. albaricoque...») || 3. «árbol frutal, de la familia de las rosáceas, originario de Persia y cultivado en varias provincias de España. Tiene las hojas aovadas y aserradas, las flores de color de rosa claro y el fruto es una drupa con el hueso lleno de arrugas asurcadas», *albaricoque* (2. *pérsico*. «albaricoque de Nanci») y *melocotón* («del lat. *malum cotonium*, membrillo, en cuyo tronco suele injertarse el pérsico para obtener las mejores variedades del melocotonero»). Existe además un *albéchigo*, palabra de origen mozárabe, que designa el fruto de una variedad del melocotonero, llamada alberchiguero.

³³ Cfr. MACR. *Sat.* 3,19,4,2-3 *citrea item malus et Persica, altera generatur in Italia et in Media altera. Est autem odoratissimum ex quo interiectum uesti tineas necat. Fertur etiam uenenis contrarium, quod tritum cum uino purgatione uirium suarum bibentes seruat. Generantur autem in Perside omni tempore mala citrea*: «El limón y el pérsico, el uno se cría en Italia y en Media el otro. Es, por lo demás, muy oloroso; si se le entremete mata a las polillas de la ropa. Se dice incluso que contrarresta los venenos, porque triturado con vino preserva a quienes lo beben gracias a su propiedades depurativas. Por otra parte, los limones se crían en Persia, en todo tiempo».

³⁴ VERG. *Aen.* 7,759 *te nemus Angitiaie, uitrea te Fucinus unda*.

³⁵ Lucrecio lo describe en *nat.* 6,746-748 *is locus est Cumas aput, acri sulphure montis/ oppleti calidis ubi fumant fontibus aucti*: «Este está junto a Cumas, en donde unos montes, cubiertos/ de acre azufre, ricos en cálidas fuentes, humean». A su color negro aluden, por ejemplo, Virgilio (*Aen.* 6,338 *lacu nigro*) u Ovidio (*am.* 3,9,27 *nigro submersit Auerno*). Por otra parte, Horacio dice en *carm.* 2,13,21, *quam paene furuae regna Proserpinae*.

³⁶ Por ejemplo, Plinio habla (*nat.* 3,61,3) de *Baiarum, Bauli, lacus Lucrinus et Auernus*, y lo mismo hacen, entre otros, Marcial (1,62,3) *dum modo Lucrino, modo se permittit Auerno*; Floro (*epit.* 1,11,11) *fontibus Baiiae, Lucrinus et Auernus* o Pomponio Mela (*chor.* 2,70,3) *lacus Lucrinus et Auernus, Baiiae, Misenum*.

Ante ti ceda el puesto, yo opino, el Averno sombrío
 y el lago de Epiro ante ti ceda el puesto.
 Ante ti ceda el puesto, cristal en sus aguas, el Fúciño
 y el potente Lucrino ante ti ceda el puesto.

En conclusión, un texto con bastantes reminiscencias clásicas, correcto desde el punto de vista métrico, donde son enumeradas, para ponderar las delicias de un lugar, sobre el verde manto de césped, una serie de plantas, empezando por el olivo, que destacan por sus colores (granados) o sus olores (pérsico, limón). Cierra con otra enumeración: la de los grandes lagos, que no tienen nada que hacer ante el descrito por el poeta; la acumulación permite aquí destacar la grandeza de éste.

5. No terminaremos sin dedicarle unos minutos a otra lista, que recoge no plantas sino pájaros, sobre todo cantores, si bien acuden otros, con datos como el vuelo (en direcciones generalmente contrapuestas) o el lugar donde se posan. Está tomado de la colección de *Carmina Cantabrigensia*, datable entre los siglos X y XI, que se caracterizan precisamente por haber sido todos adaptados o compuestos para el canto. Procede de la edición de K. Strecker (Berlín, 1926), pág. 63 (nº 36 en *Lírica latina medieval*). La composición es una estrofa sáfica basada (y no de forma totalmente regular: ver sobre todo los versos 21 y 26) en esquemas rítmicos, a saber:

ó o o ó o // ó o o o ó o
 ó o o ó o,

no ya en el cuantitativo de los clásicos:

*Vestiunt silue tenera ramorum
 uirgulta, suis onerata pomis,
 canunt de celsis sedibus palumbes
 carmina cunctis.*

5 *Hic turtur gemit, resonat hic turdus,
 pangit hic priscus merulorum sonus;
 passer nec tacet, arridens³⁷ garritu
 alta sub ulmo³⁸.*

10 *Hic leta sedit philomela frondis;
 longum effundit sibilum per auras
 sollempne miluus tremulaque uoce
 ethera pulsat.*

*Ad astra uolans aquila, per agros
 alauda canit modulos quam plures;*

³⁷ Lectura preferida por los editores de *Lírica latina medieval* en vez de *arripens*.

³⁸ La lectura *ulmo* es de los editores de *Lírica latina medieval*, que la prefieren a *ulmis*, de Strecker.

- 15 *desursum uergit dissimili modo,
dum terram tangit.
Velox impulit iugiter hirundo,
clangit coturnix, gracula resultat;
aues sic cuncte celebrant estiuum*
- 20 *undique carmen.
Nulla inter aues similis est api
que talem gerit tipum castitatis
nisi Maria, que Christum portauit aluo
inuiolata.*
- 25 *[Illa de celo concepit Saluatorem,
ista de campis fingit natos plures
repletque uasa mel et fauum
Christi sapore].*

El poema se inicia con un elemento visual (*uestiunt*), al que van dedicados los dos primeros versos, que esbozan un paisaje genérico: retoños tiernos en los árboles y frutas. Pero el objetivo fundamental, como decíamos, es la enumeración de pájaros, comenzando por las palomas (*palumbes*, al final del verso 3), que cantan, desde las alturas, *carmina* a todo el mundo:

Visten de tiernas yemas su enramada,
ya de sus frutas plenas, las florestas.
Cantan de su alto nido las palomas
cantos a todos.

Siguen la tórtola, que gime (cosa que hacía ya entre los poetas de la antigüedad, por ejemplo Virgilio o Marcial³⁹), y el tordo, que le responde, compartiendo verso (un verso que refleja ese enfrentamiento, con los dos *hic*, y los dos verbos juntos, mientras los sujetos quedan a los extremos), más los mirlos, de canto ancestral⁴⁰, y el gorrión, con su riente gorjeo⁴¹, que canta desde el sitio opuesto a las palomas, al pie de un elevado olmo:

³⁹ Cfr. VERG. *ecl.* 1,58 *nec gemere aera cessabit turtur ab ulmo*; MART. 3,58,19 *Gemit hinc palumbus, inde cereus turtur*, donde las dos aves están enumeradas en el mismo orden que aquí.

⁴⁰ No es raro ver citados juntos a *turdus* y *merula*. Cfr., por ejemplo, ENN. *uar.* 42 *turdum merulamque*; VARRO *rust.* 8,2,2 *stare ex auariis turdorum ac merularum*; PLIN. *nat.* 10,72,1 *Abeunt et merulae turdique*; APVL. *apol.* 39,17 *turdum merulamque* o COLVM. 8,16,8,6 *dicti sunt, ut merulae turdique*; 8,17,8,6 *turdi complura genera merulasque* y entre los cristianos, por ejemplo, AMBR. *exam.* 5,2 *adtexam etiam merulas, turdos, pauos quoque*. En cuanto a la forma gramatical, el femenino predomina ampliamente en la literatura clásica, mientras que el masculino en *-us*, coloquial, es rechazado por los gramáticos (sirva de ejemplo Beda, *ort.* CL. 1566 *Merula non merulus dicendum*); no obstante, tuvo bastante éxito y está en romance: cfr. esp. «mirlo», port. «melro», ital. «merlo» etc.

⁴¹ *Garrire* no es aplicado a las aves por la literatura antigua y sí en cambio, en general de forma genérica, por la medieval.

- 5 Gime la tórtola y responde el tordo;
 suena allí el viejo tono de los mirlos
 y el gorrión, riendo con gorjeos, no calla
 bajo el alto olmo.

El ruiseñor, alegre, entre las ramas (por tercera vez se indica la ubicación de una de las aves, esta vez en un lugar intermedio), merece algo más de dos versos, el segundo y arranque del tercero dedicados a recordar su largo silbo, que invade la atmósfera; cierra esta estrofa, con su voz trémula, el milano:

- Entre el ramaje el ruiseñor se posa;
 10 tiende su largo silbo por las brisas
 solemne; bate el aire con temblorosa
 voz el milano.

Mientras el águila (nueva ave rapaz, después de mencionar el milano), que no canta, se eleva a los astros, lanza sus múltiples trinos la alondra, cuyo vuelo además, en sentido contrario al del águila, se dirige hacia la tierra a lo largo de los dos últimos versos (el poeta vuelve a contrastar un ave en las alturas con otra a ras de suelo):

- Vuela hacia el cielo el águila y la alondra
 canta en los campos múltiples cadencias;
 15 desde la altura, con desigual vuelo,
 lánzase a tierra.

Para cerrar esta enumeración, que lleva nueve ejemplares, elevando el número hasta el significativo doce, el poeta coloca en dos versos a la golondrina, que tampoco canta, con su vuelo veloz (y horizontal); la codorniz, que grazna, y la graja, que le responde (como en el verso 5 hacía el tordo con respecto a la tórtola, manteniendo la misma estructura: los sujetos en los extremos y los verbos en el centro). La conclusión llena los dos versos finales: todas las aves (incluso las que sólo vuelan) comparten un canto que ahora conocemos como veraniego (no primaveral, que es lo habitual):

- Rauda y sin tregua va la golondrina,
 grazna la codorniz, la graja tercia,
 20 todas las aves, por doquier así alzan
 cantos de estío.

Entre las aves no es raro encontrar en la Edad Media a la abeja⁴², catalogada aquí (tampoco excepcionalmente dentro de las convenciones medievales)

⁴² Cfr. M.A. Marcos Casquero, «Repertorio de verbos latinos que expresan voces de animales», *Estudios Humanísticos. Filología* 11 (1989), pp. 117-119.

les) como animal puro, que da paso a María. Dos estrofas (si la última no es interpolada) le dedica el poeta, en este postrer elogio centrado en María, añadiendo el decimotercer protagonista, el más importante, a esta escena con el mismo número que Cristo y los apóstoles:

- No hay ave alguna que a la abeja iguale,
de castidad modelo tan perfecto,
salvo María, que a Cristo, siendo virgen,
tuvo en su seno.
- 25 Ella del cielo al Salvador procreó,
la otra del campo muchos hijos cría
y con sabor a Cristo la miel celdas
llena y panales.

En definitiva, doce aves, no todas cantoras, pero con el sonido como elemento predominante tanto en verbos (*canunt, gemit, resonat, pangit, nec tacet, canit, clangit, resultat*) como en sustantivos (*carmina, sonus, garritu, sibilum, uoce, modulos, carmen*), quince vocablos en total, que sirven de marco al elogio de María, relacionada con las aves a través de la abeja.

Antes de terminar, algunas conclusiones: como decíamos al principio, con la pluma se pueden pintar, además de los colores, los sonidos, olores, sabores y sensaciones táctiles: hemos podido comprobarlo a lo largo de estos cinco poemas tan dispares en cuanto a forma y contenido, pero con el paisaje como motivo común, un paisaje mero pretexto para incitar a las relaciones de los jóvenes con las muchachas en el primero; o para enmarcar la deslumbrante figura de la amada en el segundo; que en el tercero toma, de la mano de un poeta cisterciense, un carácter más humanizado y original y en cuarto y quinto presenta sendas enumeraciones de seres, vegetales y animales respectivamente, que lo integran. Todo ello con el mundo latino clásico al fondo, pero a la vez con una clara pretensión de originalidad. La literatura medieval demuestra, también aquí, que sin duda es «otra cosa».

Gaspar MOROCHO GAYO

**EL PAISAJE UTÓPICO EN LA LITERATURA
HAGIOGRÁFICA BIZANTINA.
LA VIDA DE TEOCTISTA DE LESBOS DE
NICETAS MAGISTRO¹**

CONSIDERACIÓN PRELIMINAR

Hace ya muchos años que, por primera vez y de forma muy somera, me aproximé al estudio de la utopía griega con mis trabajos primerizos sobre la Edad de Oro. Un tema estudiado como mito en Hesíodo² y como parodia y utopía en la Comedia Antigua³.

Años más tarde me ocupé del estudio de la naturaleza en un trabajo menor presentado en un *Simposio Virgiliano* celebrado en la Universidad de Murcia⁴. Más recientemente me entretuve estudiando las relaciones de «Literatura y pintura: La suspensión de la naturaleza en el Evangelio apócrifo del Pseudo-Tomás»⁵.

Pero el interés por los estudios de utopía se acrecentó en mí con ocasión de hacer la versión española y el estudio introductorio del *Euboico* de Dión

¹ Este estudio se ha realizado dentro del Proyecto D.G.I.C.Y.T. PB 96-0158-C02-01.

² G. Morocho Gayo, «El mito de la Edad de Oro en Hesiodo», *Perficat*, IV, 64-65, 1973, pp. 65-100 [p. 78].

³ «Aspectos formales y de contenido (III)», *Helmántica*, XVIII, 1977, pp. 153-169.

⁴ «Un motivo poético en las Églogas de Virgilio», *Simposio Virgiliano*, Murcia, 1984, pp. 405-416.

⁵ Conferencia inédita impartida en la Universidad de Santiago de Compostela. Curso de perfeccionamiento de profesorado «Latin e grego no Bacharelato de Humanidades». Organizado por el Departamento de Filología Clásica (22 de Mayo de 1995).

de Prusa⁶. Esta obra es uno de los más bellos idilios sobre la vida del campo que nos ha legado la Antigüedad Clásica⁷. El hecho me impulsó, a mediados de la década de los años ochenta, a impartir un curso de doctorado sobre «El rechazo de la civilización y la búsqueda de la naturaleza en textos literarios griegos»⁸. Posteriormente dirigí una memoria de licenciatura sobre las diatribas cónicas del *Papiro de Ginebra Inv. 271*⁹.

El curso de doctorado me permitió conocer y estudiar una buena selección de textos sobre paisaje real y literario del mundo helénico¹⁰, y me obligó a consultar trabajos pioneros y ya clásicos, como son los de A. Parry¹¹, Y. Bequignon¹², W. Elliger¹³ sobre la poesía de Homero o los más generales de Ch. P. Segal¹⁴, J. Carrière¹⁵, P. Grimal¹⁶, A. Motte¹⁷, S. Moscovici¹⁸, J. D. Hughes¹⁹, etc. Posteriormente, he leído otros libros como los de Annie Bonnafé²⁰ o F. Javier Gómez Espelosín & alii²¹, o bien trabajos más recien-

⁶ Díon de Prusa. Discursos I-XI: «Introducción traducción y notas». Madrid, 1988, BCG, pp. 335-341.

⁷ D. Reuter, *Untersuchungen zum Euboikos des Dion von Prusa*, Diss. Leipzig, 1932; H. Hommel, «Das Chrysostomos Euboische Idylle», *WHB*, 4, 1961, pp. 18-21.

⁸ Universidad de León. Curso 1985-86.

⁹ Cfr. Alberto Nodar Domínguez, *Papyrus Genevensis Inv. 271*. Edición del texto. Traducción al español. Comentario. Memoria de licenciatura. Universidad de León, 1993.

¹⁰ C. Préaux, S. Byl, G. Nachtergaele, *Le Paysage Grec. Sources et Instruments*, Bruselas, 1979.

¹¹ «Landscape in Greek Poetry», en *Yale Class. Studies*, [YCIS, 15] 1957, pp. 1-29.

¹² *Paysages et images de l'Iliade*, París, 1945.

¹³ *Die Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung*, Berlín-Nueva York, 1975.

¹⁴ «Nature and the world of man in Greek Literature», *Arion*, II, 1, 1963, pp. 19-53.

¹⁵ «Le poète grec devant la nature», *Annales Univ. Bucarest*, 26, 1973, pp. 59-69.

¹⁶ *Les jardins romains à la fin de la République et aux deux premiers siècles de l'Empire*, París, 1943.

¹⁷ *Prairies et jardins de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*, Bruselas, 1973.

¹⁸ *Essai sur l'histoire humaine de la nature*, París, 1968.

¹⁹ «Ecology in ancient Greece», *Inquiry*, 18, 1975, pp. 115-125.

²⁰ *Poesie, Nature et Sacré*, I, Lyon, 1984.

²¹ *Tierras Fabulosas de la Antigüedad*, Universidad de Alcalá, 1994.

tes como los de mi colega Marcos Martínez, que ha escrito un estudio fundamental sobre «Las islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval». He preferido enumerar estos trabajos para que al oyente o lector avisado mi propósito de tratar un tema tan oscuro como el paisaje utópico en la literatura hagiográfica de Bizancio no le parezca osadía, temeridad o fatua jactancia, sino un empeño modesto por seguir abriendo sendero al andar.

1. PAISAJE REAL, PAISAJE LITERARIO: UTÓPICO, ESCATOLÓGICO

En el tratamiento del paisaje podemos apreciar en las fuentes de la literatura helénica tres planos o τοποι.

En primer lugar, encontramos textos referentes al paisaje real, que, situado en el plano de lo visible, sirve de base al paisaje literario o retórico. Los griegos perciben su paisaje real tal y como es: montaña, llanura y mar. En los frescos minoicos, la naturaleza es el único objeto de representación pictórica y ya en el segundo milenio se representan rocas, pájaros, peces, flores, plantas marinas. Sin embargo, esta percepción da lugar al diálogo de «la naturaleza» con el hombre y en los poemas de Homero, podemos comprobar que las comparaciones tomadas de la naturaleza, expresan las grandes angustias del hombre: fuego, naufragio, muerte.

Pero también los griegos eligieron cuidadosamente su *habitat* y emplazamiento de ciudades, creando el «paisaje urbano», que es una modificación del paisaje real, condicionado frecuentemente por razones de defensa y de autarquía económica. Platón en *República* y *Leyes* y aún más Aristóteles fijaron los principios que deben presidir la elección del territorio de la ciudad²².

En segundo lugar el diálogo entre la naturaleza y el hombre hizo posible que el paisaje real se convirtiera en paisaje literario o retórico o bien pictórico. El paisaje literario, a su vez, sustenta el paisaje utópico. La novela griega, como diremos, es el antecedente en muchos aspectos de la hagiografía bizantina. Resulta significativa la descripción que hace Longo de la villa de Mítilene en la isla de Lesbos²³, isla que será la patria de santa Teoctista, personaje de pura ficción literaria. Sería interesante hacer un estudio de aquellos santos cuya realidad histórica es producto de la fantasía, como reconocieron los estudiosos bolandistas hace varios siglos. La hagiografía es un género dominante en Bizancio a lo largo de la Edad Media. En la monografía de de A.P. Kazhdan podemos leer: «en los siglos nueve y diez, los héroes y antihéroes literarios son personificaciones estereotipadas de virtudes y

²² *Política*, VII, 5-6 =1326 B-1327 A.

²³ *Dafnis y Cloé*, I, 1.

vicios»²⁴. Los textos hagiográficos nos ofrecen además paisajes literarios muy estilizados.

Por último, como una variante de paisaje literario encontramos el paisaje utópico, escatológico, etc. El paisaje escatológico es aquel que vemos situado más allá de los límites del mundo real, en el plano de lo inteligible de la geografía mítica de tendencia platónica o neoplatónica. Ejemplo característico de paisaje escatológico es la descripción de la pradera en «el mito de Er» en la *República* de Platón y aún más la descripción de la «Gruta de las ninfas» que hace Porfirio. Este comentario del texto homérico de la *Odisea* ha de entenderse en clave de exégesis mística sobre el destino del alma humana.

No deja de ser llamativa, en el estudio de las literaturas greco-latinas, la asociación de las islas con el mundo de la mitología y paradoxografía. Han esclarecido esta circunstancia investigadores como G. Traina y Marcos Martínez llegando a la conclusión de que

al concebir la isla como un microcosmo, como un mundo aparte con sus propias leyes, los antiguos veían en ella el lugar privilegiado para la observación de los fenómenos naturales más extraños, en una escala que va desde lo utópico y paradisiaco hasta lo más terrorífico²⁵.

El profesor Marcos Martínez ha hecho una clasificación o tipología de las islas poéticas en el mundo greco-latino, cuya justificación nos parece coherente. Clasifica las islas poéticas en escatológicas, míticas, utópicas, fantástico imaginarias, flotantes, *amoenas*, islas-Paraíso, y legendarias.

A nosotros, nos interesa destacar lo que el autor dice de las islas utópicas y del género utópico:

Desde que en 1516 apareció el librito de Tomás Moro²⁶ sobre la isla imaginaria de Utopía, en donde se pretende desarrollar el modelo de una sociedad ideal y perfecta, no han cesado de publicarse hasta la fecha modelos paralelos que tienen la isla como marco de acción²⁷... el género utópico lleva consigo una serie de características que, a

²⁴ *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1985, p. 210.

²⁵ Marcos Martínez Hernández, «Las Islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval», en *Homenaje a Luis Gil*, Madrid, 1994, p. 435 y n. 4.

²⁶ Pedro Rodríguez Santidrián, Tomás Moro. *Utopía*, Madrid, 1990⁵. El humanista inglés ejerció un notable influjo en España e Hispanoamérica, cfr. F. López Estrada, *Tomás Moro y España*, Madrid, 1980. VV. AA. *Les Utopies dans le Monde Hispanique*, Madrid, Universidad Complutense y Casa de Velázquez, 1990.

²⁷ Para una historia del género remitimos a la tesis de W.D. Müller, *Geschichte der Utopia-Romane der Weltliteratur*, Münster, 1938.

grandes rasgos, se sintetizan en el desprecio del oro y del dinero, economía cerrada, fobia al comercio, sistema agrícola por excelencia, organización geométrica, atención especial al mantenimiento de las leyes e instituciones, igualdad de los ciudadanos, absoluto colectivismo, felicidad general, etc. Pero por encima de todo ello está su insularismo ... [por] la necesidad de preservar una comunidad de la corrupción exterior...²⁸

Añade Marcos Martínez:

Estas notas hacen que la utopía se diferencie de otros géneros más o menos próximos como son los temas de la edad de oro, el país de Cuaña o Jauja, la Arcadia, la robinsonada, etc.²⁹

Los estudiosos del género utópico suelen asimilar el concepto de utopía al de viaje fantástico o imaginario, como podemos apreciar en los poetas de la comedia vieja y en otros autores de utopías griegas. Estos viajes no pasan de ser una ensoñación de una mente bien despierta y crítica con la realidad social existente.

En la *Vida de Teoctista de Lesbos* se plantea el problema de la oposición entre el individualismo de la protagonista y del monje Simeón y una forma de vida social que parece característica fundamental del género utópico. Sin embargo, esta antinomia existe ya desde la Antigüedad y desde el momento en que aparece la literatura de tendencia cínica. La antinomia perdura en muchas concepciones filosóficas del derecho contemporáneo. Se trata de una temática ligada al mito de los orígenes de la humanidad y las consiguientes formas de organización de la vida social.

Hoy día, al menos en teoría, se aceptan las tesis emanadas del viejo iusnaturalismo de la Edad Moderna. La sociedad y las leyes tienen que respetar los derechos humanos, es decir, los derechos del ciudadano y del hombre individual, que son anteriores a la vida del hombre en sociedad. Es más, se admite que la justicia no está supeditada a ninguna instancia superior externa a ella, como pudiera ser la religión o la filosofía. En la aplicación de la justicia no se pueden violar los derechos humanos e individuales. Todo ello se opone a viejas utopías en las que la justicia, fundamento de la ciudad, procede de Dios y emana de la sociedad con miras al bien común, encontrándose por encima del individuo y de los derechos individuales.

En consonancia con esta doble concepción del derecho y también de la sociedad, existieron ya en la Antigüedad formas de utopía correspondientes al *ius ut ratio* en tanto que opuesto al *ius ut natura*. En este último caso, la

²⁸ Marcos Martínez Hernández, «Las Islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval», p. 445.

²⁹ *Ibidem*, p. 446.

naturaleza se ha de entender en clave de filosofía cínica. Los cínicos y luego los monjes cristianos rechazan, por principio, las formas tradicionales de civilización y de organización social y ponen al individuo, en una defensa que podría calificarse como arqueología de los derechos humanos, por delante de la sociedad. Los cínicos exaltan la libertad, defienden la autarquía y afirman que el hombre libre no tiene necesidad de esclavos³⁰ ni de otros utensilios innecesarios.

La filosofía cínica tiene como objeto y como fin la felicidad del hombre individual en esta vida de acuerdo con la naturaleza. El hombre, los animales y las plantas se han realizado cuando cada uno de ellos alcanza su fin sin obstáculos y cuando son autárquicos e independientes por naturaleza, «porque nada animado nace en un lugar en que no pueda vivir»³¹. Para los cínicos en general ha sido la civilización, el *nomos*, lo que ha impedido que un hombre nacido en un lugar pueda vivir en él. Han sido, por lo tanto, las convenciones humanas de la ciudad las que han apartado al hombre del contacto con su entorno natural, medio en el que el ser humano consigue los recursos necesarios para la vida. El empeño por buscar formas ideales de vida social, en una defensa radical de la libertad individual, despreciando la ambición de las riquezas y buscando que la justicia mantenga el equilibrio de los dos platillos de la balanza es una forma de utopía de la literatura de tendencia cínica, la cual perdura en la literatura monacal cristiana, que tiene en la hagiografía una de sus principales manifestaciones.

Consecuentemente, el realismo de los textos clásicos y la continuidad de la tradición clásica en Bizancio nos impide aceptar la tesis de Raymond Trousson³². Sostiene este autor que la utopía no ha podido existir en la Edad Media, porque en esta época predominaba un cristianismo dogmático, fundador exclusivo de todas las esperanzas posibles. El Juicio Final era el único porvenir imaginable de la humanidad. Aquellos que describían territorios ideales no podían situar la realización de sus proyectos más que en un paraíso, bien fuera el paraíso terrestre que serían los mil años del reinado de Cristo sobre la tierra, o bien el reino del Padre. Con tales presupuestos la utopía medieval es imposible.

Un punto de vista opuesto a Trousson lo encontramos en el trabajo de Jean Séguy³³ que concibe de forma muy diferente las relaciones mito / histo-

³⁰ Cfr. *Discurso X*, de Dión de Prusa. Hay que significar que en la fórmula con que se introducen los textos de la Comedia Antigua referentes a la Edad de Oro dice reiteradamente: «Y entonces no había necesidad de esclavos».

³¹ Dio Prus. VII, 28.

³² *Voyages au Pays de nulle part. Histoire Littéraire de la pensée utopique*, Bruselas, 1979, p. 18.

³³ «Monachisme et utopie», *Anales E.S.C.*, 26, 1971, pp. 328-354; principalmente p. 332.

ria / utopía. Para Séguy el hecho de que la sociedad humana se entienda como dependiente de la voluntad divina no es un obstáculo a la emergencia de la utopía. En segundo lugar el carácter histórico del proyecto utópico no invalida su relación con el mito, que se reconvierte en una dimensión de futuro. Y, por último, la utopía tiene sus raíces en una crítica de la sociedad contemporánea.

Sin embargo, a nosotros, que trabajamos en la historia de los textos y de la tradición clásica, nos está vedado recurrir a planteamientos puramente especulativos. Al contrario, tenemos la obligación de comprobar en los textos mismos nuestras afirmaciones y en ellos hemos visto que la ruptura de Bizancio con la tradición clásica no fue tan radical como a veces se ha dicho desde planteamientos filosóficos.

2. NICETAS MAGISTRO, AUTOR DE LA *VIDA DE TEOCTISTA DE LESBOS*

Al disertar sobre paisaje utópico en la literatura de Bizancio no estoy proponiendo una discusión sobre el sexo de los ángeles, ni siguiendo los altos vuelos de Evélpides y Pistetero, protagonistas de las *Aves* de Aristófanes, que, como es sabido, querían construir la ciudad de Cucopolis de las Nubes. Mi trabajo se circunscribe a un género cuasi infraliterario como es la hagiografía y a una obra tan sugerente como la *Vida de Teoctista de Lesbos*. Esta obra, siguiendo la opinión común, se la atribuimos a Nicetas Magistro (870-946), autor de *Cartas a un desterrado*, dando por buenos los argumentos esgrimidos por L.G. Westerink³⁴.

Nació este autor en Larissa de Tesalia a finales del siglo IX. Como otros contemporáneos se gloriaba de ser descendiente de la rancia nobleza helénica, «de padre espartíata y de madre ateniense», expresión muy generalizada en la Constantinopla de la época, para referirse y satirizar a los habitantes del Peloponeso que habían sufrido durante el siglo VIII un intenso proceso de esclavización. Parece muy probable que Nicetas estuvo al servicio de la marina imperial en tiempos de León VI, bajo el mando del logoteta Himerio. Por esta época, comienzos del siglo X, debió escribir Nicetas la *Vida de Teoctista de Lesbos*, obra que mezcla, como veremos, la ficción y la verdad. Si damos crédito al autor hay que decir que recibió el encargo de parte del Emperador de llevar una legación diplomática ante los árabes de Creta, probablemente a raíz de la ofensiva y ulterior victoria de Himerio contra los árabes (años 905 y 908). En el 911 la flota bizantina fue aniquilada por los almirantes renega-

³⁴ *Nicetas Magistros. Lettres d'un exilé (928-946)*, París, 1923, pp. 23 y 41-43.

dos Damián y León de Trípoli. Himerio no sobrevivió mucho tiempo. Posteriormente, Nicetas pasó al servicio de la Corte, en donde logró encumbrarse, uniendo su destino al del Emperador Romano I Lecapeno (920-944). Pero conoció el destierro durante los últimos años de su vida, época en que compone las *Cartas* que nos han llegado³⁵.

3. ESTRUCTURA DE LA OBRA

La estructura de la *Vida de Teoctista de Lesbos*, como podemos comprobar siguiendo la edición de H. Delehaye³⁶, presenta un esquema que es habitual en otras *vitae*, en el cual el autor está empleando la misma técnica de composición utilizada anteriormente en las *novellae* griegas y principalmente en la denominada novela de aventuras. Nicetas Magistro se ha inspirado en la vida de santa María Egipciaca, y, sobre todo, en el idilio del *Euboico* de Dión de Prusa, ensayo escrito en forma de *novella* que constituye uno de sus principales modelos.

El título de la obra al igual que el texto es muy diferente en la tradición manuscrita, en la cual cabe distinguir los manuscritos de la tradición textual propiamente dicha³⁷ (simbolizada por N) y los códices de la llamada tradición metafrástica³⁸ (simbolizada por M).

El *Prólogo* (1) y el *Epílogo* (23), a cargo del autor, Nicetas, tienen por función principal servir de marco al relato propiamente dicho. Éste a su vez consta de una presentación y dos *novellae*.

³⁵ «Nicetam hagiographum celeberrimum Paphlagonem, sub Leone imperatore floruisse, et ad tempora Constantini Porphyrogeniti vitam protraxisse... dictum est. Illum ipsum esse qui Theoctistae historiam ex ore Symeonis manachi exceperit...». H. Delehaye, *Acta Sanctorum Nov(a)* IV, Bruselas, 1925, p. 221.

³⁶ *Acta Sanctorum Nov(a)* IV, Bruselas, 1925, pp. 221-223. No hemos tenido acceso a la vieja edición de Th. Ioannou, *Μνημεια Αγιολογικα*, Venecia, 1884, pp. 1-77.

³⁷ «*Vida de nuestra santa madre Teoctista de Lesbos, la asceta y la que descansa en la llamada isla de Paros, escrita por Nicetas, maestro ilustrísimo*». H. Delehaye, *Acta Sanctorum Nov(a)*, p. 221, refiriéndose a estos códices, afirma: «Vitae autem Theoctistae binos habemus libellos, in multis persimiles, quos qui non satis distinxerunt in gravissimos incurrerunt errores. Bipartita est diversitas codicum, quorum alii, N, illum ipsum libellum exhibent quem Nicetas conscripsisse traditur...»

³⁸ «*Vida y estado de la siempre recordada Teoctista de Lesbos*». H. Delehaye, *Acta Sanctorum Nov(a)*, pp. 221-222, refiriéndose a estos códices, dice: «alii, M, quorum nullus est qui metaphrasticus non sit, libellum anonymum, ...qui alterius retractatio est. Porro Metaphrastes libellum Nicetae novo instruxit prologo, phrasim hinc inde mutavit, sententias nonnullas e suo penu induxit, et ultima capitula paulo prolixius expressit». Añade a continuación que se engañó Miguel Pselo cuando atribuyó a Simeón Metafraste la recensión parafrástica.

La obra se inicia con una consideración moralizante de tipo general (1)³⁹, a la que siguen otros tópicos habituales en la literatura de Bizancio, como la superioridad del *lógos*, que embelesa a los oyentes y que está muy por encima de la afición a los juegos y competiciones deportivas⁴⁰. Termina el proemio exponiendo el mérito de la obediencia, consistente en la fidelidad a la llamada divina para habitar en la soledad del desierto como Elías y San Juan Bautista. En esta obra, al igual que en el *Euboico*, o en las diatribas cínicas del *Papiro de Ginebra*, hay una alabanza de la vida solitaria y del retiramiento como ideal del ser humano. En la literatura cristiana bizantina se ha dado al retiramiento una dimensión sobrenatural que, lógicamente, estaba ausente en las obras de los autores de la gentilidad.

En la *Presentación* (2-7) el autor mismo nos cuenta que dirigiéndose con su compañía militar en dirección a Creta (isla que estaba dominada entonces por moros españoles de la ciudad de Gandía), vientos contrarios le forzaron a desembarcar en la isla de Paros.

Me encontré una vez (pote) en la isla de Paros, cuando navegaba hacia Creta, enviado por el bienaventurado y piadoso emperador, ya que realmente es muy afortunado por estar sepultado en su tumba para favorecer la buena estrella de los Romeos (2).

Esta referencia histórica, con independencia de la veracidad del acontecimiento, permite situar los hechos en tiempos del emperador León VI (886-911). La alusión a Himerio, almirante de la flota bizantina, permite una mayor concreción y realismo, ya que el hecho histórico está documentado en otras fuentes⁴¹, las cuales dan cuenta de la expedición de Himerio a la isla de Creta en tiempos del emperador León VI. Las circunstancias de lugar, al igual que las de tiempo, comienzan por ser concretas y fácilmente localizables. En efecto, la acción se desarrollará en islas del Egeo bien conocidas: Creta, Paros, Íos, Lesbos y Eubea.

Nicetas recibió el encargo de su embajada a Creta, cuando esta isla estaba dominada por los árabes, y siguió la ruta cercana a la costa de Asia Menor. Así lo corrobora la escala que hicieron en la montañosa isla de Íos, en la que según la tradición el poeta Homero dio su último suspiro en las faldas del monte *Pyrgos*. Posteriormente, al avanzar en dirección a Creta

³⁹ «Es feliz y propio de hombres buenos y realmente merecedores de alabanza el alabar las cosas útiles que conducen al ejercicio de la virtud y de la piedad». La versión española de los textos de la *Vida de Teoctista de Lesbos* es nuestra.

⁴⁰ Cfr. El *Proemio* de Niceforo Basilace, *Encomio di Adriano Comneno*, Ed. A. Garzya, Nápoles, 1965, pp. 27-28.

⁴¹ Constantinus Porphyrogenitus, *De Caerimoniis*, II, 44 (Ed. de Bonn, t. I, p. 651); Leo Grammaticus, *Chronographia* (Ed. de Bekker, p. 280).

un embate de vientos contrarios nos impidió el avance y navegamos hasta Paros, donde íbamos a tener ocasión de describir la posición de la isla y de contemplar el templo de nuestra Señora, Madre de Dios (3).

El desembarco forzado de Nicetas como consecuencia del temporal es una imitación, tanto en los aspectos formales como de contenido, del comienzo del *Euboico*, cuando con ocasión de su destierro Dión de Prusa fue arrastrado por un temporal hasta la isla de Eubea.

La isla de Paros⁴², patria del poeta Arquíloco, al igual que otras islas griegas⁴³ fue un importante centro religioso ya en la antigüedad clásica. En esta isla se extrae el más bello mármol del mundo⁴⁴. Un mármol blanco que adornó los más bellos templos de la antigüedad y las obras primorosas de los mejores maestros de escultura. Aún hoy día resplandece en las casas pintorescas, adornadas con flores multicolores, y en iglesias encaladas, construidas en el siglo XVII, como podemos ver en los templos de *Issodia*, *Parthenos Nethléem*, *Taxiarhis*, etc., a las cuales se llega por calles tortuosas de la antigua red viaria⁴⁵.

Las naves de Nicetas atracaron en el puerto, situado en la parte opuesta a la isla de Naxos, es decir, arribaron a Paros, localidad principal de la isla, donde todavía hoy podemos contemplar la bello templo bizantino que recibe el nombre de «Iglesia de las cien puertas», o para decirlo en griego Παναγια εκατονταπυλιανη, de planta basilical con transepto y cubierta por cúpula. Joya incomparable es el baptisterio, cuya pila bautismal, situada bajo el ábside, tiene forma de cruz griega⁴⁶. Es la misma Iglesia que, al parecer, con-

⁴² Tiene una extensión de 195 km² y un censo en 1990 de 7.881 habitantes. Desde el año 1207 al 1389 formó parte del ducado veneciano de Naxos. En 1537 fue conquistada por los turcos.

⁴³ Así, por ejemplo, la isla de Rodas, consagrada al sol; y, sobre todo, la isla de Delos, que desde época micénica fue un centro religioso importante para los habitantes de las islas del Egeo. Como todos los lugares de la Grecia antigua, la isla de Delos estaba dotada de personalidad y de sentimientos, al igual que los dioses, los hombres, los animales y las plantas. Refiere el *Himno a Apolo delio*, compuesto hacia el año 700 a. C. que cuando Leto solicitó a la Isla que le diera albergue para dar a luz en ella a Apolo y a Ártemis, la Isla aceptó no sin reticencias, temiendo que el futuro dios la menospreciase en razón de su aridez.

⁴⁴ Las canteras del mármol de Paros se encuentran a 8 kms. de Μαρπησσα, localidad situada al sureste de la isla. Entre las joyas que guarda el Museo de Paros cabe reseñar un fragmento de una tabla cronológica conocida como *Mármol de Paros*, que se extiende desde los tiempos del mítico Cécropo 1318 hasta el año 263 a. C. Entre los datos curiosos, se cita la fecha apócrifa del nacimiento de Homero. El otro fragmento del *Mármol de Paros* se encuentra en Oxford.

⁴⁵ R. Boulanger, *Grèce*. Les guides bleus, París, 1979, pp. 691-692. *Grecia*. Guía Completa para viajeros, Anaya, 1990, pp. 196-197.

⁴⁶ Una descripción de la estructura arquitectónica y una historia ilustrada de esta iglesia en H. H. Jewell & F. W. Hasluck, *The Church of Our Lady of the Hundred Gates* (Byzantine Research Fund), Londres, 1920, in fol.

templó Nicetas, aunque había sido construida en el siglo VI, según una inscripción de su fachada. Pero el templo fue restaurado y remodelado en el siglo X, tal vez en la época en que Nicetas compone su relato. Al siglo X remontan los bellos frescos e iconos de esta Iglesia, una de las más hermosas de las islas Cícladas. Nicetas destaca la simetría del conjunto y la belleza de las columnas de mármol (3 B), alabando la maestría del arquitecto, probablemente un personaje bien conocido por el escritor. Alaba de forma particular la belleza de un baldaquino o pabellón (οροφίον) situado sobre el altar (4), que había sido violentamente tratado.

Siguiendo el relato de Nicetas, el autor y sus acompañantes, después de haber ofrecido incienso y de haber hecho las oraciones acostumbradas en el interior del templo, salieron a dar una vuelta y subieron a la cima del castro⁴⁷. Allí se hallan los cimientos del templo de Apolo delio⁴⁸ y se puede contemplar una bella panorámica del golfo y de una gran parte de la isla. Mientras Nicetas contempla tantas maravillas de la naturaleza se le aparece el monje Simeón, saliendo de una parte desierta de la isla, cubierta por el follaje y la espesura del bosque (5). La aparición de este personaje nos aleja de la realidad cotidiana y nos instala en el mundo feliz de la utopía, donde es posible vivir de acuerdo con la naturaleza y lejos de los convencionalismos de la civilización, al igual que sucede en Dión de Prusa con los pastores de Eubea o con los Brahmanes de la India en el *Papyrus Genevensis* 271.

El monje se presenta con el porte y atuendo propios del sabio cínico del paganismo, asumidos por el monacato cristiano y por aquellos eremitas, que escogieron la senda del retiro:

pálido en el rostro, con lengua barba en la mejillas, descalzo en sus pies, completamente pobre, túnica de pelos de cabra y prenda de la espalda y velo de la cabeza semejantes a la túnica; cinturón de cuero en torno a la cintura... (5).

A continuación el monje Simeón se presenta a Nicetas y a los suyos, sin importarle las convenciones sociales, referentes a patria y linaje, que tanta importancia tienen para los hombres que viven en las ciudades y participan de la civilización. El monje no siente ninguna complacencia en las cosas que fluyen y son arrastradas por la corriente de lo efímero. Dios es su padre y señor y sólo vive para él habiendo elegido la soledad de aquella tierra en la cual lleva viviendo más de treinta años. Podemos decir que el sabio cínico, que encontraba la felicidad en la soledad de los campos ha dado paso al

⁴⁷ En la parte alta de la localidad de Paros, se encuentran las ruinas de una fortaleza veneciana del siglo XIII, dominadas por una torre, construida reutilizando materiales arquitectónicos de la antigüedad clásica.

⁴⁸ Estas ruinas están muy cerca de la Iglesia de *Agios Konstantinos*.

monje cristiano, que ha sublimado en sentido religioso y espiritual una realidad que había sido descubierta por los últimos filósofos del paganismo. Los marinos cayeron de hinojos, manifestando su respeto por la virtud de aquel monje, al que pidieron su bendición (6).

Así como Dión de Prusa se había encontrado en la isla de Eubea con un cazador que le relatará en forma de *novella* la vida idílica que llevan dos familias de pastores en las montañas de Eubea⁴⁹, de igual forma Nicetas Magistro encuentra al eremita Simeón, que vive en el retiro y soledad de la isla de Paros. Simeón refiere a Nicetas la *Vida de Teoctista*, una ficción muy del gusto de la época. Es más, el monje Simeón cuenta a Nicetas, sentados ambos sobre dos columnas (7), dos *novellae*.

La *primera novella* (8-9) es un relato del monje Simeón, referido por Nicetas, sobre el sacrilegio cometido por los árabes contra el baldaquino de mármol, guardado en la famosa «Iglesia de Nuestra Señora de las Cien Puertas», que había sido roto por los árabes cretenses. Pregunta Nicetas quién ha sido el que hizo pedazos el pabellón que cubría el divino altar y qué alma tan cruel es la que ha osado cometer tamaño delito. Se entabla así un diálogo entre Nicetas y el monje Simeón. El causante de aquellos males ha sido siempre el moro Nísiris, almirante de la flota cretense, quien, prendado de la belleza del baldaquino, intentó transportarlo hasta Creta. Pero milagrosamente el baldaquino creció de tamaño y el agareno no pudo sacarlo por las puertas (7). Poco después Nísiris recibió el castigo merecido, al estrellarse su nave en el promontorio de Eubea (8), un motivo que evoca una vez más el *Euboico* de Dión de Prusa.

Hay entre la primera y segunda *novella* un elemento de transición (9-10). El monje anuncia a Nicetas que tendrá una travesía feliz:

Navegarás hasta Naxia⁵⁰ y llegarás allí con la flota en un solo día, navegarás una segunda jornada y el tercer día llegarás a Creta sin haber visto ningún mal.

Esta profecía es un buen augurio (9). Pero el monje y el marino no se despiden todavía. A continuación el monje celebró los sagrados misterios en el templo, y Nicetas y los marineros, «en compañía del venerable anciano», bajaron hasta las naves. «Al amanecer hicieron la navegación hasta Naxia, que dista de aquel puerto casi diez estadios». En esta localidad el monje celebró la divina liturgia y dio la comunión a los visitantes. Luego, dirigiéndose a Nicetas, le hizo destinatario de su exhortación (10).

⁴⁹ O. Karsay, «Der Jäger von Euböa», *A. Ant. Hung.*, xxiii, 1975, pp. 9-14.

⁵⁰ Probablemente se trata de la localidad de Nausa, no lejos de la que se construyó en el siglo xvii el monasterio *Longovarda*.

La *segunda novella* (11-21) refiere el relato de Teoctista de Lesbos, contado por Simeón y puesto en boca del cazador de Eubea, personaje literario que está tomado del ensayo de Dión prusense. Una joven virgen, llamada Teoctista, fue capturada por los árabes en la isla de Lesbos. Pero la prisionera logró escaparse en la isla de Paros, donde vivió en soledad total durante treinta y cinco años, hasta que fue descubierta por el cazador de Eubea. He aquí el comienzo del relato de Simeón, que cederá su palabra al cazador:

Habiendo dirigido Simeón la exhortación anterior, comenzó:

- Unos cazadores de Eubea vinieron aquí no hace mucho tiempo⁵¹. La isla, en efecto, tiene abundancia de caza, ciervos y cabras monteses. Uno de los cazadores era hombre piadoso y preocupado de la propia salvación. Éste refirió la siguiente historia, propia de la magnificencia divina, que, a su tiempo, hace cosas admirables y maravillosas.
- Vine una vez aquí por motivos de caza, y subiendo a la divina nave de la madre de Dios, hice mi adoración y también mis oraciones, como lo tengo siempre por costumbre. Al extender la mirada alrededor, después de haber hecho mi oración, vi en la parte baja una fosa y pequeñas plantas de *lupus* humedecidas. También este lugar produce estas plantas, como las demás islas producen otras. En efecto, una isla hace crecer retoños apiñados de fenogreco en abundancia, otra produce exclusivamente ruda, y otra ajedrea o cebollas silvestres o plantas de cualquier otra clase. Lo que produce esta isla es lo más selecto de todo y esto alimenta más que las plantas de otras y hace que la hierba esté muy fresca (11).

A continuación el cazador de Eubea cuenta al monje Simeón la forma en que descubrió a Teoctista. Le pareció ver

al lado derecho del sagrado altar del templo... una caña, agitada por el viento... el hilo de una telaraña.

Y luego oyó la voz de una mujer que le decía:

¡Párate! ¡No avances, buen hombre, no te acerques más, pues siento vergüenza de que, siendo mujer, puedas verme desnuda! (12).

A continuación la mujer pidió al cazador que le entregara su túnica para cubrirse con ella. Luego se nos hace un retrato del personaje (13) y la merced que Dios ha hecho al cazador por venir a una «tierra desierta» y a una «isla no habitada» (14). La propia Teoctista nos narra su historia:

⁵¹ En este pasaje Simeón sitúa el encuentro con el cazador de Eubea algunos años antes del viaje de Nicetas. Por lo tanto no se deben contabilizar los treinta años que Simeón había pasado en la isla. El cazador en su relato es completamente impreciso: «una vez». En cambio santa Teoctista permaneció en Paros treinta y cinco años.

Yo, dijo, tengo a Lesbos por patria. Metimna es mi ciudad. Tengo por nombre Teoctista. El ser monja es mi estado. Siendo todavía una niña me quedé huérfana, y mis parientes me hicieron tomar el estado de virginidad. Entonces vestí el hábito monacal. Habiendo cumplido cerca de dieciocho años, por los días de Pascua florida, nos trasladamos a una aldea próxima de la ciudad para saludar a una hermana. Tenía en efecto una hermana que habitaba con su marido en una aldea cercana. Por la noche, presentándose de improviso los árabes cretenses, al frente de los cuales estaba como almirante aquel famoso Nísiris, nos hicieron a todos prisioneros. Luego, al amanecer, entonando el canto de victoria, los árabes emprendieron la navegación y atracaron en esta isla [de Paros](15)⁵².

Los árabes desembarcaron a los prisioneros en la isla para hacer una tasación de ellos, momento que aprovechó Teoctista para darse a la fuga y ocultarse entre la espesura del bosque. Al día siguiente los moros emprendieron la navegación y Teoctista, libre de penalidades, pudo vivir en la más completa soledad por espacio de treinta y cinco años, alimentándose con las plantas de aquella isla desierta.

Dirigiéndose luego al cazador de Eubea le suplica que, cuando el año próximo navegue nuevamente a la isla para cazar, le traiga «en un vaso limpio la partícula de los inmaculados dones del Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo; pues desde que vivo en esta soledad nunca he recibido tal don» (16). Transcurrido un año el cazador volvió de nuevo a la isla de Paros por ser la que «cría el mayor número y los mejores ejemplares de ciervos y cabras monteses». Entonces llevó consigo la eucaristía en un píxide, para entregársela a la bienaventurada (17).

«Mientras mis compañeros se dirigieron a cazar al bosque, yo me encaminé al templo». El cazador administró la eucaristía a la bienaventurada y el relato sigue muy de cerca el texto de santa María Egipciaca (18). Antes de regresar a la nave, el cazador volvió al templo, para despedir y animar a Teoctista. Pero ya no la encontró en el mismo lugar en que anteriormente la había visto. Teoctista se había marchado del mundo de los vivos. Inmediatamente le dio sepultura, cortándole previamente una mano, que a modo de reliquia quería llevar consigo (19). Luego subió a la nave y ordenó levar anclas. Pero la nave permaneció inmóvil en el puerto. Comprendió entonces el cazador que el piadoso hurto no agradaba a Dios. Volvió inmediatamente al templo y repuso la mano de la santa con su cuerpo (20). Por fin pudo zarpar la nave sin ninguna demora. Luego el cazador contó a sus compañeros lo ocurrido. Regresaron todos inmediatamente a Paros y se dirigieron al templo a la carrera. Vieron el lugar en que la santa había estado depositada, pero el cuerpo se había evaporado.

⁵² Ninguna mención nos ha llegado en las crónicas bizantinas de un ataque de los árabes cretenses a la isla de Lesbos en la primera mitad del siglo IX. Tampoco nos han llegado noticias sobre la personalidad de su caudillo Nísiris.

Esta historia contó el cazador a Simeón, el cual, a su vez, se la refirió a Nicetas, para que pusiera por escrito la vida de la bienaventurada y no dejara que cayera en lo profundo del olvido. Así, pues, esta segunda *novella* concluye con un *Epílogo de Simeón* (22), al que sigue el epílogo general de la obra. Nicetas se dirige a Creta para llevar a cabo su embajada, pero ha sido mucho más importante el haber conocido la historia de la bienaventurada Teoctista (23).

4. PRECEDENTES CLÁSICOS DEL PAISAJE UTÓPICO BIZANTINO

a) Del mito a la utopía

Uno de los antecedentes más remotos de la utopía fue el mito de Hesíodo sobre la Raza de Oro⁵³, aunque el relato no pertenezca, en modo alguno, al género de la utopía. Sin embargo es obvio que ha condicionado en gran medida muchos desarrollos utópicos de las literaturas griega y occidental. Los hombres de la raza de oro vivieron al principio, cuando Crono reinaba en el cielo. La fértil tierra producía espontáneamente abundantes cosechas y ellos vivían en paz dispersos por los campos, libres de cuidados y al abrigo de penalidades y miserias, pasando su vida en perenne juventud y en medio de fiestas y banquetes. Cuando llegaba la hora de la muerte aquellos hombres se sumían en dulce sueño y desde las Islas de los Bienaventurados llegaban a ser genios benéficos que vivían «sobre la tierra», dispensadores de riqueza. Nos hallamos ante el mito del paraíso perdido, en el que toda la tierra era fértil y el paisaje no estaba sometido al determinismo de las leyes de la naturaleza.

b) La utopía de la comedia antigua

Los poetas atenienses de la Comedia Antigua no dudaron en representar ante los asombrados espectadores los más variados paraísos, tierras y caminos que no llevaban a ninguna parte. Estos poetas, entre los cuales destacan los mencionados en la conocida tríada del verso horaciano⁵⁴, estaban muchas veces parodiando las utopías igualitarias de los filósofos de su tiempo y creando ellos mismos nuevas ciudades ideales como hace Aristófanes en las *Aves* o bien sublimando el paisaje de la campiña ateniense como compro-

⁵³ *Erga*, 119-123. Cfr. G. Morocho Gayo, «El mito de la Edad de Oro en Hesíodo», *Perficat*, IV, 64-65, 1973, pp. 65-100 [p. 78].

⁵⁴ Hor. *Sat.* I, 4, 1: *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*. Esta tríada de poetas cómicos está formada a imitación de la tríada de los trágicos: Esquilo, Sófocles, Eurípides.

bamos en la *Paz*. Pero en estas utopías de la Comedia antigua, aunque se construyen ciudades en los aires, no se busca tanto la justicia de una ciudad ideal como la libertad individual del héroe cómico. Lo primero para los héroes de la comedia es la libertad del individuo, sin la cual no hay ciudad perfecta y cuando el héroe ha conseguido su objetivo entonces es posible la restauración del orden social, la justicia y la ciudad ideal. De esta forma la Comedia Antigua trata de responder a la frustración que el hombre ordinario sentía ante el determinismo de la naturaleza y la necesidad imperiosa de someterse a las leyes de la ciudad, gobernada por políticos mediocres y aprovechados.

El poeta Cratino describe, en los *Quirones*, la vida dichosa de los hombres que han dejado la ciudad para vivir en el campo. El poeta se sirve de imágenes vegetales:

El tierno sisimbrio, la rosa y el lirio coronas eran de sus sienas y en las arengas empuñaban un bastón con una manzana en el pomo⁵⁵.

Y el poeta Ferécrates, no duda en poetizar y sublimar las actividades fisiológicas del dios de la riqueza con nombres de flores y plantas de jardín:

Oh tú, cuyo eructo es malva, tu respiración jacinto, meliloto tu palabra, rosa tu sonrisa, claveles tus besos, apios tus sueños, orquídea tu carcajada y dalia tu paseo, entona por tercera vez el peán según el rito⁵⁶.

El dios Pluto ha llegado a Atenas desde Persia, donde los atenienses se imaginaban que había «montañas de oro»⁵⁷ y un cúmulo indescriptible de bienes. Con la llegada del dios Pluto se transforma el paisaje urbano de Atenas y el de la campiña ática, como sucede en la llegada de *Paz* en esta obra de Aristófanes. Zeus hacía llover sobre las casas de los atenienses vino añejo, y desde los tejados caían racimos de uvas, rebanadas de pan y papilla caliente; los árboles producían en los montes salchichas de cabrito asado en vez de hojas, calamares y tordos guisados⁵⁸.

⁵⁵ Fr. 239 Ed(monds). Cfr. G. Morocho Gayo, «La Edad de Oro en la Comedia Antigua», *Perficat*, x, 128-130, 1979, pp. 201-254 [pp. 203-209]. La versión española de los fragmentos cómicos sobre la Edad de Oro se encuentra en este artículo.

⁵⁶ Fr. 131 Ed. Ferécrates, *Los Persas*.

⁵⁷ Aristófanes, *Acarnienses*, 80-82.

⁵⁸ Fr. 130 Ed. Ferécrates, *Los Persas*.

En los *Mineros* de Ferécates la acción se sitúa en el infierno, al cual se llega desde la boca de una mina y es allí donde se describe la utopía cómica en un paisaje escatológico:

Ríos de papilla y negro caldo, retumbando corrían a través de las hondonadas, con sopas y tortas deliciosas, de modo que con facilidad y espontáneamente les pasaba a los muertos la comida por la garganta. En aquellos ríos en lugar de conchas había chorizos y trozos de salchichón hirviendo⁵⁹.

Consecuentemente, ya la Comedia Antigua había creado un paisaje utópico lleno de escenas bucólicas, oponiendo el paisaje de la campiña ateniense a la desolación del paisaje real y urbano de Atenas. La *Paz* de Aristófanes, las *Cabras* de Eúpolis y los *Salvajes* de Ferécates nos pintan la campiña ática como la manifestación de una naturaleza idílica, en la que es posible llevar una vida dichosa al modo primitivo, cuando el hombre no tenía necesidad de esclavos y estaba alejado de la civilización urbana y de sus manifestaciones culturales y científicas.

La sátira del refinamiento de la población urbana se acentúa en la literatura de tendencia cínica. En estas manifestaciones literarias se parodia la creación de ciudades utópicas, situadas en islas como la Atlántida de Platón⁶⁰ y la Meropia de Teopompo. La isla se convierte en el *κυκλος* ideal de la ciudad utópica. Varios autores, que escribieron en época helenística⁶¹, continuaron la tradición platónica de escribir sus utopías en diversas islas. Tal es el caso de Evémero (isla Panquea), Hecateo de Abdera (isla de los Hiperbóreos) y Dionisio de Mitilene (islas Hespera y Nisa). A veces encontramos un desarrollo de la tradición anterior con la descripción de diversas islas míticas, como aparece en la obra de Diodoro Sículo⁶².

⁵⁹ Fr. 108 Ed. Ferécates, *Los Mineros*.

⁶⁰ Como ha señalado Marcos Martínez, el primer proyecto de una ciudad ideal lo había trazado Platón en diálogos como la *República*, las *Leyes*, el *Timeo*; *Critias* lo incorporó en su mito de la Atlántida, primera isla en la que se pretende poner en práctica lo que posteriormente se acuñó como utopía. Cfr. «Las Islas poéticas en la literatura greco-latina antigua y medieval», p. 446. Ch. Gill, *Plato. The Atlantis Story*, Bristol, 1980.

⁶¹ Sobre la utopía helenística, Cfr. H. Hommel, «Das hellenische Ideal vom einfachen Leben», *Studium Generale*, xi, 1958, pp. 742-751; J. Ferguson, *Utopias of the Classical World*, Nueva York, 1975; L. Giangrande, «Les utopies grecques», *REA*, 88-89, 1976-1977, pp. 120-128.

⁶² Y. Vernière, «Îles mythiques chez Diodore de Sicile», en F. Jouan-B. Deforge (eds.), *Periples et pays mythiques*, París, 1988, pp. 159-161. Ap. Marcos Martínez Hernández, n. 32.

c) La utopía de la literatura de tendencia cínica

El cinismo heredó de la comedia la sátira contra el lujo, la molicie y la sed immoderada de deleites sexuales y de riquezas. Los cínicos, al igual que los cómicos, simpatizaban con la vida natural y sencilla de los agricultores y campesinos, cuyo ideal se encontraba en un deseo apolítico de paz y en un alejamiento consciente de las actividades políticas, industriales y comerciales.

Ahora bien, los cínicos, en sus fabulaciones utópicas, crearon un arquetipo nuevo de hombre y una nueva forma de utopía⁶³. La figura del sabio cínico se caracteriza por vivir de forma autosuficiente, sin necesidad de esclavos ni de cosas o utensilios considerados como necesarios. El ideal de su vida era vivir de acuerdo con la naturaleza. Su comportamiento se propone como digno de imitación. Por eso, el sabio cínico no participa de la corrupción, ni de la fatua jactancia del hombre urbano. Desprecia el lujo y las riquezas, así como los falsos valores propios de la civilización, regida por leyes y convencionalismos sociales. La utopía del sabio cínico se halla en una isla, esto es, «en una tierra, rodeada por un río», con abundancia de árboles y de frutos.

Onesícrito, un adepto de la escuela cínica que viajaba en la escolta de Alejandro, idealizó con rasgos cínicos a los brahmanes de la India, por vivir dedicados a la filosofía, contemplando el espectáculo

de bosques inmensos y muchos y preciosos árboles, cargados de frutos de toda clase. Un río rodeaba toda aquella comarca, cuya agua era diáfana y blanca como la leche. Las palmeras, numerosísimas, reboaban de fruto y las cepas de los viñedos tenían miles de racimos más hermosos de lo que uno soñaría⁶⁴.

En el ya referido *Pap. Genev. 271*, encontramos una nueva recensión del siglo II p.C. sobre el encuentro de Alejandro Magno con los Brahmanes indios⁶⁵. En las ocho primeras columnas del papiro se recoge el diálogo entre

⁶³ Whitman define los nuevos personajes arquetípicos en términos de «personificación alegórica», es decir, una «personificación de conceptos abstractos y una actualización de una narrativa en torno a ellos». Para una definición de arquetipo literario en la literatura de los siglos I-IV p.C., cfr. D. Dawson, *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*, Berkeley-Los Ángeles-Oxford, 1992, pp. 253-254 n. 48.

⁶⁴ Pseudo Calístenes. *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*. Trad. de C. García Gual, Madrid, 1977, p. 718.

⁶⁵ Las siete últimas columnas de este papiro recogen el texto que ya nos era conocido por la Carta del Pseudo-Heráclito; cfr. H.W. Attridge, «First-century cynism in the epistles of Heraclitus», *Harvard Theological Studies*, XIX, 1976, y M. Cappelletti, *Epístolas Pseudo heracliteas*, Introd., trad. y notas, Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1960. Pero el papiro añade a la *Carta del Pseudo-Heráclito* un desarrollo nuevo; cfr. V. Martín, «Un

Alejandro y Dándamis, el más sabio de los brahmanes. En definitiva, el tema central lo constituye el agón o debate entre el sabio cínico representado por Dándamis y el rey, que, como suele ser tradicional en la literatura de espejo de príncipes desde época helenística, está encarnado en la figura de Alejandro Magno.

5. FUENTES DE LA *VIDA DE TEOCTISTA DE LESBOS*

a) La literatura de tendencia cínica

Las relaciones entre la literatura de tendencia cínica y la hagiografía bizantina, no solamente en el plano de la expresión formal, sino también en los temas de contenido, son evidentes. Los textos referentes a los brahmanes presentan una gran similitud de formas y temas con el *Euboico* de Dión de Prusa y éste, a su vez, con la *Vida de Teoctista de Lesbos*. En estas obras se condenan las formas sofisticadas de civilización, y se sostiene la tesis del retorno radical a la naturaleza, bajo las formas de vegetarianismo, de nudismo y de imitación de la vida de los animales⁶⁶. Todos estos temas pasaron de las utopías de la literatura de tendencia cínica a la hagiografía bizantina y a la literatura monacal cristiana. Los monjes bizantinos, al igual que los sabios cínicos se caracterizan por el rechazo de la civilización y por adoptar formas de vida como el vegetarianismo y el nudismo. Resulta significativo comprobar que santa Teoctista de Lesbos ha vivido durante más de treinta años alimentándose de las hierbas de la isla de Paros y cuando se encuentra por primera vez con el cazador de Eubea tiene que pedirle la túnica. En los eremitas cristianos la protesta contra la sociedad queda camuflada por las luchas que sostienen contra el demonio, el mundo y la carne. Nos hallamos ante formas alegóricas y muy barrocas de protesta y descontento.

b) El *Euboico* de Dión de Prusa

Entre las fuentes indiscutibles de la obra de Nicetas Magistro se halla, en primer lugar, el *Euboico* de Dión de Prusa.

La primera parte de la obra se presenta como una escena bucólica a la que le sigue un sermón cínico estoico y un apólogo moral. La acción se desarrolla en la isla de Eubea, a donde fue arrojado el autor por una tempestad.

recueil des diatribes cyniques Pap. Gen. inv. 271», *MH*, xvi, 1959, y I. Diggle, «Pseudo-Heraclitus. Pap. Gen. inv. 271, xiv 40-42», *ZPE*, xx, 1976, p. 299.

⁶⁶ Para el estudio del *Euboico* desde una óptica histórica y en relación con la política agraria de Trajano, cfr. la bibliografía citada en nuestro estudio introductorio, *Dión de Prusa. Discursos I-XI*, pp. 340-341.

tad y por vientos contrarios. El autor es acogido y albergado por un cazador, que pertenecía a una comunidad formada por dos familias. Estas pobres gentes vivían de la agricultura, de la ganadería y de la caza en una tierras abandonadas y en un valle apartado de las montañas de la isla (1-21). Camino de la cabaña, relata el cazador su vida a Dión en un largo *excursus* y le da cuenta de la única visita que había efectuado a la ciudad, a requerimiento de un recaudador de impuestos (22-63). El relato concluye con la descripción de la generosa hospitalidad que recibe Dión de la familia campesina y con la narración de una boda de dos hijos de cada una de las familias (64-80).

En la segunda parte se desarrolla la tesis moral y filosófica que se desprende del relato, posiblemente una reelaboración posterior (81-121). La moraleja del discurso se cifra en que el hombre primitivo vive en contacto con la naturaleza, el civilizado desarrolla su vida en la ciudad. En la ciudad las formas de actividad económica son la industria y el comercio. El medio de intercambio es el dinero. En el campo el dinero no es necesario y, por eso, allí no nace ni crece, ya que no tiene nada que ver con la naturaleza. Esta es en definitiva una de las principales moralejas tanto del *Euboico* como de la *Vida de Teoctista de Lesbos*.

El decorado de la *Vida de Teoctista* es el mismo que el del Idilio de Dión. Los oyentes que escuchan al eremita Simeón están sentados sobre vestigios pintorescos de una iglesia en ruinas y sobre la hierba verde, fresca y mullida. Una fuente hace fluir un chorro de agua cristalina y la soledad se extiende por los parajes del contorno. Es el mismo paisaje que encontramos en el *Euboico* de Dión.

c) La *Vida de Santa María Egipciaca*

Además del *Euboico* de Dión, entre los modelos literarios evidentes de la *Vida de Teoctista* cabe reseñar la *Vida de Santa María Egipciaca*, cuyo carácter ficticio y novelesco no es menor que el de nuestra heroína. El primero en reconocer la leyenda de Teoctista como un doblete de la santa egipcia fue H. Delehaye:

Duo autem sunt quae legenti suspicionem movent: alterum est quod narrat venator corpus S. Teoctistae evanuisse; alterum quod quecumque de illa dixit in Vita S. Mariae Aegyptiacae leguntur. Zosimas ille Hierosolymitanus, ex usus monasterii, quotannis Iordanem traiciebat, ut sacri ieiunii dies in eremo transigeret. Casu autem incidit in Mariam, quae quadraginta et septem annos hisce in locis degerat, herbis se sustentans, et amictu iam diu attrito et cosumpto destituta. Postquam ei pallium proiecit Zosimas, vitam suam illa exposuit, rogavitque ut anno sequente in vase mundo aferret corpus et sanguinem Christi. Anno uno elapso, in principio ieiuniorum rediit Zosimas, Eucharistiam in Pixide gestans. Nec statim sanctam mulierem invenit. Ubi tandem illam conspexit, voluit inclinare se, quod illa noluit dicens: «Quid agis, abba, qui et sacerdos est et divina portas mysteria?» Tum, susceptis sacris mysteriis, exclamavit: «Nunc dimittis famulam tuam, Domine». Altero autem transacto anno, eodem

rediit Zosimas, et mortuam repperit Mariamque statim sepulturae mandabit⁶⁷.

Resulta evidente que la historia de santa Teoctista es la misma que la de santa María Egipciaca. Nicetas se ha limitado a cambiar los nombres y las circunstancias de tiempo y lugar, situando la acción en el utópico paisaje de la isla de Paros y en las coordenadas temporales del siglo xi. Los hechos son los mismos que tuvieron lugar en Palestina varios siglos antes. Además de los acontecimientos históricos hay que destacar la innovación del cazador de Eubea, personaje primitivo y sin vivencias religiosas profundas. Hoy no existen dudas de que la vida de santa Teoctista es uno de los capítulos novelescos más agradables de la hagiografía bizantina. H. Delehaye ha emitido el siguiente juicio:

Sane lectu iucundus est et elegans Nicetae libellus, et graecis plurimum placuit. Non tamen res vere gestas refert, sed piam fabellam ab homine otioso confictam ut virum simplicem et religiosum declaret⁶⁸.

Las vidas de santas y de santos, al igual que los libros llamados apócrifos cristianos constituyen un género especial de infraliteratura, cuyo estudio científico puede depararnos muchas sorpresas. No en vano era esta infraliteratura la que más gustaba a las gentes y a veces la que mayor incidencia ha tenido en la liturgia de las iglesias y en el folclore de los pueblos. La tendencia a llevar los esquemas de la *novella* al campo de la hagiografía aparece mucho antes de que Nicetas escribiera la *Vida de Teoctista*, tal y como podemos comprobar en algunas leyendas de la infancia de Jesús, muy divulgadas en las iglesias de Oriente y en las de Occidente⁶⁹.

6. NOVELLA CLÁSICA Y HAGIOGRAFÍA BIZANTINA: EL EUBOICO DE DIÓN Y LA VIDA DE TEOCTISTA DE LESBOS

Las relaciones del *Euboico* con la novela griega contemporánea y posterior han sido someramente estudiadas por C. Miralles⁷⁰ y F. Jouan⁷¹. Por su

⁶⁷ *Acta Sanctorum Nov(a)*, iv, Bruselas, 1925, pp. 223-224.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 224.

⁶⁹ G. Morocho Gayo, «Mito griego y literatura cristiana: Los Reyes Magos», en J.M^a. Neto Ibáñez (Coord.) *Estudios de Religión y Mito en Grecia y Roma*, León, 1995, pp. 103-122.

⁷⁰ «Sobre algunos ideales de vida en la Antigüedad tardía», *Bol. Inst. Est. Hist.* vii, 1, 1973, p. 89.

⁷¹ «Les thèmes romanesques dans l'*Euboicos*, de Dion Chrysostome», *REG*, 90, 1977, pp. 38-46.

parte A.P. Kazhdan ha estudiado los nexos de la novela griega en relación con la hagiografía bizantina⁷². En ambos géneros el autor suele limitar sus intervenciones al prólogo y al epílogo, en los cuales se identifica con el narrador. Tanto en la *novella* propiamente dicha como en la hagiografía, el narrador es distinto del autor. Este narrador toma parte en la acción e interviene directamente para dar colorido a las situaciones y caracterizar mejor a los personajes.

La *novella* griega, como puso de relieve el magnífico trabajo de H.G. Beck⁷³, ha servido de modelo a muchas *vitae* de la hagiográfica bizantina. Estas *vitae*, al igual que las *novellae*, suelen comenzar siempre por circunstancias y detalles muy concretos, tanto cronológicos como topográficos, los cuales suelen ser verificables. Así, por ejemplo, Dión durante su destierro fue arrastrado por un temporal a la isla de Eubea. Nicetas, al frente de su compañía de soldados, a causa de un temporal tiene que detenerse en la isla de Paros.

A continuación, en el relato de Dión tiene lugar el encuentro del autor con el narrador; Dión se encuentra con el cazador de Eubea, Nicetas con el monje Simeón. La cabaña de los pastores del *Euboico* es reemplazada en la *Vida de santa Teoctista* por la «Iglesia de las Cien Puertas». A medida que avanza la narración, la línea de separación entre la realidad y la fantasía o ficción literaria permanece borrosa e imprecisa, de suerte que el lector no advierte en qué punto se pasa del paisaje real al paisaje literario. Imperceptiblemente el lector o el oyente ha entrado en un nuevo plano o dimensión. El determinismo del paisaje real se ha transformado en paisaje literario. Y la cruda realidad de la ciudad y de la sociedad que esclaviza en nombre del bien común se transforma en una utopía en la que el ser humano es completamente libre.

El viajero ha llegado a un mundo nuevo, en el que tiene lugar una idealización de la vida según la naturaleza. Los personajes ya no son reales sino de ficción, aunque por convención vivan en Paros o en Eubea. La acción de estos personajes se realiza en la utopía y consecuentemente más allá del determinismo del paisaje real y de la monotonía de la vida cotidiana. En el nuevo paisaje utópico hay una defensa de la pobreza como superior a la riqueza y una alabanza de la autosuficiencia del sabio cínico o del eremita cristiano para conseguir sin problemas los recursos naturales y necesarios para la vida, en un entorno natural que se dibuja con todos los tópicos característicos del *locus amœnus*: fuentes, prados, ríos⁷⁴.

⁷² *Change in Bizantine Culture in the Eleventh and twelfth Centuries*, Berkeley-Los Ángeles-Londres, 1985, pp. 201-202.

⁷³ *Kirche und theologische Literatur im Bizantinischen Reich*, Munich, 1959.

⁷⁴ Sobre esta temática, cfr. el monumental estudio de O. Schoenbeck, *Der locus amœnus von Homer bis Horaz*, Heidelberg, 1962.

En Nicetas como en Dión de Prusa, la acción transcurre en una isla, que es el *κυκλος* preferido en la tradición literaria para situar la vida dichosa en un cosmos ordenado a partir del cual es posible construir una ciudad ideal⁷⁵. Las utopías de los sabios cínicos y de los monjes cristianos se sitúan en islas conocidas: Eubea, Paros, etc. El paisaje real de estos lugares se transforma en una naturaleza idílica, en medio de la cual lleva su vida dichosa el sabio cínico y luego el santo cristiano.

Dión y Nicetas, al igual que otros autores de utopías griegas y bizantinas, disimulan mediante procedimientos de invención literaria el paso de la realidad hasta llegar a un país de ninguna parte. En la *vita* de Nicetas Magistro la figura más alejada de la realidad es la del cazador de Eubea. Pero los principales rasgos de este personaje puramente literario han sido tomados del cazador del *Euboico*, al que se ha acristianado. Al final de la *Vida de Teoctista* desaparece el monje Simeón sin dejar huellas, como también desapareció el cazador de Eubea en el relato de Dión. Solamente nos quedan dos autores: Nicetas y Dión, o si se prefiere, dos obras con idénticas estructuras formales y de contenido, en las cuales una ha inspirado a la otra.

A diferencia de Dión, el monje Simeón no ha sido testigo presencial de los hechos que narra. Él se limita a referir las palabras que había oído al cazador de Eubea, personaje literario y completamente ficticio. En el relato del cazador de Eubea tiene aplicación el viejo proverbio castellano: «El que viene de tierra lejana, miente como le da la gana». La mentira y el engaño son una de las principales convenciones de géneros literarios como la novela y la hagiografía. Ya se ha dicho que la historia de santa Teoctista, puesta por Nicetas en labios del monje Simeón, es un relato de pura ficción literaria. Esa encantadora santa no existió nunca. Pero Nicetas no duda en presentar su personaje a la veneración pública de los creyentes. Nicetas ha procedido de conformidad con las leyes del género, de ahí que el éxito de la obra fuera completo y que el invento literario adquiriera la categoría de verdadero acontecimiento histórico.

En definitiva es el mismo problema que se plantea en una gran parte de la crítica literaria de la antigüedad, cuya tendencia fue admirablemente sintetizada en el *Troyano* de Dión de Prusa. La guerra de Troya descrita por Homero no tuvo lugar y fue un invento literario. Helena, como ya poetizaron Estesícoro y Gorgias, nunca estuvo en Troya.

La santa bizantina es completamente nueva y producto de la fantasía de Nicetas, pero desde muy pronto se convirtió en objeto de culto, siendo venerada como patrona en la isla de Paros y en la Iglesia Παναγιας της καταπολιανης.

⁷⁵ G. Reale, «La fondazione protologica del Cosmos e della polis ideale in Platone», en E. Cattanei (Ed.), *Polis e Cosmo in Platone*, Milán, 1997. Cosmos y pólis encuentran su razón en el Bien, cuyo concepto no está claro en la obra de Platón. Según Aristóteles, *Político*, fr. 2 Rose: «El bien es la medida exactísima de todas las cosas».

En la mitificación de santa Teoctista, hay que tener en cuenta que otro contemporáneo más joven que Nicetas, llamado Simón Logoteta, insertó la *Vida* de la santa en su *Menologio*. Desde entonces la virgen de Lesbos adquirió un gran prestigio en muchas comunidades bizantinas hasta el punto de obtener un lugar en el calendario o santoral, conmemorándose su festividad el 10 de noviembre. Ese día se celebra la festividad de santa Teoctista en las iglesias católicas de la isla de Naxos. Los icarienses, por su parte, se jactan de tener guardado su cuerpo en la Iglesia. La santa ha merecido figurar con trece páginas en las *Acta Sanctorum*. Así, pues, desde el siglo x no se ha dejado de hablar de santa Teoctista. A juicio de L.G. Westerink, Nicetas Magistro

est probablemente le premier hagiographe qui sans façons modela sa composition et son style sur le roman d'aventures grec ou qui décrivit un pieux ermite en des termes qui avaient originellement servi à faire le portrait du cyclope Polyphème⁷⁶.

7. ΚΥΚΛΟΣ Y PAISAJE UTÓPICO

El paisaje utópico se halla a medio camino de la realidad y de la no realidad. Ya la comedia ateniense, cuando los héroes se dirigen a su ciudad ideal o utopía, se instalan en una tercera dimensión⁷⁷. Así, por ejemplo, los protagonistas de las *Aves* de Aristófanes fundan una ciudad entre el cielo y la tierra. En términos platónicos, esta tercera dimensión no es la realidad del mundo de la apariencia o plano de la *δοξα*. Tampoco es la realidad del plano de lo inteligible o de la *αληθεια*. La tercera dimensión, propia del paisaje utópico, se entendería mejor si nos sirviéramos de textos concretos, que permitan entender el proceso que lleva desde el paisaje real al paisaje literario o retórico o bien pictórico. Es un tema que merece un nuevo desarrollo y de él nos ocupamos en otro lugar⁷⁸.

La consideración de la vida humana y de la realidad del paisaje como un *κυκλος* es una herencia clásica en la literatura y el arte de Bizancio. La leyenda de santa Teoctista de Lesbos se realiza en el *κυκλος* de la isla de Paros. Sin embargo, también en esta isla las leyes de la salida y puesta del sol, símbolo del nacimiento y de la muerte, son implacables y están sujetas a determinismo. Nacimiento y muerte, cenit y nadir constituyen los cuatro

⁷⁶ Nicetas Magistros. *Lettres d'un exilé* (928-946), París, 1923, p. 27.

⁷⁷ H.C. Withman, *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge, 1962.

⁷⁸ Cfr. nuestro trabajo «Las *ecphraseis* geográficas de Elio Aristides relativas a Hispania», *Homenaje a Jesús Lens*. Granada (en prensa).

puntos cardinales de la vida, cuya trayectoria, como la del sol, forma un κύκλος.

En la vieja concepción mítica, que se ha transmitido como prerrequisito literario, la extensión del cosmos queda circunscrita por la luz del sol en su trayectoria elíptica por este cosmos y por las islas de los bienaventurados. Posteriormente, Platón crea una nueva geografía mítica, en la cual el Sol del Bien está situado en el plano de lo inteligible. La luminosidad del Bien dará lugar a paisajes escatológicos, como podemos apreciar en las descripciones literarias o pinturas de la ciudad del sol o en las concepciones y representaciones cristianas de la Jerusalén celestial.

Ahora bien, el κύκλος de la vida humana es un trasunto del κύκλος cósmico, bien simbolizado en la imagen de una división cuádruple del espacio y del tiempo. El κύκλος y las cuatro señales del horizonte, como podemos comprobar en el magnífico libro de Jorge A. Procopio sobre el *Simbolismo cosmológico en la arquitectura del templo bizantino*⁷⁹, están bien representados en las iglesias bizantinas. El arte religioso de Bizancio, al igual que la literatura, remonta a concepciones que sirvieron ya de inspiración al hombre arcaico griego⁸⁰. Es más, en el templo bizantino la cruz griega está enmarcada dentro de un κύκλος y simboliza, en la línea horizontal, el tiempo; y en la línea vertical, la eternidad.

El κύκλος de una isla como la de Paros permite situarnos en el determinismo de la realidad del paisaje, pero muy pronto, en virtud del diálogo con la naturaleza y de la ficción literaria o artística, alcanzamos una tierra de utopía en la que el hombre, el monje Simeón, o la mujer, santa Teoctista, libres de necesidad, caminan, descalzo el uno y desnuda la otra, en una tercera dimensión, como los viejos héroes de la comedia ateniense. Solamente en esa dimensión es posible la libertad y la justicia, lejos de la ciudad e incluso de las trabas puestas por la vida cenobita. Solamente desde una libertad radical se puede reconstruir una ciudad nueva y una convivencia maravillosa, porque aquellas ciudades en las que no se respeta la libertad individual y la justicia son como el tamo de las eras.

El hombre bizantino busca en el retiro de la vida eremítica alcanzar esa tercera dimensión, en la cual el paisaje real ha quedado transfigurado por la ficción. El eremita que vive en picachos o en la soledad más completa no está sometido en sus vivencias a las alternancias y vaivenes propios de la condición humana. Su nueva forma de vida es compartida con otros seres vivos, que pueblan el cosmos.

⁷⁹ Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού, Atenas, 1980.

⁸⁰ Véase, por ejemplo, los círculos y motivos geométricos del conocido «Cántaro ático de estilo geométrico». Siglo VIII. Museo Nacional de Atenas. P. Devambez, *La Pintura Griega. Historia visual del arte*, Barcelona, 1967, Ilustr. 30.

Manuel BRUÑA CUEVAS

APUNTES SOBRE EL PAISAJE Y LA NATURALEZA EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA

He de empezar recordando que hablar del tratamiento que se da a un tema cualquiera en la producción literaria de toda una época exige un grado de generalización que se verá contradicho por el estudio particular de tal o cual obra concreta. Máxime cuando, como será mi caso, la época en cuestión comprende, no, como en los tiempos modernos, el relativo corto espacio de una generación o de una corriente literaria de moda, sino el periodo de varios siglos. Añádase a ello que en la Edad Media existieron distintos géneros literarios, cada uno de los cuales admitiría un estudio pormenorizado de cómo era tratado en él el tema en torno al que gira este seminario. Aun así, y dado que parece posible encontrar un mínimo común denominador en cuanto al tratamiento que se da al paisaje y la naturaleza en la producción literaria medieval francesa, he preferido elaborar una visión de conjunto del tema que nos ocupa en vez de centrarme en géneros, obras o momentos concretos de la Edad Media.

Al elegir esta vía, me es forzoso recordar asimismo que muchos —incluso la mayoría— de los hechos que trate, por su propia generalidad, por su carácter de concretización de una mentalidad colectiva propia de la cristiandad medieval, son rastreables igualmente en otras literaturas contemporáneas compuestas en lenguas distintas del francés, por lo que supongo que se producirán algunas repeticiones entre lo que yo exponga y lo expuesto por algún otro participante en este encuentro. Sólo me cabe esperar, por tanto, que, al ejemplarizar los hechos a que me estoy refiriendo con casos sacados de la literatura francesa, resulte provechoso cotejarlos con los que se aporten procedentes de otras áreas lingüísticas, ya que podría confirmarse así la idea de que existía un Occidente medieval con mentalidad y usos comunes o podrían ponerse de relieve —lo que resulta tanto o más importante— los matices diferenciales que se daban con respecto a las literaturas de la misma área cultural; y también cabe esperar que queden resaltadas las semejanzas y diferencias con respecto a lo que se halla en literaturas ajenas espacial o temporalmente a dicha área.

1. Como acabo de decir, existen, en lo que atañe a la presencia de la naturaleza, algunos hechos de orden general que son comunes a la mayor parte de la producción literaria medieval francesa. El primero que habría que señalar es la escasez de casos en que se nos brindan descripciones de paisajes. Es una circunstancia que fue interpretada por Gurevich como manifestación de la escasa atención que el hombre medieval prestaba a la naturaleza debido a que vivía en estrecho contacto con ella; lo natural, por sí mismo, no era entonces —mantiene este autor— un objeto de contemplación, ya que la ausencia de distancia entre el hombre y su medio natural impedía una relación estética con la naturaleza, o sea, una admiración desinteresada de su belleza (Gourevitch 1983: 57, 62). Sea ésa o no la causa profunda, lo cierto es que sorprende al lector moderno que, por ejemplo, en ciertas obras donde son continuos los desplazamientos de los personajes por amplias zonas geográficas, no aparezca la más mínima referencia a los paisajes por los que los viajes transcurren. Es así, pongo por caso, en ciertos cantares de gesta tales como los del ciclo de Guillaume, donde los protagonistas viajan de norte a sur y de este a oeste de Francia sin que, normalmente, el poeta sienta necesidad de darnos cuenta del recorrido con algo más que la mera mención del lugar de partida y del de llegada, y sin que, en lo tocante a cómo se realiza el desplazamiento, deje de recurrir a repetidas fórmulas del tipo (*Les Enfances Guillaume*¹; Guidot 1976: 367):

Juc'a Orange ne se vout aresteir... (725)
 Jusc'ai Nerbone ne se vot atardier... (1427)²

A veces, es verdad, se nombran algunos accidentes de terreno que, en principio, parecen componer un cierto esbozo de paisaje; pero, siempre resulta mera ilusión. En realidad los cantares se limitan a aplicar una técnica de enumeración de elementos naturales, siempre los mismos (montes, valles, vados, páramos, pueblos, castillos...) y siempre sin la más mínima caracterización, de modo que el resultado obtenido no es un toque, aunque sea leve, de presencia paisajística real, sino una naturaleza de convención común a cualquier desplazamiento por cualquier parte del mundo. He aquí una muestra, sacada de *Les Enfances Guillaume* (cada caso se refiere a un viaje por una geografía diferente; Guidot 1976: 368)³:

¹ *Les Enfances Guillaume*, ed. por P. Henry, París, SATF, 1935.

² Hasta Orange no se quiso parar... (725) / Hasta Narbona no se quiso entretener... (1427).

³ Pasa por montes, valles, bosques, burgos y ciudades... (1619-1620); Pasan por montes, llanos, vados, burgos, villas, castillos, ciudades... (2265-2266); Pasan valles, colinas, montes... (3279); Cabalgaron por colinas y cerros hasta que vieron las antiguas murallas de Gerona... (3319-3320).

Passe les tertres et les valz enhermie
Et les forés et les bors et les villes... (1619-1620)

Et passent tertres et les plainz et les guez
Les bors, les viles, les chastelz, les citeiz... (2265-2266)

Passent les vals et les puis et les mons... (3279)

Tant chevaichèrent per puis et per laris
Ke de Geronde voient les murs antis... (3319-3320)

Tal ausencia total tanto de paisaje como de toque pintoresco, que podría justificarse en el cantar de gesta por una exigencia inherente a la épica (predominio absoluto de la acción con exclusión de todo lo que suponga ruptura del ritmo rápido del relato), se da también, sin embargo, incluso en géneros menos sometidos a ese tipo de condicionamiento. A Chrétien de Troyes, por ejemplo, autor de la novela artúrica *Le Chevalier au lion*⁴, le basta una sola frase para relatar el paso de Yvain por los paisajes más variados (montañas, valles, bosques, desfiladeros) (Zumthor 1994: 86):

Mes sire Yvains ne sejourna,
puis qu'armez fu, ne tant ne quant,
einçois erra, chascun jor, tant
par montaignes et par valees,
et par forez longues et lees,
par leus estranges et salvages,
et passa mainz felons passages,
et maint peril et maint destroit,
tant qu'il vint au santier estroit
plain de ronces et d'oscurtez. (760-769)⁵

Hasta en un género como el de los libros de viajes en que, después de la Edad Media, la descripción de paisajes llegará a convertirse en un ingrediente esencial, las descripciones medievales de las rutas practicadas constituyen simplemente una retahíla de lugares cuyos nombres se amontonan en un orden más o menos acorde con el del mundo real. En esa lista figuran los mismos accidentes geográficos que en la novela o la épica y, como en estos géneros, tales accidentes también aparecen desprovistos de todo color local,

⁴ Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, ed. por Mario Roques, París, Champion, 1978.

⁵ Mi señor Yvain, una vez armado, no se demoró lo más mínimo, sino que anduvo cada día por montañas y por valles, por amplios bosques, por sitios inhóspitos y agrestes; y pasó muchos lugares sinuosos, muchos peligros y muchas dificultades hasta llegar al estrecho sendero oscuro lleno de zarzas.

siendo la forma de plural (ríos, bosques, montes, etc.) el mejor exponente de la ausencia de todo rasgo individualizador (Tattersall 1987: 200). Véase como ejemplo el siguiente pasaje de *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*⁶:

Il issirent de France, e Burgoine guerpirent,
Loheregne traversent, Baivere e Hungerie,
Les Turcs e les Persaunz, e cele gent haïe;
La grant ewe del Flum passerent a Lalice.
Chevauchet li emperere très par mi Croiz Partie,
Les bois e les forez, e sunt entrez en Grece.
Les puis e les muntaines virent en Romanie,
E brochent a la terre u Deus receut martirie.
Veient Jerusalem, une citez antive... (100-108)⁷

Igual ocurre, pese a su carácter histórico, en la narración en francés (*Devisement du monde*) que hizo Rustichello da Pisa del viaje emprendido por Marco Polo a Oriente y de su estancia en Catay (1271-1295); el relato concede una gran importancia a las maravillas del mundo debidas a la intervención humana, pero no presta atención a los variados paisajes por los que circuló el veneciano y que tanto llaman la atención cuando se recorren en nuestros días (Zumthor 1994: 88). Así pues, como en el *Voyage de Charlemagne*, se da, a las puertas del siglo XIV, el mismo desinterés por lo paisajístico que también se percibe en el *Roman d'Alexandre*, compuesto siglo y medio antes. Para llegar a la India, Alejandro cruza regiones que debieran ser sorprendentes para una mirada occidental; sin embargo, todo el comentario que, por ejemplo, se hace sobre las zonas desérticas es un pobre⁸

[...] Terre est desiretee,
Car l'ardor du soleil l'a issi eschaufee
N'i a se serpens non dont ele est abitee. (III, 986-988)⁹

⁶*Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, ed. por Paul Aebischer, Ginebra, Droz, 1965.

⁷Salieron de Francia y Borgoña dejaron, cruzaron Lorena, Baviera, Hungría y la tierra de los turcos, los persas y toda esa odiosa gente; pasaron el gran Río por Laodicea. Cabalgó el emperador por la Cruz Partida, por arboledas y bosques, y entraron en Grecia. Las colinas y las montañas vieron en Rumanía y se dirigieron a la tierra en que Dios recibió martirio. Ven Jerusalén, una ciudad antigua...

⁸Es tierra árida, pues el ardor del sol la ha calentado tanto que sólo está habitada por serpientes.

⁹Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, vol. II de *The Medieval French «Roman d'Alexandre»*, ed. por E.C. Armstrong et alii, Princeton Univ. Press, 1937. Citado por Tattersall 1987: 208. Este autor se pregunta (1987: 212) cómo si hacia 1200 el número de viajeros occidentales a Oriente Próximo se contaba por millares se manifiesta tan poco interés por los detalles geográficos y de color local.

2. Los pasajes que acabo de citar constituyen el modelo de lo que supone en general la descripción de un paisaje en aquellas ocasiones en que los autores se deciden a presentárnoslo. Sólo unas breves pinceladas suelen conformarlo, siempre insuficientes para lograr individualizarlo con respecto a otros paisajes de características similares. Pero, además, en los casos en que aparece una alusión rápida al marco general paisajístico, el interés verdadero que se manifiesta, la razón que justifica su aparición en la obra, no es la admiración o la repulsión que su contemplación produce, sino los valores simbólicos que lleva aparejado. Tan a menudo es esto así, que hay algún autor que se ha atrevido a mantener que lo verdaderamente característico de la producción literaria medieval es precisamente la ausencia de paisaje. Y, en efecto, si por paisaje se entiende un marco natural —hermoso o desagradable— al que le reconocemos una entidad por sí mismo, sin necesidad de comprenderlo como signo de una realidad que lo trascienda, el paisaje no aparece en la literatura medieval francesa (Zumthor 1994: 86). Es verdad que se encuentran ciertas descripciones de marcos naturales donde se sitúa un devenir humano, pero tales marcos, tales *paisajes*, sólo retienen la atención de los autores por su empatía con las vivencias humanas. Los poemas de amor cortés, por ejemplo, incluyen sistemáticamente una referencia al despertar de la naturaleza en el tiempo de primavera, a las flores, al verdor, a los pájaros cantando, pero todo ello no tiene razón de ser más que como marco propicio para el desarrollo del amor humano; es impensable en la literatura medieval francesa un canto al tiempo primaveral, a los campos o a los jardines en flor, que se limite a ser admiración pura y simple de la belleza que un paisaje tal pueda ofrecer de por sí. La naturaleza, en nuestra literatura, sólo tiene entidad por lo que simboliza. Cuando, en *La Chanson de Roland*¹⁰, en cuatro ocasiones (versión de Oxford; cfr. Paquette 1986: 265), el juglar repite (con alguna variante) «Halt sunt li pui e tenebrus e grant, Li val parfunt e les ewes curant» (1830-1831)¹¹, puede estar buscando contrastar la *dulce Francia* con lo inhóspito de las tierras extrañas (Ruiz Capellán 1986: 17); puede estar simbolizando escueta pero eficazmente, con maestría incluso, el peligro que acecha a los cristianos y la angustia que se apodera de ellos (Le Gentil 1967: 156-157); pero de ningún modo puede afirmarse que lo que realmente pretende el poeta sea hacer, sin más, la descripción somera del paisaje pirenaico —para él desagradable— donde va a darse la batalla de Roncesvalles. Y en el *Perceval* de Chrétien de Troyes lo desolado de la *terre gaste* («tierra yerma») no es más que el reflejo de la esterilidad de su rey.

Del mismo modo, en el cantar de *Aliscans*, el caballero, absorto en su desesperanza después de haber visto morir a todos sus compañeros, atravie-

¹⁰ *La Chanson de Roland*, ed. por Gérard Moignet, París, Bordas, 1969.

¹¹ Altos, tenebrosos y grandes son los picos, profundos los valles, rápidas las aguas.

sa la región de *Uriene*, la cual se nos presenta como árida hasta el extremo de no haber dado fruto nunca. Es evidente que tal imagen no es sino proyección literaria del estado de ánimo del héroe. Aunque situada, según el desarrollo de la acción, en plena Provenza, tal tierra, reflejo simbólico del desánimo humano del momento, sólo podía presentarse como aparecen siempre (otro simbolismo) los paisajes sarracenos: inhóspita, pobre, árida (Guidot 1993: 304).

En los libros de peregrinación, donde los lugares geográficos que se mencionan se refieren a una realidad más objetiva y donde, por tanto, cabría esperar una descripción menos simbólica de los paisajes, se mantiene sin embargo la tónica que rige en otros géneros. Y es que los libros de peregrinación, ya estén escritos en latín o en francés, no se proponen, contrariamente a los libros de viaje modernos, dar cuenta de una exploración del mundo, sino únicamente enumerar los hitos que jalonan el camino hacia el santuario de destino; sólo interesa el punto de llegada, por lo que tales hitos son normalmente vistos como obstáculos situados en tierra foránea e interpuestos en el camino que separa al peregrino de su lugar de destino, el cual siempre es considerado como patria común a todos los cristianos. Podría explicarse así que los muchos paisajes por los que discurren las rutas de peregrinación se reduzcan normalmente a enumeraciones de nombres de ríos y ciudades, según una técnica muy parecida a la que hemos visto que se aplica en las obras de carácter narrativo (cfr. más arriba nuestra cita del *Pèlerinage* o *Voyage de Charlemagne*). Es lo que se observa, por ejemplo, en una guía del peregrino a Santiago del siglo XII¹², que citamos, no obstante, por presentar el interés particular de describir, en el capítulo VII, tras los típicos capítulos que contienen las listas de nombres de los ríos y ciudades del itinerario, una descripción de las regiones por las que hay que pasar y una referencia al carácter de sus habitantes. De Galicia, tierra del apóstol, se nos dice que «abunda en bosques, es agradable por sus ríos, sus prados y riquísimos pomares, sus buenas frutas y sus clarísimas fuentes»; y también que sus gentes, aunque iracundas y litigiosas, «se acomodan más perfectamente que las demás poblaciones españolas, de atrasadas costumbres, a nuestro pueblo galo» (p. 523). El simbolismo de tales afirmaciones salta a la vista. No creo que ni la gente ni los paisajes gallegos difirieran mucho por entonces de los de otras regiones peninsulares que debía atravesar el peregrino. La descripción que se nos da está mediatizada por la idea preconcebida de que la tierra del santuario sólo podía presentar unas características comunes con la tierra conocida de la que había salido el peregrino. Lo que

¹² Libro V del *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. y traducida por A. Moralejo *et alii*, Santiago de Compostela, CSIC e Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.

queda entre su lugar de partida y el lugar santo son los obstáculos que hay que franquear; por eso la pintura que se nos hace desde el Poitou —aún francés— hacia el sur se irá cargando progresivamente de tintes negativos, llegando al máximo de tal negatividad en la región vasco-navarra; ésta, lejos de presentar los tonos suaves de Galicia, aparece como tierra inhóspita, habitada por «un pueblo bárbaro, distinto de todos los demás en costumbres y modo de ser, colmado de maldades, oscuro de color, de aspecto inicuo, depravado, perverso, pérfido, desleal y falso, lujurioso, borracho, en toda suerte de violencias ducho, feroz, silvestre, malvado y réprobo, impío y áspero, cruel y pendenciero, falto de cualquier virtud y diestro en todos los vicios e iniquidades; parecido en maldad a los getas y sarracenos, y enemigo de nuestro pueblo galo en todo» (pp. 516-517). La tierra y su gente, como se ve, se percibe —y por tanto se describe— por medio de esquemas simbólicos preestablecidos, derivados en parte de una tradición literaria anterior (Wolfzettel 1996: 15)¹³.

El valor simbólico de la naturaleza resalta aún más cuando toda referencia al paisaje se halla reducida a uno de sus componentes, de modo que la acción humana queda situada, no en un marco natural completo, sino más bien al amparo o bajo la influencia de alguno de los elementos que lo integran. Tal elemento aparece entonces, de algún modo, como en las pinturas medievales donde, tras un elemento natural representado en primer plano, no se percibe el resto del paisaje, sino un simple decorado multicolor. En literatura, esto ocurre sobre todo con el árbol. Es muy frecuente que, para situar una acción, se indique que tiene lugar junto a un árbol, sin más mención a otro elemento natural, como si el árbol estuviera aislado, solo en medio del paraje. Y lo que es más importante: en tales ocasiones, dicho árbol no suele pertenecer a una variedad cualquiera de las que se dan en la mitad norte de Francia; normalmente se trata o bien de un pino o bien de un olivo, variedades propias de climas mediterráneos, inexistentes en el territorio medieval de expresión francesa (Planche 1974: 53). Su sola presencia basta por tanto para crear un fondo paisajístico ennoblecedor, en cierto modo maravilloso y, en todo caso, irreal, ya que basta su mención para establecer una distancia entre la realidad corriente y el mundo del relato. La carga simbólica de tales variedades se remonta a la Biblia y a la Antigüedad y llega hasta la literatura medieval francesa a través de una cadena ininterrum-

¹³ Los relatos en francés de peregrinaciones caballerescas emprendidas en los siglos posteriores no cambiarán fundamentalmente este esquema de pasar casi sin ver —según una perspectiva actual— las regiones que se atraviesan; al menos, las regiones cristianas, ya que en libros como *Le Saint Voyage de Jherusalem* (viaje del barón Ogier d'Anglure a Tierra Santa en 1395-1396) o *Voyaiges de Jherusalem et de Sainte Katherine* (anónimo, escrito entre 1415 y 1425) se percibe un creciente interés —siempre relativo— por los paisajes naturales y urbanos de las regiones musulmanas (Sinaí, El Cairo) por las que se hacía el regreso (Wolfzettel 1996: 16-19).

pida de composiciones latinomedievales. Así pues, el valor simbólico del paisaje medieval nunca está más apoyado que en este caso por la tradición literaria.

En el *Yvain* de Chrétien de Troyes, el caballero Calogrenant es capaz de reconocer como pino la variedad de árbol que cobija a la fuente maravillosa, aunque, para el villano que le dio la indicación de dónde se encontraba, tal pino no era sino un árbol sin nombre, un árbol cuya característica sorprendente era la de permanecer continuamente verde en medio de la vegetación natural de hoja caduca:

La fontaine verras qui bout,
s'est ele plus froide que marbres.
Onbre li fet li plus biax arbres
C'onques poïst former Nature.
En toz tens sa fuele li dure,
qu'il ne la pert por nul iver. (380-385)¹⁴

Es un pino el árbol al que se encarama el rey Marco cuando, en el *Tristan* de Béroul, pretende descubrir los amores entre Tristán e Iseo, y también Narciso se cobija a la sombra de un pino en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Pero, sobre todo, los pinos están por doquier en los cantares de gesta. Cuando, en la *Prise d'Orange*, Guillermo logra entrevistarse con Orable, lo hace bajo un pino de propiedades mágicas, y, en el *Roland*, Roldán tenderá su guante a Dios, entregando así su alma, bajo las ramas de un pino. Por su parte, Carlomagno, en éste como en otros cantares, aparece con regularidad sentado majestuosamente bajo las ramas de un pino; de hecho, la escena del rey bajo el pino llegó a constituir un verdadero topos literario, lo que explica que Guillaume de Lorris no encuentre mejor manera de cantar la belleza del pino que crecía junto a la fuente del jardín que afirmando (Planche 1978: 65; Casas 1996: 33):

En un trop biau leu arivé,
en un destor, ou je trové
une fontaine soz un pin.
Mes puis Charle ne puis Pepin
Ne fu ausi biaux pin veüz,
et si estoit si hauz creüz
qu'el vergier n'ot nul plus haut arbre. (1423-1429)¹⁵

¹⁴ Verás la fuente que hierve pese a que está más fría que el mármol. Le da sombra el árbol más lozano que nunca pudiera formar Natura. Siempre le dura la hoja, pues nunca la pierde en invierno.

¹⁵ Llegué a un lugar muy bello, apartado, donde encontré una fuente bajo un pino. Desde Carlos y Pipino, nunca se vio un pino tan hermoso; estaba tan crecido que en el vergel no había árbol más alto.

Y con el pino, el olivo, como he dicho. Myriam Laguía (1996: 193), extrañada ante el verso de la *chanson de toile* en que la Bella Ydoine «se siet dessous la verde olive»¹⁶, comenta que debe pensarse en una influencia provenzal dado que ese árbol no crecía en tierra de lengua de *oil*. Aunque sea cierto que en las *chansons de toile*, al igual que en las cantigas de amigo, la vegetación que aparece sea preponderante y respectivamente la propia de la mitad norte de Francia o de la región gallega, la tradición literaria de la presencia del olivo está tan arraigada que resulta inútil suponer sólo por este hecho ninguna influencia sureña. En *Aliscans*¹⁷, por ejemplo, aparte de alguna referencia rápida a brezos y juncos, la vegetación está exclusivamente representada por árboles aislados, siempre pinos u olivos incluso si la acción se sitúa en la ciudad de Laon (Guidot 1993: 302-303)¹⁸:

Guillelme encontrent par delez un sapin (1781)
 Devant la sale avoit un olivier (2704)
 Or fu Guillelme dedesoz l'olivier (2871)
 Sire, font il, la jus soz l'olivier (2851)
 Et Renoart descent soz l'olivier (8002)

Como en este último verso, también los caballeros de *Les Enfances Guillaume*, ya se encuentren en París, ya en Orange, desmontan la mayor parte de las veces apoyándose en una roca situada a la sombra de un olivo (Guidot 1976: 377). Este árbol aparece también en la *Chanson de Roland*, en donde se nos recuerda expresamente su valor simbólico cuando se afirma que presentarse ante el enemigo con una rama en la mano «senefiet pais et humilitet» (v. 73)¹⁹. Y en la segunda parte del *Roman de la Rose*²⁰, la que se debe a Jean de Meun, este autor —a quien no le basta con que Guillaume de Lorris hiciera que el Joven, tras el tercer flechazo que le asesta Amor, cayera finalmente abatido «desoz un oliver ramé» (1768)²¹— sitúa junto a la Fuente de la Vida, no un pino, árbol que cobija a la ahora denigrada Fuente de

¹⁶ Se sienta bajo la verde oliva.

¹⁷ *Aliscans*, ed. por Cl. Régnier, París, Champion.

¹⁸ Encuentran a Guillermo a la vera de un pino (1781); Ante la sala había un olivo (2704); Ahora estaba Guillermo debajo de un olivo (2871); Señor —dicen—, allí bajo el olivo (2851); Y Renoart desmonta bajo el olivo (8002).

¹⁹ Significa paz y humildad.

²⁰ Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. por Félix Lecoy, París, Champion, 1973.

²¹ Bajo un olivo frondoso.

Narciso, sino un olivo, árbol que «porte le fruit de salu» (v. 20493) (Casas 1996: 37).

Aparte del pino y el olivo, aparecen también, aunque con menos frecuencia, otras variedades mediterráneas cargadas de simbolismo. En la *Chanson de Roland*, por ejemplo, tiene lugar una reunión militar «suz un lorer, ki est en mi un camp» (v. 2651)²²; y los barones de *Le Charroi de Nîmes* se emboscan «en un bosquecillo de pinos y de laureles» (v. 227)²³. Como se recordará, el laurel, en las letras latinas, era el árbol del *stilus gravis* reservado para los guerreros (Curtius 1976: 287), con lo cual, sin embargo, no pretendo afirmar que sólo a ellos esté reservado en los textos franceses. En *Le Roman de Thèbes*, por ejemplo, la damisela que encuentran los griegos en un vergel estaba bajo un laurel (v. 2186)²⁴. A menudo ligado al pino, como acabamos de ver en la cita anterior, quizá sea un pasaje del *Cligès*²⁵ de Chrétien de Troyes el que más claramente expresa el prestigio de que gozan, por sus resonancias literarias, estas variedades mediterráneas. Cligés, participando de incógnito en un torneo con armas negras, vence a Sagremor; al día siguiente, sin darse a conocer tampoco, pero llevando esta vez armas verdes, se enfrenta a Lancelot. Los asistentes al torneo, para expresar que este caballero verde tiene aún mejor estampa que el caballero negro del día anterior dicen:

...Cist est an toz endroiz
 Plus genz assez et plus adroiz
 De celui d'ier as noires armes,
 Tant con pins est plus biax que charmes,
 Et li loriers plus del seü. (4721-4725)²⁶

Como se ve, el pino y el laurel son declarados aquí indiscutiblemente más bellos que las variedades locales con las que se comparan —carpe (*charme*) y saúco (*seü*)—, a pesar de que, por lo menos en verano, tales variedades autóctonas están mucho más verdes que las foráneas (Planche 1974: 66).

En cuanto a la higuera, árbol del Sur igualmente, su presencia en los textos es menos frecuente debido al simbolismo negativo que lleva aparejado: suele asociarse al amor carnal y, más generalmente, a la exaltación del

²² Bajo un laurel que está en medio de un campo.

²³ *Le Charroi de Nîmes*, ed. por J.-L. Perrier, París, Champion, 1982.

²⁴ *Le Roman de Thèbes*, ed. por Guy Raynaud de Lage, París, Champion, 1991 [1959].

²⁵ Chrétien de Troyes, *Cligès*, ed. por Alexandre Micha, París, Champion, 1978.

²⁶ Éste es en todo punto más apuesto y diestro que el de armas negras de ayer; lo es tanto cuanto el pino es más bello que el carpe y el laurel más que el saúco.

yo en detrimento del otro (Casas 1996: 36). En la literatura medieval francesa aparece, por ejemplo, en el funesto vergel donde Chrétien de Troyes sitúa la aventura de la *Joie de la Cort* (*Erec et Énide*), así como en el *Siège de Barbastre*, en *La Queste del Saint Graal*, o en el *Roman de la Rose*, donde Amor se aposta en una higuera para herir al Joven.

Aparte de los árboles, otro tipo de vegetación más humilde, pero igualmente cargada de simbolismo, puede aparecer en las obras medievales. Sirva de ejemplo la mención de las zarzas, siempre hecha con el deseo de indicar la dificultad que se opone a la realización de los deseos de los personajes, nunca como simple pincelada de individualización de un paisaje. Sólo así se explica que la Rosa de Guillaume de Lorris esté rodeada de plantas espinosas o que el camino que debe seguir Yvain para llegar a la fuente del bosque esté «plain de ronces et d'oscurtez» (v. 769)²⁷.

3. Al valor simbólico de los paisajes y elementos naturales de que he hablado hasta ahora se superpone en la literatura medieval francesa una repartición de los mismos que responde a una visión del mundo profundamente arraigada en la mentalidad de la Edad Media. Me refiero a la oposición radical que se establece entonces entre, por un lado, naturaleza suave, acogedora, buena para el hombre, y, por otro, naturaleza enemiga, indómita, contraria al bienestar humano. En la literatura, ambos tipos encuentran su expresión en forma de topos literario. El ideal de manifestación acogedora de la naturaleza se encarna en el esquema tópico del *locus amoenus*, mientras su aspecto amenazador viene representado ante todo por el bosque.

3.1. Pocos topos están tan bien representados en la tradición literaria medieval como el del *locus amoenus*. Lugar agradable, como he dicho, tres son los elementos esenciales que lo componen: el árbol, el agua y el canto de los pájaros. Los dos primeros revelan un inconfundible sello mediterráneo: el lugar natural agradable está protegido contra el calor por el follaje y por el frescor del agua de una fuente, un manantial, un río o un estanque (Ménard 1989: 61). Llegado a la literatura latinomedieval desde la Antigüedad y desde la Biblia, la transposición del esquema a las literaturas de la Edad Media en lengua vernácula se impone por sí misma, incluso cuando tal literatura se compone en tierras como las de habla francesa en que la mayor parte del año sería más bien el calor del sol lo que se añorara en la realidad diaria. Naturalmente la ficción es posible porque tal paraje *amoenus* se sitúa siempre en tiempo primaveral, en un tiempo de temperatura suave ajeno a toda perturbación lluviosa.

El *locus amoenus* puede ser puro producto de la naturaleza, es decir, puede ser un paisaje natural formado sin la intervención de la mano humana, o bien

²⁷ Lleno de zarzas y de oscuridad.

puede ser una creación artificial, un jardín o vergel, el *vergier* de los textos medievales franceses²⁸. En uno como en otro caso, los tres elementos esenciales —árbol, agua y pájaros— son los más constantes, completados a menudo por el ambiente de aromas delicados que exhalan flores y plantas aromáticas, por prados o por animales inofensivos para el hombre tales como ardillas, gamos o corzos. Por supuesto, un paraje tal es el marco ideal para situar los escauceos, ensoñaciones o cuitas amorosas, siendo por ello su presencia prácticamente obligada en los poemas de amor cortés, así como en los géneros narrativos en que el amor juega un papel importante, es decir, en la novela o en los relatos cortos, ya sean artúricos o de temática diferente. En *Floire et Blanche fleur*, por ejemplo, la búsqueda de la amada se articula en torno a tres momentos claves situados en tres jardines diferentes, cada uno de los cuales viene descrito en orden creciente de esplendor, dado que se sitúan cada vez más hacia Oriente; el último se halla en Babilonia y está bañado por el Éufrates, procedente del Paraíso según la tradición (Zumthor 1994: 105-106; Ménard 1989: 61). Por su parte, Marie de France nos presenta en el *lai* de *Laostic*²⁹ el típico *locus* constituido por el jardín de una casa de ciudad inundado en la suavidad de la noche por el canto del ruiseñor, que pagará con su vida el ser testigo de los platónicos amores de una malcasada con el galante caballero que tiene por vecino. En el *lai* de *Lanval*, en cambio, la misma autora sitúa en pleno campo el *locus amœnus* donde tiene lugar el primer encuentro del héroe con su magnánima hada. El paraje ameno puede incluso aparecer en medio de un bosque o rodeado de montañas, resaltándose entonces, por contraste con lo agreste del medio que lo rodea (*cf. infra*), sus rasgos idílicos; así, en el *Roman de Thèbes* (Curtius 1976: 287-288):

Devant en vet o sa compaingne
jouste le pié d'une montaingne;
en un val entre merveillex,
mout parfont et mout perilleux;
de deux parz est li bois enclos
de granz forés et de granz bos. [...]
Mout chevauchoient a grant paine
quant aventure les amaine
a un vergier qui mout ert gent;
car onc espice ne pyment,
arbre qu'en puist penser ne dire,
de cel vergier ne fu a dire. (2151-2156, 2167-2172)³⁰

²⁸ Para un estudio de la terminología medieval francesa referida a huertos y jardines, véase Ménard (1989: 43-44).

²⁹ Marie de France, *Les Lais*, ed. por Jean Rychner, París, Champion, 1966.

³⁰ Avanza con su compañía hasta el pie de una montaña; entra en un terrible valle, muy hondo y peligroso; los árboles están rodeados por ambas partes de grandes bosques. [...]

Ahora bien, aunque el *locus amœnus* esté especialmente cualificado para cobijar el amor, no deja sin embargo de servir de marco a escenas menos placenteras. El vergel de la «Joie de la Cort», pese a su apariencia primera de jardín de las delicias, acaba pronto revelando su cara amarga cuando Érec descubre en él las cabezas en ristra de los que se atrevieron a enfrentarse contra el gigante que lo guarda. Y también, en *Yvain*, el paraje de la fuente, con sus rocas cuajadas de gemas deslumbrantes, su pino maravilloso y su coro de pájaros cantores puede convertirse en un infierno de inclemencias atmosféricas en cuanto se transgrede lo prohibido (Micha 1976: 112). En la épica, dado que el amor no ocupa un lugar central, el *locus amœnus* suele servir de marco a escenas poco gratas, cargándose entonces, muy a menudo, de valores más profundamente simbólicos si cabe. Así, el tránsito a la muerte del héroe del cantar suele acaecer en alguna variante del arquetipo paisajístico del que estoy hablando. Vivien, en el cantar de *Aliscans*, muere al pie de un árbol junto a una fuente, como el autor nos lo indica en varias ocasiones (Guidot 1993: 308-309):

Vivien vit jesir sor un estanc,
Desoz un arbre foillu et verdoiant,
A la fonteine dont li doit sont bruiant. (786-788)³¹

En lo relativo a esta multiplicidad de usos de que es susceptible el *locus amœnus*, creo forzoso referirme a un caso curioso³². Me refiero al *fabliau* conocido por el título *Des chevaliers, des clerics et des vilains*³³. En él se describe un paraje ameno natural:

Et truevent un lieu descombré,
D'arbre açaint, de fueille aombré,
D'erbes, de floretes vestu. (3-5)³⁴

Cabalgaban a muy duras penas cuando el azar los lleva a un vergel muy agradable; no faltaba en él ninguna especie, aroma ni árbol en que pudiera pensarse.

³¹ Vio a Vivien tendido en un estanque, bajo un árbol frondoso y verde, en la fuente de aguas bravas.

³² El ejemplo me lo ha brindado la Dra. Berta Pico, a quien expreso todo mi agradecimiento.

³³ *Fabliaux, dits et contes [...] Fac-similé du ms. fr. 837 de la Bibl. Nat.*, ed. por H. Omont, París, 1932, 489-500, *apud* Jean Batany, *Français médiéval (textes choisis, commentaires linguistiques et littéraires, chronologie phonétique)*, París, Bordas, 1972, p. 207.

³⁴ Y hallan un lugar despejado, rodeado de árboles, a la sombra del follaje, revestido de hierba y florecillas.

Sucesivamente, llegan a él dos caballeros, dos hombres estudiados (*dui cler*) y dos campesinos (*dui vilain*). Los primeros lo consideran como el lugar más idóneo para tomar una buena comida, mientras que los segundos lo ven como el sitio ideal para el juego erótico con la mujer amada; para los últimos, en cambio, este *biau lieu* convida a satisfacer a gusto otro tipo de necesidades corporales:

Et dist li uns: «Sire Fouchier,
Com vez ci biau lieu pour chiier!»
«Cor i chions or, biaux compere!»
«Soit, fet il, par l'ame mon pere!» (29-32)³⁵

A pesar, incluso, de parodias como ésta³⁶, el arquetipo conserva intacto su prestigio a lo largo de la Edad Media y hasta lo aumenta en el siglo xvi. En la literatura medieval francesa, el *locus amoenus* que más fama llegó a alcanzar es uno que responde al tipo de jardín cultivado y tiene relación con el amor. Me refiero al *Jardin de Deduit* donde se halla la Rosa en el *Roman de la Rose*, vergel que el propio Guillaume de Lorris, traduciendo la locución latina, nombra *leu pleisant* (v. 117; cfr. Curtius 1976: 289), literalmente *lugar placentero*. Pese a la cantidad de elementos que presenta su detallada descripción en esta obra del siglo xiii, sus líneas generales no difieren de las de tantos otros vergeles medievales. De hecho, como afirma Curtius (1976: 289; véase también Faral 1924: 81), el autor siguió en su poema las pautas establecidas por Mateo de Vendôme (*Ars versificatoria*) para la descripción de jardines, las mismas líneas que ya configuran los jardines más someramente descritos de la literatura del xii. Aparecen, además de la rosa roja —flor considerada en la Edad Media como la de mayor belleza—, otras flores como la retama o la violeta, la fuente de agua cristalina, el césped para acostar a la amada, sentarse o bailar, plantas aromáticas como la del palodú o la del clavo y, por supuesto, multitud de especies arbóreas. Crecen allí (vv. 1324-1372) los árboles propios de las regiones de la mitad norte de Francia, mezclándose entre sí las variedades de llano y las de alta montaña, y, junto a ellos, las variedades de clima mediterráneo de la tópica literaria (pino, laurel, olivo, higuera) e incluso otras de resonancias aún más exóticas (ciprés, almendro, nuez moscada, granado, palmera). Nótese que, pese a que todas las variedades mencionadas se dan en el mundo real, el jardín en su conjunto

³⁵ Y dijo uno: «Señor Fouchier, ¡mirad qué buen lugar para cagar!» «Pues caguemos, buen compadre». «¡Por el alma de mi padre —dice—, así sea!».

³⁶ González Doreste (1996: 46), cita este *fabliau* como ilustración de lo que, siguiendo a Bajtin (1987: 25), llama «degradación de lo sublime», operación que caracteriza a la literatura cómica popular. Lo sublime, en nuestro caso, vendría representado por el *locus amoenus* como marco para el desarrollo del sentimiento amoroso.

adquiere, desde una visión actual, un carácter irreal por mor de su mezcla. Pero no cabe duda de que esta naturaleza, simbólica en gran parte, debió de ejercer un efecto embelesador en el lector u oyente medieval; el *Jardin de Deduit* resultó ser el prototipo perfecto soñado por un grupo social anhelante de ambientes refinados. De ahí su éxito y su repetición, con carga alegórica cada vez más fuerte, en las obras del siglo XIV (Ménard 1989: 62-64).

3.2. En el *Roman de la Rose*, aunque el autor caiga en el típico recurso medieval de la descripción por enumeración —una enumeración, en este caso, de marcado carácter enciclopédico—, el conjunto, lejos de dar una impresión de acumulación desordenada, la da más bien de naturaleza abundante y generosa. De hecho, Guillaume de Lorris pone buen cuidado en precisar que los numerosos árboles del jardín están plantados a cierta distancia unos de otros, de manera que se aleja todo posible parecido con una selva intrincada, pero se asegura la presencia de un techo verde que produce la ansiada sombra característica del *locus amœnus*. El autor, en suma, se esfuerza —consiguiéndolo— por alejar todo parecido de su vergel con el bosque, es decir, con esa naturaleza silvestre que, para la mentalidad medieval reflejada en las obras literarias, supone la negación del mundo propicio para la vida humana.

Cuando los textos literarios medievales franceses hablan del bosque no es nunca para describirlo como lugar hermoso, apacible o silencioso, tal como un amante de la naturaleza tendría tendencia a verlo hoy día; en ellos todo funciona como si belleza natural y bosque estuvieran reñidos. Si la aparición del árbol aislado, como hemos visto, despierta generalmente connotaciones positivas, ese conjunto de árboles que es el bosque sólo parece poder despertarlas de signo inverso. Si hay algo común entre jardín y árbol, por un lado, y bosque, por otro, un algo común compartido además con el resto de los elementos naturales y con todo el paisaje literario en su conjunto, sólo es la carga simbólica que comportan.

El jardín es parte del mundo construido por el hombre —como las ciudades, los castillos o los monasterios—, es una manifestación más del dominio del hombre sobre el mundo; forma parte del mundo humano. El bosque, en cambio, es justo lo contrario: no sólo se presenta como una naturaleza sin someter, sino que, además, aparece como un medio por definición hostil a la vida humana, equivalente occidental, como algunos investigadores lo han venido resaltando³⁷, del desierto ardiente de otras zonas geográficas. *Desert*, es decir, «vacío» (como en la frase «las calles están desiertas»), es de hecho un término que designa frecuentemente al bosque en las obras francesas

³⁷ Cfr. Le Goff 1985: 59-75 («Le désert-forêt dans l'Occident médiéval»).

medievales. Y junto a este término, por la misma razón, se emplea a menudo el adjetivo de *gaste* (latín *vastum*), traducible, según contextos, por «árido», «desolado», «vacío», «abandonado», adjetivos cargados todos de valores contrarios al bienestar humano.

Esta visión del bosque como lugar inhabitado e improductivo que da la literatura medieval de los siglos XII y XIII no responde, sin embargo, a la realidad francesa del momento. La Francia del año mil estaba cubierta por superficies boscosas en más de la mitad de su territorio; pero entre los siglos XI y XIII las roturaciones redujeron considerablemente tal superficie, de modo que estas extensiones arboladas eran ya, a mediados del XII, esencialmente reservas de caza para la nobleza y lugares de subsistencia para la clase humilde. Y eran también causa de litigio, lugares de conflicto y de apropiaciones territoriales. Los autores de los relatos artúricos en francés, género que nace hacia los años setenta del siglo XII, debían conocer bien esta realidad. Si no la reflejan en sus obras, sólo puede ser porque el bosque al que se refieren, como todo el paisaje literario, es algo distinto a una simple copia del mundo físico real³⁸.

Ciertamente, en los cantares de gesta y, sobre todo, en los relatos artúricos —género éste donde con más frecuencia la acción se desarrolla en un marco boscoso—, aparecen en el bosque personajes que se puede estar tentado de ver como existentes en el bosque del mundo real medieval. Es frecuente, por ejemplo, que un caballero se cruce en su discurrir por tales parajes con un *vilain*, un campesino. Pero raramente será un campesino sin más, sino un ser especialmente deforme o repulsivo. El *vilain* que indica a Calogrenant el camino a la fuente, podría haber sido un simple porquero como debió haber tantos en la realidad medieval. Sin embargo, los animales que guarda este pastor, aunque obedientes a su voluntad, son salvajes, y él mismo es difícilmente reconocible como un ser humano, hasta el punto de que tiene que confirmarle al atónito caballero su condición de hombre:

«...Va, car me di
se tu es boene chose ou non».

³⁸ La imagen que la literatura francesa da en esta época del bosque, aparte de la carga simbólica que conlleva, recuerda, más que a los bosques del momento, a lo que debieron ser las inmensas extensiones arboladas de Francia antes del inicio de las grandes roturaciones. Para un estudio altamente instructivo sobre la evolución de un bosque concreto —el de Breteuil— a lo largo de los siglos, puede consultarse Arnoux (1990). En este trabajo se cita (p. 19) el siguiente texto del siglo VII relativo a la búsqueda de un lugar para fundar un monasterio: «Por fin, estos amantes de la soledad se adentraron en el bosque que los habitantes de la región llaman Ouche; terrible tanto por lo espeso de la vegetación como por los malhechores que lo recorren continuamente, da cobijo a fieras espantosas; con paso valiente, recorrieron toda su extensión inmensa y desolada sin encontrar sitio que acogiera su devoción». Quinientos años después, la visión literaria del bosque es fundamentalmente esta misma.

Et il me dist qu'il ert uns hom.
 «Quiex hom ies tu? —Tex con tu voiz;
 si ne sui autres nule foiz.» (*Yvain*, 326-330)³⁹

El bosque literario, como el real, también se nos presenta a veces como lugar propicio para retirarse del mundo, para consagrarse a Dios. Así es en el cantar del *Moniage Guillaume*, donde el héroe se refugia en el bosque. Ahora bien, pocas veces aparecen en la literatura medieval francesa comunidades monásticas instaladas en la frondosidad boscosa. Raramente los héroes artúricos dan en el bosque con un monasterio. Ciertamente existe algún caso de ello, pero más bien en relatos de carácter realista tales como el *lai* de *Fresne* de Marie de France, donde una mujer que intenta deshacerse de una hija recién nacida la deja finalmente a la puerta de un convento de monjas que encuentra en el bosque. Pero con quienes se topan continuamente los caballeros de los relatos artúricos —o asimilables— es con toda una cohorte de ermitaños que cumplen la función de asegurar la presencia de lo humano en medio de un mundo hostil. Tal es el caso en el *Tristán* de Béroul o en el *Yvain* de Chrétien de Troyes. Lo más frecuente es además que tales ermitaños posean una sabiduría fuera de lo común; así es, por ejemplo, en el *Perceval* de Chrétien de Troyes o en el *Lancelot* en prosa, donde los aproximadamente veinte ermitaños con que se entrevistan los héroes del relato después de cada aventura poseen poderes de interpretación que sobrepasan los límites de las capacidades humanas.

Aparte de a esos solitarios voluntarios que son los ermitaños, el bosque de la literatura, como debió ser el caso del bosque real, también acoge a los solitarios por necesidad, a los excluidos socialmente. Sólo que, de nuevo, lo literario añade una nota diferencial con respecto a lo real. Más que a bandidos propiamente dichos, el bosque literario acoge a excluidos por razones menos corrientes. Así, Adenet Le Roi hace vagar lastimosamente por el bosque de Le Mans a Berthe *as grans piés*; y también Yvain se refugia en el bosque cuando pierde la razón tras haber incumplido la palabra dada a su amada; un Yvain que, en ese mundo salvaje que es el bosque, pierde igualmente, con el juicio, su condición humana y, desnudo cual animal, hubiera comido sólo la carne cruda de las presas que cazaba de no haber sido por el acuerdo tácito de trueque al que llegó con un ermitaño, símbolo de la presencia de la civilización, como he señalado, en medio de un mundo silvestre. Quizá el caso más famoso de estos proscritos sociales sea el de Tristán e Iseo en el relato de Béroul. Excluidos de la corte del rey Marco por el amor que se profesan, su entrada en el bosque, como magistralmente ha sido puesto

³⁹ «Vamos, dime si eres buena cosa o no». Y me dijo que era un hombre. «¿Qué clase de hombre eres? — Tal cual ves; nunca soy otro».

de relieve por Ruiz Capellán⁴⁰, supone la renuncia a todos los valores sociales —familiares, feudales o religiosos—. Los amantes no son sino otro exponente de los locos que se refugian en esas frondosidades, aunque en este caso se trate de locura de amor. Por tal locura son capaces de soportar sin pesar, mientras dura el efecto del filtro amoroso que tomaron, todas las penalidades ligadas a ese mundo inhumano que es el bosque; así, viven de la caza, renunciando al pan y la leche, o moran bajo enramadas en vez de en un palacio; y cuando mejor se pone de manifiesto lo penoso de la vida en el bosque es precisamente cuando el texto niega que ello causara sufrimiento (Ruiz Capellán 1985: 33):

Aspre vie meinent et dure:
tant s'entr'aïment de bonne amor
l'un por l'autre ne sent dolor. (1364-1366)⁴¹

Naturalmente, sólo unos seres alienados por el amor pueden convertir en vergel un bosque. También ciertos trovadores pretendieron huir a él, acompañados de la amada, con la misma pretensión de búsqueda de un retiro dorado para vivir el amor (Le Goff 1985: 73). Significativamente, en el caso de Tristán e Iseo, esta manera heterodoxa de vivir el bosque llega a un término: desde el momento en que deje de actuar el filtro que los dominaba —que los enloquecía—, los amantes volverán a sufrir todo el peso de este mundo salvaje y querrán regresar a la corte.

Ahora bien, cuando el bosque literario revela más claramente su identidad, no es, como en los casos que acabo de examinar, cuando los pocos seres que lo pueblan, aunque extraordinarios, pertenecen todavía a la especie humana; la revela más bien cuando se muestra como receptáculo de fantasías ancestrales, cuando presenta, en el caso de la literatura medieval francesa, su cara de bosque de raigambre celta o germánica. Es entonces un lugar oscuro repleto de seres cuyos poderes no responden a las leyes naturales que rigen en el mundo de los hombres. Este tipo de bosque quizá existiera realmente en la Edad Media, es decir, seguramente no es mera creación literaria, sino que existiría en el imaginario colectivo medieval. Mal se explicaría, si no, que un hombre culto, como fue Wace, realizara hacia mediados del XII lo que puede verse como un viaje de exploración: fue al bosque de Broceliande para comprobar si eran ciertas todas las maravillas que se creía que en él ocurrían. Wace

⁴⁰ Ruiz Capellán 1985: 28-55, apartado («Largo fue su exilio en el Morrois»). Sobre el valor simbólico del bosque medieval puede consultarse también Le Goff 1985: 151-187 («Lévi-Strauss en Brocéliande»).

⁴¹ Llevan una vida ruda y dura, pero se quieren tanto que, juntos, no sienten padecimiento alguno. Bérout, *Le Roman de Tristan*, ed. por Ernest Muret (cuarta ed. revisada por L.M. Defourques), París, Champion, 1979.

no vio nada más que árboles, por lo que condena como patrañas todo lo que del bosque se contaba. Pero su viaje no fue en balde; por lo menos para nosotros. Es cierto que, pese a su testimonio, generaciones de escritores posteriores siguieron situando en el bosque las mismas historias; pero que alguien como Wace necesitara visitar —o decir que había visitado— un lugar supuestamente encantado para poder apoyar su condena de un mundo de fantasías indica a las claras —y por tanto nos enseña— que tal mundo no era mera ficción para sus contemporáneos. Y ello, por mucho que el bosque les fuera familiar. Parece necesario admitir que, en la mentalidad colectiva medieval, habría un bosque de todos los días —conocido— y otro que daba miedo. Este segundo, que es el reflejado por los textos literarios, lejos de estar vacío —y a pesar, por tanto, del calificativo de *desierto* que recibe— era, paradójicamente, un mundo demasiado lleno; estaba vacío en cuanto no formaba parte de la sociedad humana, pero rebosaba de seres fantásticos.

En él vivía, por ejemplo, Aubéron, quien, aunque enano, era de una belleza indescriptible, si bien su principal característica era la de poseer unos poderes mágicos sin límites; poderes, además, que no eran de naturaleza demoníaca, dado que tenía reservado un lugar en el Paraíso, lo que justifica que fuera lícito que Huon recuperara su ducado de Burdeos gracias a su ayuda. También estaba poblado por animales extraordinarios. Yvain, por ejemplo, se encuentra en el bosque, sin extrañarse, con un león y un dragón luchando. E incluso animales más familiares no tienen por qué ser como los del mundo real. El jabalí puede ser un jabalí tan monstruoso como el que aparece en *Les Quatre Fils Aymon*; el lobo puede ser un hombre-lobo, como en el *lai* de *Bisclavret*. Un noble que sale a cazar se arriesga a cobrarse una pieza que lo maldiga por haberla herido, como le ocurrió a Guigemar cuando disparó su flecha contra una cierva provista de los cuernos que en nuestro mundo sólo llevan los machos de la especie.

Añádase a todo ello que el encuentro con tales seres suele ser signo de que se han traspasado las lindes entre este mundo y otro distinto. De hecho, a mi juicio, entre los rasgos principales que diferencian al paisaje literario medieval del de otras épocas, está el que algunos de sus elementos funcionen como frontera entre dos mundos distintos, siendo el hecho de traspasarla lo que confiere las más de las veces al protagonista su estatus de héroe. Como ya he dicho, tal frontera puede estar en el bosque y puede traspasarse sin que se tome conciencia de ello. Así, desde que se encuentra con la cierva, Guigemar está ya en un mundo en que es posible que los barcos naveguen sin tripulación hacia el lugar donde se halla la mujer que le tiene reservada su destino. Otras veces los límites son más tangibles. Funciona, por ejemplo, como frontera en medio del bosque el estrecho sendero oscuro, tortuoso y lleno de zarzas («voie felonnesse, De ronces et d'espines plaine», vv. 697-699⁴²) que siguen Calogrenant

⁴² Camino sinuoso, lleno de zarzas y espinas.

o Yvain hasta la fuente del pino; o la bifurcación de caminos entre los que tiene que optar el héroe de *Huon de Bordeaux*: el camino más largo es de este mundo; el otro, por el que naturalmente se decidirá el caballero, es el de un mundo de encantamientos (Real 1996: 214). Y, por supuesto, nada impide que el límite entre mundos dispares se sitúe fuera del bosque, en otro elemento del paisaje. La madre de Yonec llega a la mágica ciudad de la que era príncipe su amante alado siguiendo simplemente un rastro de sangre y, en otra obra de Marie de France, *L'Espurgatoire saint Patrice*, la entrada al Purgatorio es una gran oquedad abierta en la tierra. Lo más frecuente, no obstante, es que el elemento lindero entre mundos sea acuático (Chandès 1976: 157 y ss.). En *Le Chevalier de la Charrette*, el reino de Gorre, que tanto recuerda al reino de los muertos en el que se entra pero del que no se puede salir, está limitado por ríos torrenciales; y, del mismo modo, Huon sólo podrá salir del bosque de Auberon gracias a que éste le abre camino, como un nuevo Moisés, por medio del río infranqueable que lo bordea (Real 1996: 214). Menos usual es que el elemento acuático que separa los mundos esté representado en la literatura francesa medieval por el mar, a pesar de que así es en uno de sus exponentes más antiguos: en *El viaje de san Brandán* de Benedeit (Lemarchand 1983: introducción).

Qué duda cabe de que la aparición en el siglo XIII de un tipo de relato ajeno al mundo artúrico, de una novela realista, por utilizar la denominación tradicional, sólo podía poner coto a esta coexistencia cercana de mundos diversos (caso de los relatos de Jean Renart, por ejemplo). Al situar preferentemente la acción en medios urbanos, las fronteras misteriosas casi se difuminan por sí solas. Incluso las novelas artúricas del XIII suavizan los rasgos del bosque acercándolo en cierta manera al tipo *locus amoenus* —como ocurre en el *Tristan* en prosa—, lo que no impide que conserve el carácter mítico que tenía en el siglo XII; así, el autor de la *Estoire dou Graal* presenta el bosque como el lugar de donde mana la sabiduría al informarnos en el prólogo de que fue en lo profundo de su frondosidad donde recibió la inspiración de su relato (Zumthor 1994: 67).

3.3. Además del bosque, todavía pueden citarse algunos otros *desiertos*, algunos otros paisajes inhóspitos para el hombre medieval, si bien su presencia en la literatura francesa es de escasa importancia comparada con la omnipresencia de las extensiones boscosas. Me refiero al mar y a la alta montaña⁴³. Uno y otra, al igual que el bosque, son espacios naturales que

⁴³ Prescindo, por marginal, del caso de la isla desierta. Elena Real (1996: 218) señala un ejemplo en *Huon de Bordeaux*: el héroe, como castigo, pasa de Babilonia a una isla, mundo adverso donde vivirá desnudo, lo que simboliza el carácter no humano de este escenario natural. Para los diversos tipos de islas que aparecen en la literatura medieval francesa véase Cantera Ortiz de Urbina (1995).

escapan al dominio del hombre, que no son obra humana. Por ello recibirán el mismo tratamiento literario: además de presentar el carácter simbólico de todo paisaje medieval, no se les reconocerá ninguna belleza intrínseca, sino que aparecerán como naturaleza enemiga y temible. No se halla en la literatura medieval ninguna descripción de un paisaje marino en que destaque su color o el juego de luces de una puesta de sol; el mar será siempre mar proceloso, camino peligroso que separa del punto de destino, lugar de tempestades que traducen la ira divina, a la que incluso, para aplacarla, habrá que sacrificar una víctima, como es el caso en el *lai* de *Eliduc*.

La montaña es una naturaleza casi ausente. El famoso verso de la *Chanson de Roland* al que ya me he referido (*Halt sunt li pui...*), es excepcional, por lo que no debe llamarnos a engaño. En novelas y cantares se mientan a cada paso lomas, cerros y montes de poca altura, pero nunca la sierra nevada o escabrosa. Habrá que esperar al siglo xv para que el paisaje de alta montaña aparezca descrito, y ello sólo en dos autores: Antoine de la Sale y Michault Taillevent (Deschaux 1976).

En el libro III de *La Salade (Le Paradis de la reine Sebile)*⁴⁴, La Sale cuenta su ascensión a los Apeninos el 18 de mayo de 1420 en busca de la cueva de la Sibila; en el libro IV relata su viaje a las islas Lípari, en donde subió a un volcán en la primavera de 1407. En la primera de estas escaladas, aunque presta atención a algunas flores extrañas para él, lo que impresiona realmente al autor es el peligro continuo de que el viento le haga perder pie arrojándolo a los precipicios («la vallée est sy hideuse de roydeur et de parfondeur que c'est forte chose à croire»)⁴⁵; y es que va siguiendo una estrecha senda «souffisant a mettre paour au cuer qui peut avoir paour pour nulle doubtte mortelle et souveraiement au descendre car se par meschief le pié eschappoit, autre puissance que celle de Dieu ne le pourroit garentir, et de veoir seulement la tresgrant hydeur parfonde il n'est cuer qui ne soit craintif»⁴⁶. En la subida al cráter, lo más impresionante serán los asfixiantes humos de colores que salen de la tierra. El fin de los dos relatos, como el de *La Salade* en su conjunto, es didáctico: la obra fue escrita para formar al joven príncipe cuya educación tenía encomendada el autor. La Sale le cuenta que no vio ninguna corte de la Sibila, ya que, si alguna vez existió, la venida de Jesús acabaría con su magia negra, al no tratarse de ninguna de las diez profetisas de las que habla Isidoro de Sevilla. En cuanto al volcán, su

⁴⁴ Antoine de la Sale, *Œuvres complètes*, t. I: *La Salade*, ed. por F. Desonay, Lieja - París, 1935.

⁴⁵ El valle es tan espantoso, por empinado y hondo, que cuesta trabajo creerlo.

⁴⁶ Capaz de asustar a todo corazón que pueda sentir miedo ante un peligro mortal; máxime en la bajada, pues si por desgracia el pie resbalara, sólo el poder de Dios podría servir de garantía; viendo tan espantosa hondonada, no hay corazón que no se arredre.

presencia es la prueba que aporta el autor a su discípulo de que el Infierno existe, lo que puntúa con el relato de los extraños hechos diabólicos que le acaecieron en aquel entorno.

Por su parte, Michault Taillevent relata en *Dialogue fait par Michault de son voyage de Saint Claude*⁴⁷ su subida a los montes Jura hacia 1430. Acostumbrado a su llana región flamenca, las moles rocosas le parecen más grandes que monasterios, lo ensordece el gran estrépito de las cascadas y le horrorizan los precipicios, a los que se refiere como «grans vaulx si creux et si parfons». Este paisaje sobrecogedor es para el autor la manifestación de la omnipotencia divina.

Como se ve, en el xv la montaña, por su grandiosidad, por sus abismos, sólo sigue inspirando miedo. Si, casi cuatro siglos antes, en la *Chanson de Roland*, tal paisaje sólo podía ser símbolo de malos presagios, ahora sigue siendo lugar peligroso, reducto de un mundo donde se hace patente lo sobrenatural, paraje todavía cargado de simbolismo, lo cual es acorde con el tratamiento característico que se da al paisaje en la literatura medieval francesa. Nuestros autores no fueron allí para descubrir nuevas líneas naturales, sino para cumplir una misión del duque de Borgoña —en el caso de Taillevent— y para comprobar si eran ciertas algunas leyendas —caso de La Sale—. Y lo que vieron no les pareció grato. Pero, por lo menos, ambos viajes dan prueba de un espíritu curioso que permite compararlos a las primeras escaladas en sentido moderno que se dieron en la Edad Media: la ascensión al Ventoux emprendida por Petrarca en abril de 1336 y la escalada de abril de 1492 al monte Aiguille, destinada a satisfacer la curiosidad del rey Carlos VIII de Francia (Deschaux 1976: 70).

Razones de espacio me obligan a poner fin aquí a estos apuntes sobre el paisaje en la literatura medieval francesa. Pero en realidad dejo en el tintero un aspecto importante de este paisaje: el paisaje urbano (Lyons 1965, Chevalier 1981, Le Goff 1985: 208-241⁴⁸). Si, como he dicho, la división esencial que la literatura opera en lo referente a los distintos tipos de paisaje radica en la aptitud del mismo para servir de asiento a la vida humana, los poblamientos (castillos, burgos, ciudades) entran de pleno derecho en el grupo donde se incluye el paisaje tipo vergel —salvadas todas las diferencias, naturalmente—. La técnica de descripción aplicada al paisaje urbano no cambia, por lo demás, de modo fundamental con respecto a la que se aplica a otros paisajes: simbolismo (Struyf 1987: 248), parquedad de rasgos (Guidot 1993: 303), formulismo (Pérez Priego 1984: 227, Zumthor 1994: 112, 125), etc.

⁴⁷ Robert Deschaux, *Un poète bourguignon du xv^e siècle, Michault Taillevent, édition et étude*, Ginebra, Droz, 1975, pp. 55-58.

⁴⁸ «Guerriers et bourgeois conquérants. L'image de la ville dans la littérature française du xii^e siècle».

Pero, puesto que de concluir se trata, lo haré con la idea básica que me parece explicar todo lo que he expuesto: hay que esperar a que lleguen los siglos posteriores a la Edad Media para que el paisaje y lo natural en general, por sí mismos, atraigan el interés literario y se vayan descargando de los valores simbólicos con que aparecen en la literatura medieval francesa. La Edad Media no podía realizar este cambio por la propia conformación de sus estructuras mentales. Cabría aplicar a la descripción de paisajes en la literatura lo mismo que dice P. Gautier Dalché a propósito del simbolismo de la cartografía medieval: «on ne sache pas que le Moyen Âge ait toujours privilégié, dans quelque autre discipline que ce soit, le recours à l'autopsie, à l'observation directe et attentive de la réalité» (1990: 6). Habrá que esperar, por tanto, a que se produzcan cambios profundos en la manera occidental de contemplar y analizar el mundo para que la naturaleza por sí misma ocupe un lugar destacado en las descripciones literarias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOUX, Mathieu, «Perception et exploitation d'un espace forestier: la forêt de Breteuil (XI^e- XV^e siècles)», *Médiévales*, 18, 1990, pp. 17-32.
- BAJTIN, Mijáil, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 [1974; original ruso 1956].
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, «Función de la isla en los relatos franceses medievales», *Cuadernos del CEMYR*, 3, 1995, pp. 17-40.
- CASAS, Felicia de, «Árboles, cardos y flechas en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp. 29-40.
- CHANDÈS, Gérard, «Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 74, 1976, pp. 151-164.
- CHEVALIER, Bernard, «Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge: imaginations et réalités», en *Le paysage urbain au Moyen Âge. Actes du XI^e congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, pp. 7-21.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico - Madrid - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976 [1955; Berna, 1948].
- DESCHAUX, Robert, «La découverte de la montagne par deux écrivains français du quinzième siècle», en *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA («Sénéfiance»), 2, 1976, pp. 61-71.

- DIEGO, Rosa de y VÁZQUEZ, Lydia (eds.), *De lo grotesco*, Vitoria, 1996.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924.
- GASTÓN ELDUAYEN, Luis y CASCÓN MARCOS, Jesús (eds.), *Estudios de Filología Francesa. Edad Media y siglo XVI*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996.
- GAUTIER DALCHÉ, Patrick, «Un problème d'histoire culturelle: perception et représentation de l'espace au Moyen Âge», *Médiévales*, 18, 1990, pp. 5-15.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M^a, «La concepción grotesca del cuerpo en la medicina y en la literatura cómica popular del siglo XIII», en Diego y Vázquez (eds.), 1996, pp. 41-48.
- GOUREVITCH, Aaron J., *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983 [Moscú, 1972].
- GUIDOT, Bernard, «Le thème du voyage dans *Les Enfances Guillaume*», en *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA («Sénéfiance»), 2, 1976, pp. 363-380.
- GUIDOT, Bernard, «Paysages d'*Aliscans*: réalités, symboles ou mythe?», en Guidot (ed.), 1993, pp. 299-311.
- GUIDOT, Bernard (ed.), *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge. Actes du colloque international de Strasbourg, 19-21 septembre 1991*, Nancy, 1993.
- LAGUÍA FRANÇOIS, Myriam, «La nature dans les chansons de toile et les cantigas de amigo», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp.189-208.
- LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1967.
- LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- LEMARCHAND, Marie José, «Introducción» a *El viaje de san Brandán* de Benedeit, Madrid, Siruela, 1983.
- LYONS, Faith, *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII^e siècle (en particulier Amadas et Ydoine, Gliglois, Galeran, L'Escoufle, Guillaume de Dole, Jehan et Blonde, Le Castelain de Couci)*, Ginebra, Droz, 1965.
- MÉNARD, Philippe, «Jardins et vergers dans la littérature médiévale», en *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIII^e-XVIII^e siècles)*, Auch, Centre culturel de l'abbaye de Flaran, 1989, pp. 41-69.
- MICHA, Alexandre, «Le pays inconnu dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes», en *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Droz, 1976 [1973], pp.107-114.

- NORTH, Sally Burch (ed.), *Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge*, Ginebra, Droz, 1987.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, «*Halt sunt li pui...* Analyse différentielle d'une fonction poétique à travers les versions de la *Chanson de Roland*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 29, 1986, pp. 265-271.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, 1, 1984, pp. 217-239.
- PLANCHE, Alice, «Comme le pin est plus beau que le charme...», *Le Moyen Âge*, 80/1, 1974, pp. 51-70.
- PLANCHE, Alice, «La dame au sycomore», en *Mélanges Jeanne Lods*, París, 1978, t. I, pp. 495-516.
- REAL, Elena, «Huon de Bordeaux et le merveilleux», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp. 209-220.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto, «Introducción» a *Tristán e Iseo* de Bérout, Madrid, Cátedra, 1985.
- STRUYF, Marie-Claude, «Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart», *Cahiers de civilisation médiévale*, 30, 1987, pp. 245-261.
- TATTERSALL, Jill, «Expedition, Exploration and Odyssey. Extended Voyage Themes, and their treatment, in some early French texts» [*Voyage de Saint Brendan, Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, Eneas, Alexandre*], en North (ed.), 1987, pp. 191-214.
- WOLFZETTEL, Friedrich, «D'un discours 'pauvre' à un discours 'plein': Les récits de pèlerinage médiévaux», en *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, París, PUF, 1996, pp. 9-33.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994 [París, 1993].

Marta CENDÓN FERNÁNDEZ

LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN EL GÓTICO. LA NATURALEZA EN LOS CONJUNTOS FUNERARIOS

Mi intervención en este curso tiene dos partes muy diferenciadas. En la primera se realiza un trabajo de recopilación y síntesis bibliográfica sobre la naturaleza y el paisaje en el arte gótico, haciendo hincapié en la significación que a ambos se les concede y en la revalorización que su representación va adquiriendo a medida que nos adentramos en este período: desde los balbucesos en el siglo XIII, a experiencias pioneras en el XIV, para llegar a la importancia que alcanza en el XV. En la segunda, y tomando como base algunos de los ejemplos que han sido fruto de mis investigaciones, se tratará de conceder el significado que adquiere la vegetación o determinadas especies animales, en un contexto tan concreto como es el de los conjuntos funerarios.

I. LA NATURALEZA Y EL PAISAJE EN EL GÓTICO

I.1. La naturaleza y su interpretación.

Como señaló K. Clark¹:

Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y una estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, ríos, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. Las hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y, ahora, pensamos en ellas como componentes de una idea que hemos llamado naturaleza.

En efecto, el término *naturaleza* es uno de los más ricos en cuanto a significado. Como ha indicado Sureda, desde Aristóteles, que excluye de él

¹ K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 13.

cualquier objeto manufacturado por el hombre, abarcaría tanto al mundo exterior, al «medio natural» y a las fuerzas que lo conforman, sin intervención humana, como al mundo interior, a la esencia de cada una de las especies de esa naturaleza, a la «naturaleza del ser»².

Otro tanto ocurre con el término *paisaje*. Éste ha sido analizado por Calvo Serraller, quien indica su derivación de «país», y su relación con «pago», demarcación rural, de donde derivará «pagar», ya que durante buena parte de la Edad Media, la mayor parte de las actividades económicas tenía como referencia el campo. En el mismo campo semántico se encuentra «pagano», el que profesaba religiones anteriores al cristianismo, pues éste arraigó preferentemente en las ciudades. En opinión del citado autor, cuando la dependencia de la tierra es tan estrecha, no se puede contemplar con entusiasmo su belleza, por lo que «la naturaleza tuvo que dejar de ser perentoria para la vida del hombre para que alguien transformara el ‘pago’ en ‘país’ o ‘paisaje’». Esto ocurre, cuando el comercio cobra auge y los viajes aumentan. Entonces el «país» se convierte en algo susceptible de representación estética, transformándose en paisaje»³.

Pero cabría dar un paso más. Para la filosofía y la estética medievales el mundo visible es el reflejo del mundo invisible. En palabras de Delmar, «ver la inmanencia de éste en aquél, encontrar en todas las cosas el signo inmediato de una realidad permanente, descubrir en las formas sensibles la proyección de la belleza del alma y de Dios, del orden moral y del orden divino fue la función principal de la imagen para la Iglesia en la Edad Media»⁴.

El cristianismo medieval no se aproximó a la naturaleza desde la observación y experimentación, sino que su razón y causa se hallaban en las Sagradas Escrituras. A lo físico el pensamiento cristiano superpuso lo metafísico; a lo natural, lo sobrenatural; al mundo de los seres reales, los seres maravillosos de los bestiarios miniados o esculpidos. Se acercó a la naturaleza a través del modelo trascendente y simbólico, abandonando lo científico, pues la comprensión, la descripción o la representación de la naturaleza se entiende sólo en orden a lo divino⁵.

La recuperación de la naturaleza como una unidad orgánica, ordenada por leyes, es decir, como algo autónomo, penetrado por fuerzas, causas y

² J. Sureda, E. Liaño, *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI-XIII*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 36.

³ F. Calvo Serraller, «Concepto e historia de la pintura de paisaje», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 11-27; pp. 11-14.

⁴ F. Delmar, *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 79.

⁵ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 36.

principios activos, se produjo lentamente. El interés por las cosas naturales, se pierde en la esfera de lo simbólico y en las discusiones exegéticas medievales, al igual que se había perdido el rastro de los escritos sobre física de Aristóteles⁶, en los que el conocimiento de la naturaleza no se presentaba como fruto de la contemplación, sino de la experiencia⁷. No obstante el concepto aristotélico de naturaleza penetró en la Edad Media, gracias a filósofos como el latino Boecio (h. 480-526)⁸, o el irlandés Juan Escoto Erígena (s. IX), el cual, en su *Periphyseon o De divisione naturae* divide la naturaleza en cuatro especies cuya definición se mantuvo hasta el fin de la Edad Media⁹. Otra vía de recuperación de lo aristotélico en el pensamiento cristiano medieval fue la procedente de la cultura árabe, como lo demuestra que ya a comienzos del siglo XI los árabes tradujeran *De historia animalium*, *De partibus animalium* y *De generatione animalium*, en tanto que la primera versión latina de los mismos, *De animalibus*, no se llevó a cabo hasta 1217 por Miguel Scoto en el ambiente de la escuela de traductores de Toledo. Antes de esta fecha, sin embargo, otros *libra naturales*¹⁰ circulaban por los centros intelectuales del occidente europeo, sobre todo en sus escuelas catedralicias y monásticas. En tales escuelas se observa un gran interés, a partir del segundo cuarto del siglo XII, por adquirir copias de textos dedicados a la filosofía natural y, en general, a los problemas de la naturaleza, como hizo la escuela de Chartres, en la que, como muestra Guillermo de

⁶ Como recoge J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 50, las obras de la física aristotélica (*De historia animalium*, *De partibus animalium*, *De generatione animalium*) se perdieron hasta inicios del siglo XII en el occidente cristiano, mientras se disponía solamente de una parte de la lógica (*Categorías*, *De Interpretatione*, *Analíticos posteriores*) gracias a las traducciones de Boecio, en tanto que la llamada *Logica nova* empezó a circular en el segundo cuarto del siglo XII.

⁷ Sobre ello véase J.A. Weisheipl, O.P., «Aristotle's Concept of Nature: Avicenna and Aquinas», *Approaches to Nature in Middle Ages*, Binghamton, Nueva York, Medieval & Renaissance texts & Studies, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1982, pp. 137-160.

⁸ En su *Liber de duabus naturis in Christo, contra Eutichen et Nestorium*, plantea que natural puede decirse de «todas las cosas que son de algún modo», J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

⁹ La primera especie es la naturaleza que crea y no es creada; la segunda la que es creada y crea, la tercera la que es creada y no crea y, la cuarta, la que ni crea ni es creada. Dios, el hombre y la naturaleza, como medio natural, definen las tres primeras naturalezas; la cuarta especie, especie que causa perplejidad al propio Maestro del *Periphyseon*, atañe a las cosas «que únicamente son comprendidas en sentido verdadero [...] por el entendimiento», J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

¹⁰ Así, la *Sufficiencia* de Avicena, que comprende la lógica en tanto que instrumento científico, la física, la matemática (aritmética, geometría, astronomía y música) y la metafísica, traducida en Toledo en la segunda mitad del siglo XII; J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 30.

Conches en su *Philosophia Mundi*, se intentaron explicar los fenómenos del Cosmos a través de las leyes de la naturaleza.

Esta recuperación del orden de lo natural fue deudora de la disputa de los universales en la que los filósofos arraigados en el platonismo, defensores de que los universales son realidades anteriores a las cosas, se enfrentaron a los nominalistas, entre ellos Guillermo de Ockham, para los cuales sólo existen entidades individuales, en tanto que los universales son términos del lenguaje, figuras retóricas. Los nominalistas creían que admitir las ideas en la mente de Dios era limitar su omnipotencia, por lo que abrieron el camino a una ciencia que abandonó lo abstracto y trascendente, para hallar la razón en la experiencia. Las meditaciones abstractas eran poco asequibles y se necesitaba una piedad y un arte menos ideal, más concreto, más comprensible¹¹.

Con todo, hay que tener en cuenta que este interés —y aun el de los enciclopedistas del siglo XIII, como fueron Bartolomé Anglico (*De proprietibus rerum*), Tomás de Cantimpré (*De naturis rerum*), Vicente de Beauvais (*Speculum naturale*) y Alberto Magno (*De animalibus*)— tenía como fin último hacer resplandecer en la naturaleza la sabiduría del Creador, pues todo en ella provoca la admiración en el hombre, que se ve impulsado a ensalzar a Dios. Sin embargo, el ansia de conocimiento de lo natural, de las cosas visibles, fue considerada por muchos eclesiásticos como curiosidad malsana, y tuvo continuos detractores incluso con posterioridad a que se escribieran las grandes síntesis enciclopédicas del siglo XIII. Prueba de ello es la condena que contra esa preocupación por las cuestiones naturales llevó a cabo el obispo de París, Etienne Tempier, en 1277, argumentando que la filosofía natural aristotélica, que inducía tanto a los estudios de astrología como a los de medicina y que derivaba en afirmaciones como que la oración no era necesaria o la fornicación no era pecado, abogaba por una moral natural contraria a la de la iglesia¹². Quizá por esta causa, la concepción naturalista del mundo y del propio hombre, que empezó a propagarse en el tránsito del arte románico al gótico, aún a finales del siglo XIII no había obviado del todo los principios filosóficos predominantes en el siglo anterior que hacían de la naturaleza visible una imagen de la invisible.

La aproximación hacia la naturaleza, el alejamiento del mundo, los símbolos, de la abstracción y el idealismo, se prolongó en el siglo XIV y en los siguientes siguiendo diversos caminos abiertos por pensadores, científicos y artistas, que pretendieron que la naturaleza dejase de ser universo de especulación y se convirtiese en universo de experimentación¹³.

¹¹ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 50.

¹² J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 51.

¹³ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 51.

I.2. La naturaleza y el paisaje en el arte medieval

Al contemplar la escultura o las miniaturas medievales descubrimos la estrecha relación entre el mundo natural y el mundo social¹⁴, de tal modo que las transformaciones que se vayan produciendo en esta relación, van a quedar reflejadas en las propias obras de arte.

Si en la Alta Edad Media, las cambiantes condiciones sociales, desde la crisis del imperio romano al mundo de las invasiones, provocan una incertidumbre para los hombres, algo similar ocurre con la naturaleza. Según ha indicado Fumagalli, el paisaje altomedieval está dominado por los bosques y las tierras presentaban enormes dificultades para su puesta en cultivo. Era precisa gran cantidad de trabajo humano, tanto para ganar terreno como para trabajar enormes extensiones como los medios existentes¹⁵. No obstante desde el siglo VIII, el hombre fue transformando su entorno y la economía se va a basar en la utilización de esas nuevas tierras. A medida que los asentamientos humanos van creciendo, precisarán un mayor control de la naturaleza: cauces de los ríos, sus crecidas, etc. y, al tiempo, alterarán la vegetación natural cultivando aquella que les resulte más útil. Desde el siglo XII, la intervención humana sobre la naturaleza es cada vez mayor, pero no será hasta el final del medievo, cuando intente una regulación más férrea de la misma, tanto de los elementos vegetales, como hídricos o animales¹⁶. Por otra parte, ciertos aspectos «incontrolables» de la naturaleza, fueron ligados al mundo sobrenatural, concediendo un cierto carácter de naturalismo fatalista, siendo foco de temores o acontecimientos fantásticos; esa ha sido, en muchos casos, la imagen que transmite el bosque¹⁷.

Del mismo modo, el arte altomedieval va a reflejar una naturaleza inquietante. En algunos casos, el mantenimiento de modelos antiguos, sobre todo helenísticos, permite la existencia de paisajes. Así, según Clark, habría que señalar el *Génesis* de Viena, ejecutado en Antioquía cerca del año 560, donde el artista, conocido por «El Ilusionista», supo lograr auténticas impresiones de atmósfera y reproducir la totalidad del paisaje, aun cuando sus figuras tuviesen la rigidez estereotipada del estilo bizantino. Incluso en el siglo IX, los paisajes del *Salterio de Utrecht* están llenos de motivos extraídos de la pintura helenística y sus notaciones sumarias siguen implicando un sentido de la luz y del espacio; pero en este caso, no olvidemos que nos hallamos en plena

¹⁴ F. Delmar, op. cit., p. 81.

¹⁵ V. Fumagalli, *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 57-65.

¹⁶ V. Fumagalli, op. cit., pp. 67-85.

¹⁷ V. Fumagalli, *Cuando el cielo se oscurece. La vida en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1988, pp. 27-29; 33-52.

renovatio carolingia¹⁸. Sin embargo, en la miniatura irlandesa, por ejemplo, en el *Libro de Kells*, se nos presenta la hostilidad de la naturaleza, sus peligros, poblada de monstruos, serpientes entrelazadas, animales amenazantes de fauces abiertas, peligros de los que Dios nos ha de salvar¹⁹.

En el románico, como ha estudiado Sureda al que resumiremos en las próximas líneas, ya en el siglo XII, la interpretación de la naturaleza como una gran alegoría expresada en símbolos y figuraciones fue alentada desde la abadía parisina de canónigos agustinos de San Víctor, por Hugo de San Víctor —en la primera mitad del siglo— y su discípulo y sucesor, Ricardo (†1173). Éste, a diferencia de su maestro que no consideraba la razón en el proceso del conocimiento, sustentándose en la autoridad de San Anselmo y, sobre todo, de San Agustín, insistió en la necesidad de utilizar la razón para alcanzar la comprensión de las cosas, y aún de los dogmas, incluso para probar la existencia de Dios²⁰. Realmente, el arte románico está inmerso en la grandeza de la obra de la naturaleza; pero aunque —como indica Ricardo de San Víctor— tenga su origen en la naturaleza, no la manifiesta. Los artistas pretenden representar aquello que es *essentia*, que es inmutable, y lo hacen a través de unas formas y de unos colores que huyen de lo cambiante, de lo temporal, de la naturaleza²¹. En la época románica la naturaleza está, pues, presente en el pensamiento filosófico trascendente y, como reflejo del mismo, lo está en la literatura y en las artes, pero siempre escondiendo su realidad y su belleza en beneficio del alegorismo religioso²².

En la pintura románica, el paisaje, como concepción y la representación de la naturaleza entendida de una manera global, no existe. Tan sólo se representa aquello que alude a un lugar, más que a un espacio, y se hace con una absoluta economía de medios formales y expresivos. Así, a la tierra que pisa el ser humano, o al mar, se suele aludir con unas líneas onduladas para-

¹⁸ K. Clark, op. cit., p. 14.

¹⁹ Tales ideas, así como la relación con la literatura de la época, están plasmadas en el artículo de B.F. Huppé, «Nature in *Beowulf* and *Roland*», en *Approaches to Nature in Middle Ages*, op. cit., pp. 3-41.

²⁰ «Para Ricardo de San Víctor, el mundo sensible ofrece al pensamiento humano una realidad cambiante, mutable y por ello imperfecta; la razón contempla, por el contrario, la necesidad de una realidad inmutable, esencial, no la del mundo sensible sino la que existe por sí misma, es decir, la de Dios. Las cosas visibles, por tanto, son imágenes de las cosas invisibles y a través de unas llegamos al conocimiento o comprensión de las otras. Con ello la naturaleza se convierte en un recurso retórico que carece de claras referencias a lo real; sus imágenes son tan sólo modelos ideales fuera de cualquier condición temporal o espacial»; J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 36.

²¹ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 37.

²² J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 37.

lelas, en ocasiones convertidas en una serie de arcos de circunferencia, de los que brotan pequeños matorros o flores. En esta tierra lineal no crecen árboles, salvo cuando lo que se representa obliga a ello: en los episodios del Génesis, sobre todo el del Pecado original, u otros, como la Anunciación a los pastores y la Entrada en Jerusalén, en los que su presencia se podría considerar imprescindible, o cuando actúan como símbolos de la antítesis entre bondad y maldad, luz y tinieblas, Nuevo y Antiguo Testamento o Iglesia y Sinagoga. En estos casos de antítesis, ésta suele manifestarse a través de dos árboles, el florido y el seco, que suelen flanquear a las imágenes de la *Maiestas Domini* o de la *Maiestas Mariae*²³.

Fuera de aquellos casos en que lo natural es símbolo de lo sobrenatural, los accidentes de la naturaleza y la vegetación no tuvieron fortuna ni especial relevancia en ninguno de los episodios —aparte de los ya citados— en los que, por las propias exigencias narrativas de éstos, se hacían necesarios. Solamente de manera aislada —un árbol, una montaña, un río, el mar—, y concebidos de un modo esquemático o fantástico, se pueden hallar tales elementos de la naturaleza en la pintura románica. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que si la naturaleza no adquiere gran importancia en cuanto elemento de creación de espacialidad o de lugar en las composiciones pictóricas, sí la tiene como motivo ornamental²⁴. Con todo, donde la presencia del mar, de los árboles, de la tierra y de los animales es más relevante, sobre todo en la conjunción de lo simbólico y lo formal, es en el Libro del Génesis (Gn 1,9), tanto en los episodios de la Creación, desde la acumulación de las aguas bajo los cielos hasta la creación de los bichos vivientes marinos, como en los del arca de Noé²⁵.

En realidad, el arte románico entendió la naturaleza sólo como símbolo, nunca representó la imagen de aquellas naturalezas que anhelaban volver a su estado originario; el arte gótico aceptará, en cambio, la naturaleza del hombre condenado y, aceptando la naturaleza condenada, arrinconará aquella consideración de Alcuino, embebida de humanismo carolingio, de que la verdad no está en las formas creadas por el hombre, sino en la naturaleza. En nombre de la verdad Alcuino rechazó las imágenes; en nombre de ella el hombre gótico quiso que sus imágenes fuesen tan verdad como la propia Naturaleza:

[...] y fue de tan excelso ingenio —afirma Boccaccio del Giotto en el *Decamerón*—, que con el punzón y los pinceles reprodujo tan exactamente las cosas de la Naturaleza, que su obra no parece imitación, sino la natura misma [...].

²³ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 40.

²⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 43.

²⁵ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 45.

El paso de uno a otro entendimiento de la verdad no fue rápido; fue un lento proceso de siglos que se gestó incluso antes de la época románica, que atravesó ésta y emergió en el mundo gótico, proceso que el arte recorrió en paralelo a los vaivenes del pensamiento²⁶.

En efecto, en el gótico, según ha indicado Sureda, aunque «lo bello continuó ligado inseparablemente a lo bueno, la apreciación estética fue abandonando lentamente el campo de la moral y adentrándose, quizá por influencia árabe, en el de la percepción sensitiva»²⁷. En todo ello va a existir una sincronía entre los presupuestos filosóficos y la evolución del arte. Así para los filósofos del s. XIII se consideran dos vías para aproximarse a la obra creada por el hombre: su estructura formal (*ut pictura*), y su transcripción de la naturaleza (*ut imago*). De este modo el arte se entiende como un proceso en el que la materia se transforma mediante una idea que remite a la realidad, alejándose de conceptos ideales fuera del espacio y tiempo, y llevándolo a lo concreto. Así Grosseteste concluyó que la obra bella era la que cumplía los principios de la naturaleza, es decir, lo más simple. Por su parte Tomás de Aquino considera que a través de la forma de los objetos, que ha de ser armónica y clara, se puede llegar a su conocimiento²⁸. Ciertamente en los siglos XII y XIII, la convicción de un significado trascendente en todas las cosas del mundo, como una «catedral» de ideas, y una nueva ciencia natural y un arte naturalista, inmerso en un fervor religioso, se convierten en un fenómeno amplio. El teólogo franciscano Bartolomé de Bologna, combina la metafísica de la divina luz con tratados de óptica detallados, como el *De Luce*, extraído de la ciencia árabe. Roger Bacon insiste en un detallado estudio geográfico de los lugares sagrados de la Biblia —su latitud, longitud, peso, anchura, humedad, temperatura, color y condiciones de fertilidad— como bases para su alegorización espiritual. Las famosas líneas de Bernardo de Claraval, «Créeme, he descubierto que tú puedes encontrar más en el bosque que en los libros; árboles y piedras te enseñarán lo que ningún profesor te hará escuchar», pueden servir como apología del autónomo follaje esculpido de las catedrales góticas. Para Buenaventura, cada objeto, no importa cual, contiene la secreta presencia de su creador, extraíble de cada página del libro de la naturaleza. De hecho en el siglo XV, Sebonde proclamará el libro de la naturaleza superior al libro de la Escritura²⁹.

²⁶ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., pp. 49-50.

²⁷ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media. Románico. Gótico», en *Historia Universal del Arte*, vol. IV, Barcelona, Planeta, 1992, p. 316.

²⁸ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., p. 316.

²⁹ C. Fitter, *Poetry, space, landscape: toward a new theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 159.

Paralelamente va sufriendo una importante transformación la propia consideración de la divinidad, desde un Dios Juez, a un Cristo Hombre; todo ello al compás de la evolución que sufre la sociedad, que influye en un cambio destacable en la concepción de la naturaleza. De un cristianismo que exaltaba una religiosidad apocalíptica, se pasa a uno que destaca la naturaleza corruptible de aquel Dios más inalcanzable del románico³⁰. En todo ello tiene una especial significación el auge de las órdenes mendicantes, con personajes como Francisco de Asís, que exalta la obra de la naturaleza como reflejo del creador, de modo que el hombre y los demás seres terrenales se hallan en el mismo plano.

Todo ello ha de ser relacionado, a su vez, con los cambios en las condiciones económicas y sociales. Existe una resurgencia económica, la expansión de la productividad agrícola y comercial, que fueron posibles desde el siglo XI por las nuevas condiciones de paz. Hay unos intereses comerciales expansivos y una vida aristocrática de creciente prosperidad material y lujo. Según Fitter se pueden considerar tres características en dicha cultura: un control y explotación del mundo natural; la aplicación de sistemáticos razonamientos para estas aspiraciones; y las espectaculares proezas en cultivos y reformas humanas del entorno, que proporcionan un espíritu de optimismo y físico disfrute, particularmente entre la ociosa aristocracia³¹. En este ambiente destacan personajes como el mendicante Alberto Magno, que viaja por los más diversos paisajes europeos, interesándose por la clasificación de la tierra, la puesta en cultivo de campos y reavivando la tradición de los escritores clásicos y del cristianismo primitivo, de enciclopedistas como Isidoro³². Se puede reconocer la misma ansia de descubrimiento de la naturaleza en las ciudades, donde una ambiciosa burguesía naciente que construye, viaja, compra y vende, trata de expandirse o conservar sus ganancias contra los señores y, a pesar de la inestabilidad política en determinados momentos, se relacionan con la naturaleza a través de la navegación, la geografía, la hidráulica, la mecánica, e incluso la climatología y la astrología³³.

Asimismo habría que considerar el surgimiento de las Universidades de París y Oxford, con cuerpos de profesores legalmente constituidos, independientes de las instituciones religiosas, a las que la instrucción intelectual había estado totalmente ligada hasta el s. XII. En este ambiente, los escritos

³⁰ Para todo ello véase J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., pp. 284-286.

³¹ C. Fitter, op. cit., pp. 160-161.

³² Sobre la obra de Alberto Magno, véase Albert the Great, *Man and the Beasts. De animalibus (Books 22-26)*, Binghamton, Nueva York, Medieval & Renaissance texts & Studies, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1987.

³³ C. Fitter, op. cit., pp. 161-163.

de Aristóteles, que ya se conocían en el s. XII, van a proporcionar una colisión entre la pragmática y materialista filosofía de Aristóteles y sus comentaristas árabes, y el tradicional neoplatonismo basado en los escritos de San Agustín, que está en crisis desde 1260-70. Entran en conflicto las facultades de Arte y Teología, así como los sistemas «paganos» de razón y la «cristiana» revelación. En el pasado, la naturaleza de Dios y todos los aspectos de la metafísica estaban reservados a las especulaciones de los teólogos; pero el impacto del aristotelismo en el conocimiento de la materia fue muy importante. De hecho ciertos intereses de la pintura y escultura parecen corresponderse con un aristotelismo rupturista; así, la preocupación por la vegetación, aves y rostros humanos, que va a incidir sobre una aproximación al retrato y la fisonomía humana. En ello también habrán de enmarcarse las búsquedas espaciales. Pero incluso más, el acercamiento a la naturaleza no sólo se produce en sus representaciones figuradas; incluso sus construcciones, su arquitectura, abandonan la inercia románica, la estaticidad de aquello que no tiene principio ni fin, e imponen a las piedras y a las estructuras la organicidad propia de la naturaleza. Los espacios religiosos, las catedrales, no sólo son espejos del Cosmos, y símbolos de la Jerusalén Celestial; sus columnas, capiteles y arcos toman como modelo a la naturaleza; sus interiores se convierten en bosques de columnas, los cuales, a pesar de estar sujetos a la exigencia de ser antesala de lo celeste, aparecen dominados por la diafanidad, por la lógica, por la luz, por la *claritas*, opuesta a la oscuridad que atemorizaba a Dante cuando iniciaba su viaje al Infierno (1, 1-7): «A la mitad del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura, porque había perdido la buena senda. Y ¡qué penoso es decir cómo era aquella selva tupida, áspera y salvaje, cuyo recuerdo renueva el pavor!, pavor tan amargo que dista poco de la muerte»³⁴.

Es muy importante el precoz revival del clasicismo en la arquitectura y escultura que se produce durante el reinado de Federico II (1220-1250) justo antes de que el gótico se expandiese por Francia e Italia. Realmente en esa época todavía no hay una observación científica de la naturaleza. Federico II fue acusado por el papa Gregorio IX pues consideraba que uno podía creer sólo lo que le aporta la fuerza y razón de la naturaleza, de tal modo que se le podría conceder un lugar en la historia de la ciencia empírica, dado su crítico espíritu de indagación; de hecho prefigura los humanistas del primer renacimiento. Sus propios escritos confirman los experimentos llevados a cabo para terminar con la superstición de las creencias medievales —por ejemplo todo aquello codificado en los bestiarios— y para aprender la verdad de las cosas. Su pasión por la caza y el interés científico por la vida animal combinados, producen el tratado de cetrería titulado *De arte venandi cum avibus*,

³⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., pp. 51-52.

datable a mediados del XIII, que se ha dado en llamar «el primer tratado zoológico escrito en el espíritu crítico de la ciencia moderna». Todavía es materia de controversia si este libro, en el que hay numerosas observaciones sobre anatomía de las aves, contó en principio con ilustraciones. La edición que nos ha llegado fue preparada por su sucesor e hijo, el rey Manfredo (1258-1266), ilustrada en los márgenes con motivos de la vida de los pájaros y escenas de halcones. En realidad no se le puede considerar un estilo naturalista pues sus observaciones no van más allá de un método de representación bidimensional y sólo es un especialista en representación de pájaros, pues el resto —agua, figuras, rocas, edificios— es totalmente esquemático, con las fórmulas abreviadas propias de la pintura de la época. Algunos consideran que quizá la representación de animales estuviese muy influida por los bestiarios. No obstante, los bestiarios continúan realizándose a la vieja usanza y siguen ganando popularidad. Coincidiendo cronológicamente con el libro de cetrería de Federico II, el texto del bestiario se tradujo a lengua vulgar y algunas de las primeras copias en esta lengua señalan hacia el sur de Italia. Con todo, estos bestiarios más tardíos³⁵ tienen una calidad artística inferior a la de los románicos, y a veces son viejos motivos adaptados al nuevo lenguaje pictórico³⁶. Otro tipo de obras que se desarrollan en este momento son los tratados sobre el uso terapéutico de sustancias animales. Así, el *Liber de virtutibus bestiarum*, cuyo autor es Sextus Placitus, forma parte de los tratados de farmacopea que siguen el herbario de Pseudo-Apuleio y evocan las miniaturas del *Physiologus*. Del sur de Italia de Federico II y Manfredo, han llegado a nosotros dos copias del Pseudo-Apuleio y Sextus Placitus. Los iluminadores tuvieron como modelo un texto antiguo y no una copia medieval. Sin embargo, en algunos casos, para la representación de animales exóticos, por ejemplo de elefantes, parecen haber tomado su modelo del parque zoológico de Federico II³⁷.

En realidad, los primeros estudios sobre la vida tuvieron un fin práctico, no estético, y el desarrollo de la ciencia empírica llevó a la necesidad de representación para la instrucción, lo cual es más evidente en la representación de las plantas. Ya en época clásica los herbarios eran ilustrados princi-

³⁵ Uno de los bestiarios tardíos, de origen árabe, datable en la primera mitad del siglo XIV, titulado *Libro de las utilidades de los animales* (hoy en El Escorial), ofrece una gran exactitud y realismo que entronca con las tradiciones de la pintura árabe clásica de la escuela de Bagdad. Varias de estas miniaturas han sido recogidas en X.R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro, 1996.

³⁶ O. Pächt, «Early Italian studies and the early calendar landscape», *Journal of the Warburg and Courtauld Instituts*, 13 (1950), pp. 13-47; pp. 22-24.

³⁷ O. Pächt, op. cit., p. 24.

palmente con propósitos prácticos, casi como manuales de medicina. La ilustración de estos manuales resulta inútil para el herborista o el doctor si las plantas no están tan bien representadas como para poder identificarlas. La Antigüedad había alcanzado la máxima perfección en el retrato de plantas, como se atestigua en el herbario ilustrado más temprano que se conserva: el *Dioscorides*, Codex de Viena. En este caso no son estudios del natural sino copias de imágenes helenísticas, reproducidas, a su vez, en copias romanas. Curiosamente encontramos un tratamiento naturalista de plantas en el s. VI cuando ya el retrato con rasgos fisionómicos había desaparecido del arte, dejando sólo lugar a la imagen de tipos. En el caso de las plantas, la cadena desde el mundo griego no se rompió, mostrando una cierta continuidad hasta el renacimiento temprano. En algún momento parece que Occidente la ha perdido, pero se mantiene en el mundo islámico, donde se enseña filosofía griega y ciencia natural, especialmente medicina y de hecho es la influencia árabe la que contribuye a la renovación de la tradición literaria y pictórica de los herbarios en el Occidente. Durante la temprana Edad Media, las representaciones de herbarios fueron sometidas a un proceso de estilización, por lo que sufre un deterioro la reproducción de especies botánicas. En la copia de uno a otro manuscrito, los iluminadores medievales raramente tuvieron un conocimiento práctico de las plantas, llegando a convertirse en algo irreconocible, incluso porque, en ocasiones, los nombres se pierden o se confunden. La regeneración tiene lugar a finales del s. XI cuando en el Sur de Italia, en Salerno y los centros vecinos, el estudio de la medicina se reavivó a través de la influencia de la ciencia árabe. Muchos de los textos médicos antiguos fueron recuperados y precisaban de nuevas representaciones. Varios textos, recopilados por un tal Johannes Platearius, se recogieron en un compendio, clasificado en orden alfabético; este nuevo herbario de principios del siglo XII, llamado *Liber de simplicibus medicinis*, *Secreta Salernitana* o *Circa instans* (así llamado por su *incipit*), ganó una gran fama y circuló ampliamente, aunque en principio careció de iluminación. Hacia 1300 se convertirá en un libro de dibujos marcando un nuevo punto de partida en la historia de las ilustraciones de hierbas³⁸. Para volver a dar la importancia a las ilustraciones de plantas, hay dos medios: volver a las fuentes clásicas o recurrir a la naturaleza. En el Sur de Italia había ejemplos de la tradición clásica, en la biblioteca de Montecassino; también tenían acceso a libros orientales, como las copias en la traducción árabe del texto de *Dioscorides*, que aunque realizados en un estilo seco, recordaban a los originales griegos; simultáneamente se empieza a observar la flora local. Sin embargo, en el ambiente de la corte de Federico II todavía no hay retratos de la naturaleza en el sentido pleno: no están basados en estudios directamente del natural, aunque son el resultado de la comparación entre modelos pintados (de origen

³⁸ O. Pächt, op. cit., pp. 25-27.

clásico), y modelos vivos, conteniendo muchos detalles de minuciosa observación, si bien falta una conexión entre las partes y el todo y a veces se añaden elementos decorativos o se plasman esquemas convencionales. Realmente no parecen plantas vivas sino que están representados prensados, totalmente de frente o de perfil, artificialmente colocados, preparados para un herbario, mitad pintura, mitad diagrama. Todavía habrá que esperar cien años para que se desarrollen retratos vivos, de plantas reales³⁹.

En el siglo XIV se consagró la fórmula medieval según la cual la naturaleza se limitaba a describir los atributos de un personaje y empezó, al mismo tiempo, a desarrollarse una nueva imagen donde, por primera vez, la historia incidía en un tiempo y un lugar precisos, si bien esta nueva imagen está asociada a un espacio de referencia en el que un árbol es cualquier árbol⁴⁰. Dicho siglo aparece como un período en el que la tendencia espiritual y realista toman cuerpo sin enfrentarse ni fundirse. Estudiosos del arte han señalado el papel decisivo que la figura de San Francisco tuvo en esta concepción realista⁴¹. Su vida fue un ejemplo que modificó la religiosidad y la forma como se concibe la vida de los santos. La colección de relatos hagiográficos de la *Leyenda dorada*, recogidos por Santiago de la Vorágine a pocos años de la muerte de San Francisco, había presentado un tipo de santidad y de piedad, imposible e inaccesible. La historia de San Francisco, en cambio, se relata a partir de una nueva perspectiva: más allá de sus milagros y revelaciones, San Francisco permaneció en la memoria del mundo medieval como una figura humana y real que encontró en la imitación a Cristo, el camino de la salvación⁴². Este gran cambio se llevó a cabo principalmente por cuatro razones: el santo había dramatizado la religión, había difundido la práctica de los *exempla* y de los relatos anecdóticos y, sin duda la razón más importante, había descubierto a los hombres la naturaleza bajo su forma directa y sensible que se extiende desde una experiencia personal a un sentimiento público. Se trata, pues, de una nueva fórmula que conducirá de manera necesaria al realismo y al relato reflejados en una permanente referencia iconográfica a la vida y a una nueva forma de representar y concebir la naturaleza y el cuerpo. Tal vez esta revolución no haya sido totalmente obra del santo, pero es un hecho que su vida reflejó la creación de un sistema de representación en el que la imagen se orientó hacia una nueva realidad más cotidiana. Este acontecer diario fue uno de los puntos de inte-

³⁹ O. Pächt, op. cit., pp. 29-30.

⁴⁰ F. Delmar, op. cit., p. 87.

⁴¹ Así, Francastel, Antal, Meiss, Gilson o Auerbach, como ha recogido F. Delmar, op. cit., p. 87, nota 9.

⁴² F. Delmar, op. cit., pp. 87-88.

rés de la cultura en la última etapa de la Edad Media y se manifestó como una realidad figurativa ordenada en un tiempo y un espacio reconocibles, estructurados a partir de una acción⁴³.

El nuevo espíritu tiene también un importante reflejo en la literatura. En la poesía de la época gótica se hallan alusiones a lugares, a la flora o a la fauna de un territorio, como también se hallan en los ámbitos de la pintura y del relieve. Pero son alusiones estereotipadas que siguen modelos de la literatura clásica tanto en la actividad literaria como en el campo de las artes plásticas, ya que las principales fuentes de inspiración de los artistas, en particular de los miniaturistas, a la hora de representar, por ejemplo, las plantas, son los herbarios de la tardía Antigüedad, como se ha indicado, los bestiarios como el *Liber de virtutibus bestiarum* de Sextus Placitus, sin olvidar fuentes árabes como el *De animalibus* de Avicena, y los de la propia época como la colección de tratados realizados en el reinado de Alfonso X, conocida con el nombre de *Libro de las formas*, del cual sólo ha llegado hasta la actualidad la parte del *Lapidario*⁴⁴.

Por su parte, Curtius⁴⁵ observa la descripción de un paisaje ideal, y dentro de él, diferencia un paisaje épico. En la *Canción de Roldán* suele haber árboles y colinas en las escenas de lucha y muerte. El laurel, la fuente, el arroyo y el prado son reflejos de un *locus amoenus*, como en el *Libro de Alexandre*. Frente a ello, el bosque salvaje, desconcertante y temible, perfectamente reflejado en la obra de Dante, quien, no obstante, va más allá. En su *Divina Comedia*, se aprecia el paso del mundo amenazador del principio de la Edad Media al mundo más suave del *microtheos*, que acepta que Dios pueda manifestarse en la naturaleza. Dante empieza su viaje —éste es el único hecho que generalmente se recuerda— en un oscuro bosque; se acerca a su fin cuando el bosque se aclara y ve más allá de un riachuelo a una dama que canta y recoge las flores que bordean el sendero entero (*Purg.* XVIII, 40-60)⁴⁶.

En la literatura artística, uno de los personajes destacables en este período es Villard de Honnecourt en cuyo álbum, *Livre de Portraiture*, plantea, junto a la solución de problemas técnicos de albañilería, carpintería o mecánica, la búsqueda de un orden geométrico de la naturaleza viviente —hombres, animales—, así como de ciertos elementos creados por el hombre —arbotante, ventanas, etc—. En realidad, se trata de un arte que convierte la naturaleza en abstracción geométrica, pero que, a su vez, toma la naturaleza

⁴³ F. Delmar, op. cit., p. 88.

⁴⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁴⁵ E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, t. I, pp. 263-289.

⁴⁶ K. Clark, op. cit., p. 18.

como modelo⁴⁷. Por su parte cuando Cennino Cennini aconseja, en *Il libro dell'arte*, cómo debe pintarse una montaña, aún no plantea acercarse a ella para descubrir la verdad, sino engañar a los sentidos: «si quieres conseguir buenas imágenes de montañas, coge piedras grandes que sean escabrosas y sin pulir y cópialas del natural, dando las luces y las sombras tal como te dicte tu buen sentido». Para el pintor del siglo XIV, una piedra, una parte del todo, se ha de convertir en montaña, en el todo. Y hay que tener en cuenta que Cennino Cennini no es un retardatario, sino que ama la naturaleza y cree que los pintores deben copiar del natural: «...la mejor guía que puedas tener y el mejor timón es el dibujo del natural. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tu corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar». En el arte gótico va desapareciendo progresivamente esta especie de metonimia visual que plantea Cennino Cennini en la que un todo se representa por una de sus partes, pero lo atraviesa hasta el siglo XV, del mismo modo que otro de los principios propios del trascendentalismo: el del orden de lo geométrico o, lo que es lo mismo, de lo abstracto, del reconocimiento de lo invisible a través de lo visible⁴⁸. De hecho las imágenes simbólicas siguen teniendo un papel relevante. Así, si el Paraíso, como en la poesía el *locus amoenus*⁴⁹, es un espacio poblado de árboles, pájaros, insectos, flores, también están presentes elementos simbólicos como el jardín-montaña, símbolo de lo ascensional, o la pareja de conejos, alusión del mandato divino, «creced y multiplicaos»⁵⁰. O la *Anunciación*, en la que es paradigmático el ejemplo de Simone Martini. Se produce, una exploración en la materia y en los aspectos particulares de las cosas, cuya calidad se representa con enorme maestría: el mármol del suelo, el libro entreabierto, el jarrón situado en el centro donde los lirios, sin perder su carácter simbólico, se inclinan en dirección a María, la marquetería del trono... Las flores adquieren una calidad de auténtica descripción botánica, que se repite en telas y objetos que, en palabras de Bologna, adquieren una evidencia ya «flamenca»⁵¹. Muchos han sido los autores que han insistido en un análisis de la calidad de estos materiales, de como se bruñe el oro, las telas...⁵². Muller

⁴⁷ J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., pp. 282-283.

⁴⁸ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁴⁹ E.R. Curtius, op. cit., tomo I, pp. 280-286.

⁵⁰ J. Sureda, «La Edad Media...», op. cit., p. 325.

⁵¹ F. Bologna, «Conclusioni (e proposte)», en Simone Martini, *Actas del Congreso*, Siena 1988, pp. 250-252.

⁵² P. Hills, *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid, Akal, 1995, pp. 141-142.

ha destacado que en el manto del arcángel Gabriel se simula un brocado chino en oro, utilizando la técnica del *sgraffito* (esgrafiado), según la describe Cennini; técnica que en las décadas sucesivas será una marca de la pintura sienesa. Simone no fue su inventor —ya existía en Siena en el tercer cuarto del Duecento—, pero sí su impulsor, aunque no de forma inmediata —ni en Memmi, ni casi en los Lorenzetti—, y no vuelve a aparecer en obras suyas más tardías⁵³.

Sin embargo, este acercamiento al mundo natural no comportó aún, el nacimiento del paisaje como tal, el cual no aparecería en la pintura hasta las primeras décadas del siglo xv en Italia y en Flandes. El hombre gótico sentía el espacio, el territorio, contemplaba la naturaleza, pero, como ha indicado Sureda, estaba demasiado inmerso en ella para retirarse, analizarla en la distancia y representarla. El paisaje es algo que existe, pero que el artista elige y construye a través de los sentidos; para representarlo no sólo es preciso acercarse a él, sino alejarse, como hicieron los artistas a partir de Giotto. El pensamiento dominante en la época gótica abandonó los universales en aras del nominalismo, y ello le condujo a lo concreto, a lo cercano, pero no a la comprensión y menos a la representación de la naturaleza en tanto que globalidad, incluso cuando trató de representar algo concreto⁵⁴.

Ciertamente hay que acudir al mundo italiano, para observar los avances en la aproximación pictórica al mundo de la naturaleza. Una de las anécdotas que narra Lorenzo Ghiberti, al trazar la biografía de Cimabue, es muy significativa de la concepción existente sobre la aproximación a la naturaleza por los Trecentistas italianos. Cuenta que Cimabue encontró un día a un niño en un camino de una ciudad vecina a Florencia sentado en la tierra y dibujando una oveja sobre una roca; reconociendo que la naturaleza había dotado a aquel niño de un don especial, le preguntó su nombre y el niño respondió: «Me llamo Giotto». Lo interesante de la anécdota es la valoración de su aproximación a la realidad, si bien, en su pintura, Giotto representó plantas aisladas, no identificables y su preocupación se centró más en la figura humana⁵⁵. No obstante, aunque concibe las figuras como siluetas recortadas sobre un espacio, sitúa los cuerpos en un espacio arquitectónico o paisajístico [fig.1]. De él dijo Boccaccio que reprodujo «tan exactamente las cosas de la naturaleza que su obra no parece imitación sino la naturaleza

⁵³ Se trata de un método para simular textiles de oro o plata, poniendo primero estaño, plata u oro, dejado sobre una tabla. La superficie se cubre completamente con témpera a base de huevo, pintada protegiendo los pliegues y un dibujo copiado se araña selectivamente en la pintura, exponiendo la hoja de metal inferior. La técnica está descrita en P. Hills, op. cit., pp. 137-138. Véase asimismo M. Bussagli, *La via dell'arte tra Oriente e Occidente. Due milleni di storia*, Florencia, Giunti, 1986, p. 44.

⁵⁴ J. Sureda, E. Liaño, op. cit., p. 52.

⁵⁵ O. Pächt, op. cit., p. 13.

misma, y a tanto llegó su arte que muchas veces los hombres se equivocaron estimando por real lo que era artificio de la pintura»⁵⁶. Se pasa del arquetipo, a representar lo que se ve, aunque en el paisaje no se quiere traicionar la realidad y se convierte en aquello que proponía Cennino Cennini. Por el contrario, la figura humana ahonda en la expresión de sentimientos, con un detenido estudio de la gestualidad y la indumentaria. De este modo se desmentiría la opinión de Ramón Llull, quien afirmaba que los hombres, animales, pájaros o árboles pintados o labrados, sólo se parecen a los auténticos por su forma, pero no por su movimiento y naturaleza; en el gótico, hombres y animales vivirán en un espacio y se relacionarán entre sí, aunque no siempre se trate de espacios posibles⁵⁷.

Con todo, el paisaje, rural o urbano, se convierte en una necesaria referencia de lugar⁵⁸. En este sentido es paradigmática la figura de Ambrogio Lorenzetti, en su mural sobre *Los efectos del buen y mal gobierno en la ciudad y en el campo*, para el palacio público de Siena. En él se aúnan simbolismo y realidad⁵⁹. Se plantea el panorama de una ciudad y sus campos, pero también se contraponen la bondad y maldad reflejada en dichos escenarios. Los oficios urbanos, las faenas agrícolas, adquieren un carácter descriptivo, que incluso permite reconocer algunos de los edificios representados, como el Duomo. Pero, junto a ello, como ha indicado Frugoni, se juega con la luz de tal modo que, a medida que nos vamos alejando de la ciudad, el paisaje se hace cada vez más sombrío. En la representación de los efectos del mal gobierno, el campo se presenta estéril, devastado, y sobre él escenas de atrocidades, incendios, violencia⁶⁰. Por su parte, en la ciudad, nadie trabaja, los soldados cometen abusos, y los edificios se desmoronan [fig.2]. De modo opuesto, en la ciudad que refleja los efectos del buen gobierno [fig.3], los ciudadanos trabajan —un sastre, un orfebre, un mercader consultando el libro de cuentas, la tienda de un zapatero, un maestro, un almacén de vinos y embutidos—, los jóvenes bailan —una danza, por cierto, simbólica dado el mayor tamaño de las figuras, y el hecho de que no se podía bailar por la calle, lo que indica que no estamos ante un suceso real—, algunos caballeros transitan a caballo, otros van a comprar; incluso intramuros, llega un campesino con sus mulas cargadas de lana, y otras con sus gallinas, mientras un pastor dirige su rebaño hacia el campo, con el que se enlaza, tras

⁵⁶ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 322.

⁵⁷ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 320.

⁵⁸ J. Sureda, «La Edad Media», op. cit., p. 339.

⁵⁹ Sobre estos paisajes véase C. Frugoni, *Una lontana città*, Turín, 1983, pp. 136-210.

⁶⁰ C. Frugoni, *Pietro et Ambrogio Lorenzetti*, Milán, Scala, 1995, p. 63.

cruzar las puertas de la ciudad. En el campo [fig.4], las actividades también reunirán a gentes de diversos estamentos: mientras los caballeros salen con la intención de cazar, algunos campesinos se dirigen a la ciudad para vender sus mercancías —cerdos—, y otros realizan las diversas faenas agrícolas. De nuevo el carácter simbólico se trasluce en la obra de Ambrogio Lorenzetti: se representan simultáneamente las tareas que, en realidad, se van realizando a lo largo del año: se recoge la leña para el invierno, pero al tiempo se siembra y se siega, con los viñedos floreciendo⁶¹. En realidad como ha indicado Frugoni, los elementos de la realidad que aquí se reúnen, se corresponden a lugares bastante alejados entre sí, por lo que estamos ante una campiña imaginaria; no obstante, la yuxtaposición de elementos concretos permite reconocer la campiña sienesa. Por otra parte, el interés del pintor por la vida cotidiana de Siena, el descubrimiento del paisaje y la naturaleza, es un elemento novedoso, que rompe una tradición, y que las generaciones posteriores sabrán reconocer. Realmente, el discurso alegórico es innovador por la observación aguda de la ciudad, de las actividades propias del hombre, sin olvidar la importancia del campo y sus tareas, todo lo cual había sido, hasta entonces, un simple telón de fondo para la escena bíblica de la maldición de Adán, por ejemplo⁶².

Simone Martini, por su parte, fue el intérprete de la belleza celestial en términos sensuales, en opinión de Clark. En ello estaba en completo acuerdo con el gótico francés, y no es casualidad que se marchara a Aviñón en 1336. Se supone que fue allí donde Simone conoció a Petrarca. Sin duda se hicieron amigos ya que no sólo se refiere Petrarca al pintor como «*il mio Simone*», sino que menciona en sus sonetos que Simone pintó su retrato y el de Laura⁶³. Los retratos se han perdido, pero son significativos dada la aproxi-

⁶¹ Sobre todo ello véase C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., pp. 67-73.

⁶² C. Frugoni, *Pietro...*, op. cit., p. 76.

⁶³ F. Petrarca, *Cancionero*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Soneto 77: *Per mirar Policleto a prova fiso,
con gli altri ch'ebben fama di quell'arte,
mill'anni, non vedrian la minor parte
della beltà che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
onde questa gentil donna si parte;
ivi la vide, e la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opera fu ben di quelle che nel Cielo
si ponno immaginar; non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fe'; né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gielo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi.*

mación que suponen a una fisonomía particular. Asimismo, a la etapa aviñonesa, pertenecen unos frescos para la iglesia de Notre-Dame-des-Doms. En uno de ellos refleja una nueva iconografía: la *Virgen de la Humildad*, que rompe una tradición secular y hará fortuna en toda Europa⁶⁴. Mujer y reina, inaccesible, va a ser descendida de aquel trono solemne, para sentarse humildemente en el suelo, sin pompa, vestida con sencillez, más cercana al pueblo, con su hijo entre los brazos. Pero a pesar de la proximidad maternal, se muestra como una soberana de gran nobleza, posee una belleza ideal, el césped sobre el que reposa es un trozo de paraíso, el de las Florecillas, los ángeles la acompañan y la sirven. Junto al ángel adorador de la izquierda está la imagen del cardenal comitente, Stefaneschi, arrodillada, de menor tamaño que la Virgen, siguiendo la tradicional perspectiva jerárquica: se sigue marcando su inferioridad humana en relación con la Madre de Dios, pero también su tamaño está en relación con el escaso espacio disponible. El rostro del cardenal se muestra como un retrato, individualizado, fruto de una observación realista, que revela a un hombre enérgico. Este retrato vivo contrasta con los rasgos espiritualizados del ángel que se halla justo por encima

Por mirar Policleto con fijeza, / con los que fueron grandes en su arte,/ mil años, no verían la menor parte/ de la beldad que amo con fineza./ Mas Simón subió al cielo con certeza/ (de donde esa gentil señora parte)/ y la copió en papel parte por parte/ para dar aquí fe de su belleza. / Y fue la obra de aquellas que en cielo, / no en la tierra, se habrían concebido, / que aquí los miembros son del alma velo./ Fue cortés; pero no lo hubiera sido/ tras bajar a sentir calor y hielo, / y haber el mortal mundo conocido.

Soneto 78: *Quando giunse a Simon l'alto concetto*

*ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed intelletto,
di sospir molti mi sgombrava il petto,
che ciò ch'altri han più caro, a me fan vile;
però che in vista ella si mostra umile,
promettendomi pace ne l'aspetto:*

*Ma poi ch'i'vengo a ragionar con llei,
benignamente assai par che m'ascolte
se risponder s'avesse a'detti miei.*

*Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'immagine tua, se mille volte
N'avesti quel ch'i' sol una vorrei!*

Cuando Simón la inspiración sentía/ que, en mi nombre, el pincel puso en su mano, / si hubiera dado al simulacro humano, / con la figura, voz y cortesía,/ mi pecho de suspiros libraría, que me muestran lo que otros aman vano:/ pues es su aspecto tan humilde y llano/ que le promete paz al alma mía./ Que parece, si le hablo, que quisiera/ benignamente recibir mis preces, / si a mis palabras responder supiera./ Justo es que Pigmalión se envaneciera/ de su imagen de mármol, pues mil veces/ tuvo lo que una sola mi alma espera.

⁶⁴ M. Meiss, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, Alianza, 1988 (1ª ed. ingl. 1951).

de él. Esta humanización de las criaturas celestes en la pintura sienesa y en particular en Simone, no procede sólo del poder emotivo o del genio del artista, sino del deseo de sublimar los gestos y actitudes más naturales de la humanidad, de proponerlos como modelos a cada uno para que lleguen a vivir a esta altura, en consonancia con lo celeste⁶⁵.

Sin embargo, la obra de Simone que mejor refleja su aproximación a la naturaleza es la miniatura de una copia del *Comentario a Virgilio* de Servio, perteneciente a Petrarca⁶⁶, y que se conserva en la Ambrosiana en Milán [fig.5]. En la alegoría, Servio, el gramático y retórico del siglo IV, se representa levantando el velo que deja ver a Virgilio, recostado en el momento de recibir la inspiración; le acompañan tres figuras: un caballero cercano a Servio, que sostiene una lanza, un granjero podando sus viñas y un pastor sentado en la hierba, ordeñando sus cabras. Cada uno de los tres personajes personifica tres de los géneros poéticos de Virgilio: la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Por primera vez desde la Antigüedad, las ocupaciones de la vida campestre están representadas en el arte como una fuente de felicidad y poesía. Impregnada de espíritu clásico y naturalista, el refinamiento de los gestos, los paños blancos, las delicadas figuras del pastor y el campesino, constituyen un prelude de las miniaturas francesas de comienzos del s. XV. Por otro lado, ese descubrimiento de la naturaleza se enmarca, como ha indicado Castelnuovo, en el ambiente de la corte papal de Aviñón⁶⁷. Según Martindale, el estilo de las figuras, incluso su color pálido, que normalmente se asocian al estilo de Jean Pucelle, es algo ya presente en el arte antiguo y su derivación carolingia (el Salterio de Utrech o el Evangelionario de Ebbon) y en algunas páginas del Virgilio Vaticano (2ª mitad s. V)⁶⁸.

Por su parte, Petrarca figura como el primer hombre moderno, pero en su obra, que tituló su *Secreto* o *Los Libros de las cosas familiares*⁶⁹, se advierte que todavía se halla dominado por una filosofía monástica, al igual que su sensibilidad por la naturaleza. Probablemente fue el primero en expresar el motivo del que, en gran parte, depende la existencia de la pintura de paisaje: el deseo de escapar de las ciudades para refugiarse en la paz del

⁶⁵ F. Enaud, «Un apport français à l'histoire de l'art. La découverte des 'sinopie' de Simone Martini à Avignon», *Congreso II Internazionale del Restauro*, [Venecia, 1964], Padua, 1972, p. 217.

⁶⁶ J. Brink, «Francesco Petrarca and the problem of chronology in the late paintings of Simone Martini», *Paragone*, 331 (1977), pp. 3-9; p. 4.

⁶⁷ E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1962, p. 46.

⁶⁸ A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford, 1988, pp. 234-235.

⁶⁹ Así lo indica F. Calvo Serraller, op. cit., pp. 14-15.

campo. Se fue a vivir a la Vaucluse no como lo hubiera hecho un cisterciense, para renunciar a la vida terrestre, sino para disfrutarla mejor. «Quisiera que supieras», escribe a un amigo, «con qué alegría vagabundeo, libre y solo, por entre las montañas, los bosques y los riachuelos». Esto difiere mucho de los temores representados por los bosques y del pánico experimentado en las montañas por todos los poetas medievales, incluido Dante. Petrarca no sólo se deleitará con las flores, sino que estudia sus costumbres y tenía un libro de apuntes donde anotaba su éxito o su fracaso con ciertas plantas. Finalmente, fue el primer hombre que escaló una montaña por el mero placer de hacerlo y para disfrutar del panorama⁷⁰. En opinión de Clark, un motivo que hacía que las montañas del paisaje gótico siguieran siendo irreales es que el hombre medieval no las exploraba, y de hecho, la expedición alpinística de Petrarca siguió siendo única en su género hasta que Leonardo escaló el Monboso⁷¹. Pero, además, sufre lo que Calvo Serraller denominó una conmoción estética:

Al principio me quedé estupefacto por el efecto del aire extremadamente sutil y por el vasto espectáculo. Miro al horizonte, y compruebo que las nubes están a mis pies; y de inmediato me resulta menos increíble lo que había oído y leído acerca de los montes Athos y Olimpo, comprobando el mismo fenómeno en un monte de tan menor fama⁷².

Según Burckhardt, Petrarca fue uno de los primeros en distinguir el pintoresquismo de la utilidad de la naturaleza, lo que supuso una aproximación a la misma en términos muy diferentes⁷³.

⁷⁰ K. Clark, op. cit., pp. 21-22: «Pero después de haberse regalado unos minutos la vista con el lejano panorama de los Alpes, del Mediterráneo y del Ródano que fluía a sus pies, se le ocurrió abrir al azar su ejemplar de las Confesiones de San Agustín y tropezó con el pasaje siguiente. ‘Y los hombres se asombran ante las cimas de las montañas, y las poderosas olas del mar, y el ancho lecho de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero a sí mismos no prestan atención’. Quedé confundido, y pidiéndole a mi hermano (que quería oír más) que no me molestara, cerré el libro, furioso conmigo mismo de estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no hay nada admirable salvo el alma, que, cuando es grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma. Entonces, en verdad, me convencí de que ya había pasado bastante rato mirando la montaña; volví hacia mí mismo mi mirada interior, y a partir de aquel momento no salió una sola sílaba de mi boca hasta que llegamos de nuevo al pie de la montaña. Nada podría dar una idea más clara del estado mental que produjo la pintura de paisajes de finales de la Edad Media».

⁷¹ K. Clark, op. cit., p. 26.

⁷² F. Calvo Serraller, op. cit., p. 15.

⁷³ O. Pächt, op. cit., p. 46.

Es precisamente en Aviñón donde encontramos la primera expresión pictórica de este nuevo sentimiento, en los paisajes de los frescos que decoran la *Tour de la Garde-Robe* del Palacio de los Papas. Se les puede atribuir la fecha de 1343 y parece que el coordinador del programa pudo ser un italiano: Matteo Giovannetti, junto a otros colaboradores de esa misma procedencia y algún francés⁷⁴. Serían semejantes a los tapices —del tipo de lo que suponen el Apocalipsis de Angers, o la dama del unicornio—, y evocarían la decoración profana, cuya pérdida ha sido casi completa, ya que los castillos eran redecorados, abandonados o destruidos, con más frecuencia que las iglesias. Ello hace que tengamos una visión particularmente imperfecta de las primeras etapas del arte seglar, y sería probablemente un error considerar las decoraciones de Aviñón como excepcionales, salvo por el hecho de su conservación. Los frescos de Aviñón son los primeros ejemplos completos de paisajes de símbolos, tanto desde el punto de vista del tema como desde el del estilo. Muestran escenas de caza y pesca: gentes pescando en el estanque de un jardín, cazando con halcones y hurones, y disfrutando de la vida al aire libre. El naturalismo del detalle todavía no ha destruido aquel interés en la textura, legado del arte bizantino⁷⁵.

Sin embargo, vuelve a ser en Italia, donde se observe, por primera vez, una aproximación más «empírica» a la naturaleza, desde finales del s. XIV.

En Lombardía, gracias a la corte de los Visconti y al patronazgo de algunos nobles, el arte secular tuvo un desarrollo sin precedentes, tanto en cantidad como en calidad. En un tratado de Vicios y Virtudes conservado en el British, existe en sus márgenes una enorme variedad de modelos zoológicos, con animales salvajes y bestias exóticas (elefantes, camellos, cocodrilos, jirafas). El iluminador no necesitaba haber viajado al Este para conocer estos animales exóticos, pues podía verlos en los parques zoológicos que a fines del siglo XIV existían ya en Italia, por ejemplo, en el castillo de los Visconti en Pavía. Asimismo lo podía copiar de manuscritos orientales, como bestiarios persas o árabes. También hay destacadas representaciones de insectos, y crustáceos, con un gran cuidado en su realización, fruto de una detenida observación y una preocupación por el microcosmos⁷⁶. Tal vez uno de los iniciadores del estudio del natural es Giovannino de Grassi que trabajó para la corte de los Visconti y la catedral de Milán. Realizó un *libro de bocetos*, de unas sesenta páginas, con estudios sobre animales (Biblioteca de Bérgamo) [fig.6]. Se podría considerar el primer libro de dibujos zoológicos, aunque contiene algunos animales fantásticos propios de los bestiarios

⁷⁴ E. Castelnuovo, op. cit., pp. 46-49.

⁷⁵ K. Clark, op. cit., pp. 22-23.

⁷⁶ O. Pächt, op. cit., pp. 21-22.

(por ejemplo el unicornio). En realidad no son simples bocetos, pues dan la sensación de algo concluido. Algunos autores consideran que carecen de espontaneidad, pues los animales se presentan en una posición determinada, como si estuviesen expuestos en un museo zoológico y no tomados directamente del natural (en pleno vuelo...). Por el contrario, el cuidado en los detalles muestra un estudio paciente. En realidad el estudio de la naturaleza en el arte no comenzó como si se tratase de instantáneas. La aproximación a los animales se hizo como en el retrato, con la detenida observación del modelo. De hecho fue uno de los primeros que introdujo el método inductivo en la representación pictórica. Rompiendo el hábito medieval de la invención abstracta, los modelos los halla en la propia naturaleza, aunque después se lleven a fórmulas de taller⁷⁷.

En realidad los animales tuvieron un gran éxito en las dos generaciones siguientes de pintores lombardos, que los utilizan mucho en las orlas de los manuscritos. Por su parte, los estudios realizados por dichos pintores acabaron sirviendo como modelos y sustituyendo la observación directa, que estaba presente en sus modelos. Así pasan a manuscritos de Bohemia, Inglaterra y Francia que se pueblan de orlas de pájaros⁷⁸. También llegará el influjo a otras zonas de Italia como Verona, donde podremos comprobarlo en la obra de Pisanello⁷⁹.

En lo que atañe al mundo vegetal, el *herbario de Carrara*, pudo ser la primera colección moderna de dibujos naturalistas de plantas. Actualmente en el British [fig.7], es la traducción italiana de un texto árabe, escrito e iluminado en Padua para Francesco Carrara el Joven, último señor de Padua, cuyas armas se hallan en el frontispicio; dado que su reinado culminó en 1403, podría datarse con anterioridad a dicha fecha⁸⁰. Supone una fase inicial en los estudios de la naturaleza, como el libro de bocetos de animales de Grassi, pero ya se da la espalda a los modelos y se vuelve la vista directamente a la naturaleza. En realidad esta nueva experiencia tuvo lugar en Padua, sede de una famosa universidad cuya facultad de medicina desempeñó un importante papel en los siglos XIV y XV comparable al de Salerno en el siglo XII y XIII. De nuevo el desarrollo de los estudios sobre la naturaleza corre

⁷⁷ O. Pächt, op. cit., pp. 15-17.

⁷⁸ O. Pächt, op. cit., p. 18.

⁷⁹ O. Pächt, op. cit., p. 20.

⁸⁰ O. Pächt, op. cit., pp. 30-31. Para algunos autores, según señala Pächt, el manuscrito más antiguo sería uno de la Marciana de Venecia, cuyo texto fue compilado en Venecia en 1419 por Benedetto Rinio, doctor de Universidad de Padua, y un tal Andrea Amadio como ilustrador. Dada la fecha propuesta para el de Carrara no hay duda de que sería anterior.

parejo al crecimiento de la ciencia empírica. Además se da un paso decisivo, con una nueva concepción: se dibujan plantas vivientes como crecen en la naturaleza y no como una exhibición de museo. El propósito didáctico ya no es el predominante, y se empiezan a plantear problemas estéticos. Era inherente a la función educativa el que la planta se representase en su integridad, con raíces, tallo, hojas, flores y fruto. En el manuscrito de Padua se omiten las raíces, prefiriéndose la verdad empírica aunque vista desde un solo lado, que una imagen abstracta. Este ilusionismo va a transformar el plano de una página en un espacio imaginario. Es más, toman posesión de un mayor espacio, incluso de los márgenes, alcanzándose impresión de vida⁸¹.

No menos importante para la formación de la pintura de paisajes fue otra corriente en el arte de la Italia del Trecento, otra línea de avance: la tendencia a introducir figuras dentro del hasta ahora anónimo paisaje, individualizando el escenario, tanto en el tiempo como en el espacio. Ya en la Antigüedad, en las representaciones de algunas plantas se introducían temas figurados, escenas cortas que describían el descubrimiento de la planta de forma mitológica o anecdótica. En esta categoría entrarían, por ejemplo, las ilustraciones del *Pseudo-Apuleius* sobre la mandrágora, mostrando un perro mordiendo la raíz de la mandrágora para levantarla. En las miniaturas del *Dioscorides* árabe, más realistas, no aparecen temas mitológicos sino que muestran a los boticarios preparando medicinas, herboristas recogiendo especímenes, o doctores tratando pacientes y otras escenas de género similar. Pero su invención no pertenece a Oriente, pues se puede encontrar paralelos cercanos en, al menos, dos herbarios occidentales ilustrados, cuyo texto es una combinación del Herbario de Apuleio y una traducción latina del *Dioscorides*, que descienden de manuscritos del Sur de Italia, aunque parecen conducir a las ilustraciones clásicas. En realidad se trata de la aparición de la planta formando parte de una escena incluso aunque no haya una historia particular (descubrimiento, etc.). Dos nuevos tipos de invenciones instilaron nueva sangre a la vieja tradición; los temas relacionados con animales se ilustran con dibujos basados directamente en el natural (en conexión con el *Libro de bocetos de Bérgamo*, realizado por Grassi); el segundo tipo de novedad fue tomado prestado de un libro miniado compuesto en el final del siglo XIV como una edición ilustrada de la traducción latina del tratado de higiene de Albulkasem⁸² conocido como *Tacuinum Sanitatis*⁸³. La idea de las ilustraciones del *Tacuinum* fue representar el objeto mencionado en el texto (planta, animal) no aislado como un objeto museable, sino como parte

⁸¹ O. Pächt, op. cit., pp. 31-32.

⁸² Físico cristiano de Bagdad, que vivió en el siglo XI.

⁸³ «Tablas de salud», pues según la connotación árabe, *tacuinum* es disposición en tablas.

de su emplazamiento natural, según aporta la experiencia cotidiana. Desarrolla algunas de las versiones de los antiguos manuales de higiene —como la ordenación alfabética—, pero incorpora novedades⁸⁴. El número de ilustraciones con escenas, que describían el medio de las plantas o las ocupaciones hortofrutícolas, se enriquecieron con miniaturas sobre figuras humanas o animales, o incluso pequeños motivos grotescos. Aunque la mayoría de los dibujos es de inferior calidad y el iluminador parece no ser consciente de que el elemento que introducía establecía una variante con respecto al texto científico que ilustraba, el conjunto es de gran interés como síntoma de las nuevas tendencias a ilustrar la función médica así como la apariencia de la planta. La imaginería de hierbas se amplía en un espejo de las costumbres y ocupaciones asociadas con las respectivas plantas⁸⁵. Existen tres manuscritos: el de París, el de Viena y el de Roma (Casanatense 4182). El más antiguo es el de París (ca. 1380-90), realizado por artistas lombardos de la generación de Giovanni di Benedetto da Como y Giovannino de Grassi. En éste, cada planta es incorporada a un fragmento de paisaje, pero hay poca individualización en el dibujo de los emplazamientos. En muchas miniaturas, la planta que se va a ilustrar se incorpora a un paisaje de vegetación anónima y a menudo es desproporcionado con respecto a su entorno. El medio es, a menudo, una adición, de tal modo que la planta queda tan aislada como en los herbarios primitivos. Así, el árbol se sitúa en el centro, con dos o más personas flanqueándolo en una clara reminiscencia de la composición simétrica de Adán y Eva junto al árbol del Paraíso. Lo que el artista del *Tacuinum* de París ha añadido es la ilusión de un espacio continuo. En vez de un árbol o planta que acompaña figuras de género, nos da escenas de género situadas en un emplazamiento, estrecho, pero homogéneo. Los ejemplos de esquemas más avanzados son aquellos en los que se abandona la monotonía de un árbol central y se observa una esquina o ángulo particular en el que crece una planta o hierba en particular. Quizá no sea accidental que las escenas más particularizadas sean aquellas en las que se ilustran cereales u otras plantas (arroz) que crecen conjuntamente en grandes masas y se aprecian como colectivo singular, pues su aspecto más familiar no es el singular sino el colectivo. Si se piensa en cereales o arroz, se piensa en un campo entero. El problema de componer el medio, supone, por primera vez, no la composición por partes, sino la representación de conjunto. En estas pinturas la figura humana —campesinos, jardineros—, pasa a formar parte integrante de estos entornos, al igual que las parejas cortesas dispuestas en el jardín o el campo. Aquí, no sólo elementos singulares, sino la escena en su conjunto está tomada de la naturaleza, alcanzando un alto grado de indivi-

⁸⁴ O. Pächt, op. cit., p. 35.

⁸⁵ O. Pächt, op. cit., pp. 33-34.

dualización. En los dos últimos *Tacuina* —Viena y Casanatense—, hay un mayor avance y el emplazamiento es predominante. Las escenas se observan desde una mayor distancia, las figuras están más subordinadas al paisaje, de menor tamaño y más proporcionadas con los elementos del paisaje que les rodean. Ya no se representa una planta como un elemento aislado, un simple árbol que sobrepasa considerablemente la figura humana. En los últimos *Tacuina*, la planta cubre el campo, tal y como lo hace en la realidad, y ya no se erige ostentosa ante el ojo del espectador para mostrar sus peculiaridades botánicas. Otra particularidad del de París, que luego se pierde, es que las figuras aún señalan al árbol o la fruta, como síntoma del antiguo carácter didáctico de los más antiguos herbarios, lo que resulta incongruente con la nueva concepción con la que se quiere que el espectador visualice el entorno y sólo secundariamente reconozca la planta típica de dicho medio. En vez de en acto de demostración, las figuras están cada vez más absorbidas por sus tareas rurales o agrícolas⁸⁶.

Sin embargo, los *Tacuina* cuentan con diversas escenas que nos introducen dentro de otro ámbito: la representación de una condición específica de la naturaleza, una de las cuatro estaciones [fig.8], la lluvia, la tormenta, la caída de la nieve... El entorno ya no es accesorio, es el tema mismo, y las figuras son simples elementos complementarios. En otras palabras, las representaciones del paisaje constituyen el tema central. De especial significación es la representación de las cuatro estaciones, no como una alegoría (como en Lorenzetti), sino como expresión de las características de la vida y la particularidad de cada estación. Aunque tienen sus precedentes en la pintura de los meses, lo fundamental no es la actividad humana sino el escenario, el aspecto de la naturaleza en la fase particular del año⁸⁷.

Poco después de las estaciones del *Tacuinum* fue pintado el primer ciclo de paisajes del calendario⁸⁸, uno para cada mes. Son los frescos de *Torre Aquila en Trento* [fig.9] que decoran las paredes de una habitación en una torre de la residencia del obispo, trabajos ya a una escala monumental, no miniaturas. Su promotor pudo ser el obispo George de Liechtenstein, cuyas armas aparecieron en esas paredes, que ocupó la sede entre 1390 y 1407, por lo que los frescos se pueden datar en esta época, quizá hacia el final de este período, pues las vestimentas de las figuras apuntan hacia el inicio del s. xv. Según indica Pächt, es altamente significativo que este mismo obispo poseyó —fue el segundo propietario— el código de Viena del *Tacuinum sanitatis*,

⁸⁶ O. Pächt, op. cit., pp. 36-37.

⁸⁷ O. Pächt, op. cit., pp. 37-38.

⁸⁸ Sobre el calendario, sus antecedentes en el mundo clásico, sus fuentes y representaciones en el ámbito hispano, véase M. Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano. Textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

pintado para un miembro de la familia veronesa Cerutti antes de 1403. Esto sirve para avalar la teoría de que en las ilustraciones del *Tacuinum* están una de las raíces del paisaje del calendario y da al arte de la Italia del Norte, en el Trecento, un gran papel en la creación de la pintura del paisaje moderno⁸⁹.

Hacia el año 1400, se desarrolló un estilo «aristocrático» en las cortes francesas, cuya expresión más perfecta se encuentra en los manuscritos de aquel gran bibliófilo borgoñón que fue el duque de Berry. Uno de ellos, *Les Très Riches Heures*, al que contribuyeron los hermanos de Limbourg (ca.1409-1415), tiene una importancia crucial en la historia de la pintura de paisajes, pues se encuentra a mitad de camino entre el símbolo y el hecho. Antes del texto sagrado, se desarrolla el calendario; éste, con las ocupaciones propias de cada mes, es, a través de toda la Edad Media, una las mejores ilustraciones de la vida cotidiana, que el arte del s. xv va a desarrollar de modo magistral⁹⁰. Paul Limbourg viajó por Italia, donde obtendrá importantes modelos; se sabe que visitó Siena y su palacio público: el mapa de Roma de las Ricas Horas, se considera un duplicado del de Taddeo di Bartolo en aquel lugar y cabe pensar que también visitó la sala de la Paz, donde se hallan los frescos de Ambrogio Lorenzetti⁹¹. El panorama sienés contiene ya escenas de caza, arado, siembra, época del heno, siega de cereales, muy similares a las de los Limbourg, pero a diferencia de Ambrogio Lorenzetti que representaba conjuntamente las actividades de los meses, en este caso se recogen doce paisajes que se suelen caracterizar por la luz y actividades propias de cada uno de ellos; así, en febrero, la representación de la nieve constituye uno de los primeros ejemplos en la pintura occidental [fig.10]⁹². Según Pächt, es muy probable que Paul Limbourg hubiese viajado asimismo a Milán; de hecho, los perros luchando contra el jabalí del mes de diciembre [fig.11] son una copia del dibujo de Giovannino de Grassi. Quizá conociese los frescos de Trento⁹³; desde luego, en las miniaturas de los Limbourg y en los frescos de Torre Aquila en Trento se ve la vida del año desde el mismo lado: los pasatiempos de la pequeña aristocracia marcan, al menos, la mitad del cuadro. Esta es una de las características destacables de los ciclos de calendario franceses y lombardos, pues toman sus escenas del mundo de la

⁸⁹ O. Pächt, op. cit., p. 38.

⁹⁰ K. Clark, op. cit., pp. 27-28.

⁹¹ O. Pächt, op. cit., pp. 40-41.

⁹² A. Chatelet, R. Recht, *Le monde gothique. Automne et Renouveau. 1380-1500*, París, Gallimard, 1988, p. 203.

⁹³ O. Pächt, op. cit., p. 42. Este autor destaca paralelismos entre la obra de los Limbourg y las de Grassi y los *Tacuina*.

nobleza. En este sentido se puede indicar que a este respecto y en su profundo interés por el paisaje, la profundamente secular *Poesia Giocosa* Toscana de 1300, prefigura la pintura caballeresca francesa y lombarda de 1400.

Otro de los iluminadores importantes en Francia, en concreto en París, es el anónimo Maestro de las Horas Boucicaut (1410-5), que según Yarza podría ser Jacques Coene, quien viajaría por el norte de Italia. Sin la libertad de invención de los Limbourg, manifiesta una expresión del espacio singular, con elementos tratados de modo esquemático y en su *Huida a Egipto* desarrolla un amplio paisaje, en el que parte de la profundidad se obtiene mediante planos sucesivos, aunque con algunas notas de ingenuidad y con una falta de adecuación entre las figuras y el marco⁹⁴.

En realidad, el desarrollo de la pintura de paisajes tuvo lugar tanto en la iluminación de Libros de Horas, que alcanzó gran importancia por entonces, como, sobre todo, en la traducción de obras de otras lenguas, de los más variados temas, a las que se va a dotar de miniaturas. Fueron ilustrados Bocaccio, Aristóteles, Terencio, Tito Livio, pero también el *Roman de la Rose*, libros considerados casi científicos, como los de la caza —*Gaston Phebus*—, actividad ampliamente desarrollada por la aristocracia del momento o libros de viajes, tanto reales como ficticios, como el de Jean de Mandeville que se traduce a varias lenguas (iluminado en 1400, hoy en la British Library)⁹⁵.

Es fácil entender que el intenso intercambio de ideas artísticas entre el Norte y el Sur sobre 1400 —fenómeno calificado como «estilo gótico internacional»—, haya hecho casi imposible desentrañar el papel que se debe conceder a cada nación en cuanto a logros particulares. Para muchos, problemas como el origen del paisaje del calendario y si los pintores de Francia o Italia fueron los primeros en introducirlos, parecen insolubles⁹⁶. De hecho aunque la aristocrática pintura de paisaje se desarrolló en las cortes de Francia y Borgoña, se propagó inmediatamente a Italia, donde Gentile da Fabriano y Pisanello dieron al «estilo internacional», el primero una plenitud y el segundo una finalidad fuera del alcance de los ilustradores del duque de Berry.

Pisanello se sintió profundamente atraído por la singularidad de la forma y de los aspectos del universo⁹⁷. Por sus dibujos sabemos le interesaba la

⁹⁴ J. Yarza Luaces, *El Arte gótico (y II)*, Madrid, *Historia 16*, 1989, p. 80. Véase asimismo J. Yarza Luaces, «Los 'lejos' en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares», en *Los paisajes del Prado*, Madrid, Nerea, 1993, pp. 29-51, p. 32.

⁹⁵ J. Yarza Luaces, *El Arte gótico (y II)*, op. cit., p. 81.

⁹⁶ O. Pächt, op. cit., p. 47.

⁹⁷ S. Macioce, *Il gotico internazionale. Gentile da Fabriano e Pisanello*, Florencia, Giunti, 1996, p. 34.

naturaleza, casi como a Leonardo, aunque las decoraciones murales que pintó en el Palacio de Mantua y en otros lugares, con pequeñas figuras en medio de paisajes, se han perdido⁹⁸. Sin embargo, en sus dibujos y obras conservadas [fig.12], se aprecia una visión que parece objetiva y muestra un variado interés, que va desde los animales, a la indumentaria o incluso la figura humana, con un naturalismo que supera aquel «enciclopedismo» un tanto doméstico que caracterizaba, por ejemplo, el *Tacuinum Sanitatis*. El tratamiento lineal, afín incluso a la glíptica, muestra una técnica de alta calidad, y una particular atención al estudio del natural, que se aproxima al retrato, desarrollando una nueva faceta: la de la medalla conmemorativa, que tendrá gran fortuna en el Renacimiento. No obstante, Pisanello no olvida que cada elemento natural sigue siendo símbolo de un valor celeste, aunque en su representación indague en la realidad. De este modo en su *Visión de San Eustaquio*, éste camina a lomos de su caballo, ataviado como un caballero y rodeado por animales de todas clases, en un bosque desconocido, en el que se le aparece un ciervo en cuyos cuernos está Cristo crucificado. Esta aparición da al conjunto, que muestra un claro reflejo de la aproximación al mundo animal, un carácter sobrenatural, combinando una visión racional con la obtenida a través del mundo de la fe⁹⁹.

En lo que atañe a Gentile da Fabriano, se adhiere al «gótico internacional», de corte lombardo, pero también ligado al gusto nórdico de tradición franco-flamenca¹⁰⁰, con una aproximación tanto al gusto refinado de la aristocracia, como al de la nueva burguesía emergente. Ello queda plenamente plasmado en su *Adoración de los Magos* [fig.13] de 1423, que refleja un episodio religioso dentro de un ambiente absolutamente cortés. La descripción es minuciosa: brocados, oro, piedras preciosas, tanto de los Magos como de todo el cortejo. En medio de la riqueza, se aprecia una aproximación a una rica fauna poblada de animales exóticos, escenas cinegéticas, y detallada vegetación —por ejemplo con granados—. Pero hay algo más. Hacia 1420, en opinión de Clark, existen cambios en la acción de la mente humana que exigen un nuevo lazo de unidad: el espacio delimitado. En un sentido muy amplio de la palabra, este nuevo modo de pensar acerca del mundo puede llamarse científico, pues participaba del sentido de relación y comparación, así como de la idea de medir en que la ciencia está basada. Ello se ha de poner en combinación con otro medio unificador: la luz. A menudo se ha dicho que el sol brilla por vez primera en el paisaje de la *Huida a Egipto* que Gentile da Fabriano pintó en su *Adoración*:

⁹⁸ K. Clark, op. cit., pp. 28-29.

⁹⁹ S. Macioce, op. cit., pp. 38-47.

¹⁰⁰ S. Macioce, op. cit., p. 28.

Su estilo sigue siendo en gran parte simbólico, pues el mismo sol naciente es un sólido disco de oro, y ha logrado el efecto de luz que se derrama sobre la ladera del monte, permitiendo que el fondo de oro se perciba a través de la pintura. Pero Gentile, con un sentido seguro de los valores, ha unido esta luz dorada al resto del paisaje, a las sombras que proyectan los olivos, y al tono fresco del valle que yace en la ladera del monte en sombra. Aquí, por primera vez, los detalles del paisaje están unidos por la luz y no exclusivamente por la disposición decorativa. Una belleza semejante de luz matinal o vespertina reina en los paisajes de fondo de Fra Angelico. Sus ingredientes son tan económicos como el reparto de actores del teatro clásico: un fondo florido, un monte desnudo, unos cuantos cipreses, una muralla; pero estos ingredientes están unidos por una pureza de tono semejante a la de Corot¹⁰¹.

Sin embargo no fue en el arte italiano donde la luz se convirtió por primera vez en la clave de la pintura: los van Eyck pintarán en su *Adoración del Cordero* el primer gran paisaje moderno. Según Clark,

Desde cierto punto de vista puede considerarse esta obra como la culminación del paisaje de símbolos. Está todavía concebida como un jardín paradisíaco, en cuyo centro se halla la fuente de la vida. Las hojas y las flores están pintadas con un sentido gótico de su entidad individual y en función de sus posibilidades decorativas. Alrededor del jardín, todavía hay los vestigios de la selva gótica, densos boscajes con árboles, los troncos muy juntos. Pero el jardín no está cercado de árboles, ni siquiera de un seto de rosales. Como en los paisajes de Claude, nuestra mirada, flota por los céspedes floridos hasta perderse en una lejanía de luz dorada. Hemos escapado de la Edad Media¹⁰².

No obstante, en opinión de Clark, los primeros paisajes modernos fueron pequeños: unos siete centímetros por cinco. Habrían sido pintados entre 1414 y 1417 en un manuscrito conocido como las *Horas de Turín*, atribuibles en su opinión a Hubert van Eyck, si bien esta autoría ya había sido cuestionada por Panofsky¹⁰³ y, tras el trabajo de Chatelet¹⁰⁴, podrían pertenecer a Jan¹⁰⁵. Varias páginas de este manuscrito fueron destruidas por un incendio

¹⁰¹ K. Clark, op. cit., pp. 30-31.

¹⁰² K. Clark, op. cit., pp. 31-32.

¹⁰³ E. Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 236-238. En la versión española no se han recogido las láminas, que aparecen en la francesa *Les primitifs flamands*, Hazan, 1992, pp. 413-419. En las citas que siguen se hará referencia a la traducción española.

¹⁰⁴ A. Chatelet, *Jean van Eyck enlumineur*, Estrasburgo, 1993.

¹⁰⁵ J. Yarza Luaces, «Los 'lejos'...», op. cit., p. 32 y nota 14.

en 1904, pocos años después de su descubrimiento. Sobrevive una, en el Museo Cívico de Turín, que representa el Bautismo de Cristo [fig.14]; en ella se muestra cómo van Eyck logró dar con el color cierta impresión de la saturación de la luz. Según Clark, el tono del paisaje tiene una sutileza que apenas volvemos a observar hasta el siglo XIX, y el reflejo del cielo del atardecer en el agua es exactamente la clase de efecto que debía pasar a formar parte del repertorio de imágenes populares comunes en los paisajes de los últimos cien años¹⁰⁶. En realidad, como ha indicado Chatelet, la gracia de las figuras y la elegancia de sus actitudes, así como su colorido, se pueden emparentar con los Limbourg pero, por primera vez, se consigue un verdadero espacio medio, es decir, la representación de aquel lugar en el que se hallan las figuras, sin que exista un desequilibrio en la escala, y consiguiendo un perfecto sentido de la profundidad. Este efecto se logra por una utilización de la perspectiva y la utilización del color como expresión de la luz, consiguiendo casi una perspectiva atmosférica¹⁰⁷. Asimismo podemos tener una impresión borrosa de algunas de las páginas destruidas. Una de ellas, que recoge la historia de San Julián y su esposa llevando en balsa a Cristo en la desembocadura de un río¹⁰⁸, representa un bote de vela en un lago, con la luz que centellea en unas pequeñas olas, efecto que, según Clark, quizá los van Eyck utilizaron en otras obras ahora perdidas para nosotros, ya que fue imitado con frecuencia en el siglo XV. Es un puro paisaje porque la preponderancia de los efectos de luz hace que las figuras sean totalmente secundarias y la leyenda pintada un pretexto. En otra, que Panofsky define como la oración en la orilla¹⁰⁹, se ve, según describe Clark¹¹⁰, una playa arenosa donde el conde de Holanda, Guillermo VI, ha tomado tierra al regresar de Inglaterra en 1416. Las figuras del primer plano pertenecen al estilo caballeresco de los de Limbourg; pero la costa marítima que se encuentra detrás de ellas no es típica de la sensibilidad artística del siglo XV, y no volvemos a ver nada parecido hasta las escenas de playa pintadas por Jacob van Ruysdael a mediados del siglo XVII.

El mismo problema de autoría, vuelve a afectar al retablo de San Bavón de Gante. Encargado por el rico Judocus Vyd, que será alcalde de Gante, a Hubert en 1425, éste concibe los cuatro paneles centrales (la Adoración del

¹⁰⁶ K. Clark, op. cit., p. 34.

¹⁰⁷ A. Chatelet, R. Recht, op. cit., p. 242.

¹⁰⁸ La leyenda y su descripción han sido recogidas por E. Panofsky, op. cit., pp. 231-232.

¹⁰⁹ E. Panofsky, op. cit., p. 232.

¹¹⁰ K. Clark, op. cit., p. 34.

Cordero, Dios, la Virgen y San Juan), pero tras su fallecimiento al año siguiente fue continuada por Jan, quien lo culmina en 1432, tras numerosos retoques¹¹¹. Para Clark, Hubert fue responsable de aquellas lontananzas celestiales de la *Adoración del Cordero* donde el paisaje se deshace en luz¹¹². Realmente resulta llamativa la multitud de especies vegetales representadas en la pradera paradisíaca, recogidas con enorme minuciosidad¹¹³.

Ciertamente, la figura de Jan van Eyck se enmarca dentro de la consecución de unos logros que lo convierten en uno de los pintores excepcionales de la historia del arte. A él se adjudicó la invención de la técnica al óleo, dato incorrecto, si bien contribuyó enormemente a su difusión y debió de haber ideado mejoras desconocidas con anterioridad¹¹⁴. En segundo lugar, habría que señalar la búsqueda del «naturalismo», que trata de mostrar toda la riqueza, tanto de las obras creadas por la mano de Dios como fabricadas por el hombre. Pero va más allá, como indica Panofsky, pues sus obras suponen una reconstrucción más que una mera representación del mundo visible; ante la conciliación de lo general y lo particular, primaba lo primero, pero van Eyck consigue tal minuciosidad «que el número de detalles comprendido por la forma total se acerca al infinito». Ello le permite que en sus paisajes, que como indicaba Fazio, parecían extenderse más de 80 km., incluso los objetos más distantes, aún disminuidos en tamaño y amortiguados en color, conservan la misma solidez que los más cercanos, actuando al tiempo como un microscopio y un telescopio¹¹⁵. Ello no impide que nos encontremos ante un arte conceptual, cargado de símbolos; de hecho se ha dicho de él que cultiva un «realismo simbólico»¹¹⁶.

Los cuadros de Jan poseen una composición que se divide en un primer plano con figuras, y un paisaje muy distante —o usualmente un panorama urbano— separado del primer plano por un parapeto y un gran espacio intermedio. El retablo de la *Virgen con el canciller Rollin* [fig. 15] que se halla en el Louvre y probablemente fue pintado hacia 1430 es el ejemplo más claro. El paisaje, cuando llegamos a él, es ciertamente impactante, por el modo como se ha expresado la luz y cómo en una superficie tan reducida se acoge el mundo urbano, la campiña y el río, en toda su amplitud, frente a la concre-

¹¹¹ Sobre los problemas de autoría, véase E. Panofsky, op. cit., pp. 205-207; 221-230.

¹¹² K. Clark, op. cit., p. 35.

¹¹³ A. Chatelet, R. Recht, op. cit., p. 246.

¹¹⁴ E. Panofsky, op. cit., pp. 10 y 181.

¹¹⁵ E. Panofsky, op. cit., pp. 182-183.

¹¹⁶ J. Yarza, M. Melero, *Arte medieval II*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 146.

ción de la escena del primer plano. En palabras de Clark «el paisaje viene a ser a la pintura flamenca lo que la representación del movimiento es a la florentina. Acentúa nuestra sensación de bienestar ampliando el radio de nuestras percepciones físicas. Nos ofrece espectáculos mágicos. Pero en estas minúsculas lontananzas Jan van Eyck no tiñe de emoción nuestra visión, con el sentimiento súbito de que el momento es bendito y eterno; y así es menos que Hubert el antepasado del paisaje moderno».

Nuevamente es Clark quien marcará la evolución del paisaje en la propia obra de Jan. En edad más avanzada, ya en 1437, Jan empezó lo que hubiera sido su mejor paisaje, y el que anticipa claramente al mayor pintor de paisajes de los Países Bajos, Pieter Brueghel. Se observa en la *Santa Bárbara* de Amberes, de la que sólo se culminó el dibujo preliminar. Quizás el efecto bruegheliano de nieve sea un accidente debido a la imprimación pálida y al cielo ya colorado; pero el sentido del movimiento que se observa alrededor de la torre, en donde se plasman las actividades de los obreros, y el modo como las pequeñas figuras ocupan sus posiciones en el espacio revelan una maestría que no será igualada hasta 1550¹¹⁷.

En la otra tradición de la pintura de los Países Bajos, la que procede de Tournai y del artista que los historiadores llaman Robert Campin o el Maestro de Flémalle¹¹⁸, el interés también se basa en los hechos del paisaje, pero esta tradición permanece más cerca de la de los de Limbourg, Jacquemart de Hesdin y el maestro Boucicaut. El paisaje, con caminos serpenteantes, luminosas extensiones de agua, colinas peladas coronadas por castillos fortificados y el tipo de montañas, o el contraste entre el decorado naturalista y el oro metálico del sol naciente, evocan los de la *Huida a Egipto* del maestro Boucicaut¹¹⁹. Los fondos de Campin son tan nítidos y cristalinos como cuando miramos por un telescopio en sentido inverso, pero contienen poco del deleite de los van Eyck ante la luz que todo lo envuelve y todo lo enriquece¹²⁰. Todo ello se puede apreciar en la *Natividad* de Dijon, donde el paisaje, pintado en el taller, aunque produce una impresión de enorme lejanía¹²¹, armoniza con el carácter duro, escultórico, de sus figuras, característica que comparte con van Eyck.

¹¹⁷ K. Clark, op. cit., pp. 35-36.

¹¹⁸ Para algunos autores, el Maestro de Flémalle era Roger van der Weyden, opinión hoy descartada, si bien se considera que Campin fue maestro de van der Weyden; véase E. Panofsky, op. cit., pp. 156-157.

¹¹⁹ E. Panofsky, op. cit., p. 160.

¹²⁰ K. Clark, op. cit., p. 36.

¹²¹ J. Yarza, M. Melero, op. cit., p. 144.

En lo que atañe a Roger van der Weyden, discípulo de Campin, sustituyó la búsqueda eyckiana de la totalidad, por un principio de selección, según el cual la naturaleza inanimada y los objetos creados por el hombre carecían de la importancia de los animales, éstos eran menos importantes, a su vez, que los hombres, y la apariencia exterior del hombre, menos que su interior. Frente a van Eyck se dice que, donde el primero observaba cosas que ningún pintor había apreciado nunca, él sentía y expresaba emociones hasta entonces nunca captadas¹²². Concede a las figuras un ritmo, interconectando en profundidad plano frontal y fondo de modo paulatino. En el *San Lucas pintando a la Virgen* (ca.1434-5) [fig.16], la habitación evoca la de la Virgen del Canciller Rollin, pero las pequeñas figuras del fondo ya no se funden con el decorado, sino que se les concede un carácter independiente, se les da un tamaño intermedio, lo que permite esa gradación de la que antes se hablaba. Como indica Panofsky, el espacio continuo se ha transformado en «espacio estratificado»¹²³.

La primera pieza de topografía con que contó el arte es obra de un seguidor de Campin, el suizo Konrad Witz. Se encuentra en el fondo de su cuadro *La pesca milagrosa*, 1444 (Museo de Ginebra), que representa, con detalle prerrafaelita, las orillas del lago de Ginebra, utilizando una luz fría. Según Clark será excepcional durante cincuenta años, pues parece haberse aproximado a la representación absolutamente literal¹²⁴.

Para Clark, la búsqueda de la verdad que se observa en estos primeros paisajes flamencos y la avidez con que la mirada del artista parece haberse embebido de cada objeto hacen que nos preguntemos cómo fueron hechos. «Difícilmente podrían haber sido pintados de memoria; pero ¿son varios dibujos reunidos o son pinturas de lugares reales? En las miniaturas de Hubert prevalece un sentido tan seguro del valor de los colores, que tienen que estar basadas en estudios hechos directamente del natural, probablemente acuarelas. La escena de playa de la miniatura de Turín era sin duda alguna una pintura de una escena real. Los panoramas urbanos de Jan probablemente estaban basados en dibujos hechos con punta de plata, de los que la *Santa Bárbara* debe dar una idea, pero los dibujos mismos fueron hechos sobre el terreno, como nos indica la circunstancia de que en el fondo de *La Virgen y el Niño con los Santos* de la colección Rothschild haya una reproducción exacta del antiguo templo de San Pablo»¹²⁵. No obstante, no se puede olvidar

¹²² E. Panofsky, op. cit., pp. 246-247.

¹²³ E. Panofsky, op. cit., p. 251.

¹²⁴ K. Clark, op. cit., p. 37.

¹²⁵ K. Clark, op. cit., pp. 36-37.

que, por lo general, los paisajes representados son genéricos, salvo ciudades muy conocidas —Jerusalén—, que se suelen caracterizar por alguno de sus monumentos más «emblemáticos»¹²⁶.

Por supuesto, esta aproximación a lo real, no impidió que siga triunfando el mundo de lo fantástico, de lo maravilloso o incluso de lo absurdo o casi lo onírico. En esta línea se hallaría la obra del Bosco quien penetra en las entrañas de la humanidad y aquellos aspectos menos agradables de la misma. No hay más que observar el aspecto de un jardín tan distinto a los que hemos visto en su *Jardín de las Delicias*.

II. LA NATURALEZA EN LOS CONJUNTOS FUNERARIOS GÓTICOS

Uno de los elementos que, dentro de los conjuntos funerarios, suele estar ocupado por motivos vegetales, cuando los sepulcros son de lucillo, son los arcosolios. En muchos de ellos aparecen además motivos figurados en las enjutas y vértice, lo que contribuiría a conferirles un significado simbólico más amplio¹²⁷. Éste dependerá, en cada caso particular, del motivo representado. Sin embargo, la presencia de la vegetación puede mostrar ciertas connotaciones comunes. Mâle señalaba que el muerto aparecía con frecuencia bajo una arcada simbólica, cruzada a veces por el vuelo de los ángeles, que sería una puerta abierta hacia el otro mundo, mientras el muerto parece franquear el umbral de la eternidad¹²⁸. Por su parte Rosende ha señalado que el arco se asume como un elemento significativo «aludiendo al triunfo y por asociación de ideas, al cielo y a la gloria celeste del alma cristiana»¹²⁹.

Por consiguiente, la utilización de decoración vegetal en los arcosolios, podría tener también una interpretación simbólica, en relación con la propia imagen que la Edad Media nos brinda sobre el cielo o la gloria. En la literatura, Patch recoge, entre las visiones del otro mundo, ejemplos en que éste se presenta como un jardín con prados floridos, arboledas, frutos...¹³⁰. En

¹²⁶ J. Yarza Luaces, «Los 'lejos'...», op. cit., pp. 35-38.

¹²⁷ Sobre esta cuestión véase M. Cendón Fernández, «Los arcosolios en el gótico gallego», *xvi Ruta cicloturística del románico internacional*, Pontevedra, 1998, pp. 147-150.

¹²⁸ E. Mâle, *El arte religioso*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 147.

¹²⁹ A. Rosende Valdés, «Un marco para a morte: o sepulcro galego no século XVI», en *Galicia no tempo*, Conferencias y otros estudios, Santiago de Compostela, Arzobispado de Santiago, Diócesis de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, 1991, p. 224.

¹³⁰ H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, Buenos Aires, 1983, pp. 231, 248, etc.

Galicia, Díaz ha recopilado varias de esas visiones del más allá, donde muchas veces se cuenta con un ángel como guía, y que con frecuencia se muestra el paraíso, en forma de jardín «en el que florecen plantas de todas clases, que combinan los colores de sus flores y hojas con sus ramas cargadas de frutos, situados por descontado al alcance de la mano, apetitosos y atrayentes. El conjunto de este vergel está dominado por una luminosidad intensa y embriagadora»¹³¹.

Es preciso señalar que, en efecto, esa imagen «mental» o literaria del paraíso tiene su reflejo en los arcosolios. Tanto más cuando se indica que muchas veces el guía es un ángel. Tales representaciones se encuentran en muchos casos en los salmeres: los ángeles estarían marcando el umbral hacia el otro mundo, en el que al difunto le espera la eternidad, o incluso se encontrarían ya en él en medio de una armonía musical.

Otra cuestión es la mayor o menor aproximación al natural en la representación de tales elementos vegetales. En el gótico gallego, es muy frecuente un tipo de arcosolios que recogen el tipo de flora desarrollada por el taller del Maestro Mateo [fig.17]. Se trata de hojas de col rizada, muy jugosas, que como Moralejo ha señalado, tras la decadencia que experimenta el arte en Galicia a partir de 1250 o 1260, desde 1300 y durante casi un siglo, se registran tímidas emergencias del arte mateíno, como citas aisladas, pero no como parte de una tradición sino un regreso¹³². Realmente se ha perdido buena parte de la organizacidad de la flora mateana, y nos encontramos una repetición estereotipada que se reitera en casi todos los arcosolios realizados en las iglesias mendicantes gallegas durante los siglos XIV y XV, e incluso, que volvemos a encontrar en capillas funerarias catedralicias llevadas cabo por los mismos talleres.

¹³¹ M.C. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos gallegos, Biblioteca de Galicia xxiv, 1985, p. 15. Sirva como ejemplo uno de los textos que él recoge, las narraciones de Valerio dirigidas a Donadeo: «En el punto y hora en que salí de mi cuerpo, fui recibido por un ángel de la luz para cuya belleza no puedo establecer comparación alguna, y fui conducido por él a un lugar amenísimo, cuyo aspecto de una hermosura resplandeciente no tiene semejanza en ninguna parte de nuestro mundo ni siquiera en plena primavera, y que tampoco puede figurarse nadie por más que discurra. Pues allí una luz brillante relucía con la claridad inenarrable de un fulgor esplendoroso. Iba él delante y yo detrás por en medio de las delicias de aquel vergel (pues todo el paraje, deleitoso por la variedad de las plantas, parecía como pintado con los diversos toques de color de sus flores nunca marchitas, con el encarnado rutilante de las rosas, con la blancura deslumbrante de los lirios, con las púrpuras y amarillos y sus distintas y mezcladas tonalidades: todo en fin relumbra con una restallante luminosidad), y sorprendido contemplaba a un lado y a otro maravillosos sotos y bosques y la abundante espesura que se extendía por todas partes, todo restallante con un verdor maravilloso que provocaba la admiración», pp. 44 y 46.

¹³² S. Moralejo Álvarez, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, resumen de la tesis doctoral, Santiago de Compostela, 1975, p. 26.

Sin embargo, en las peanas de algunos sepulcros aparece una decoración vegetal que recoge fielmente la realidad¹³³. Así Pérez Higuera ha podido identificar diversas especies características del taller de Ferrand González [fig.18]: hojas de roble de bordes lobulados y aserrados, con bellotas, una versión esquemática del pámpano de la vid con pequeños racimos, *arabíes* —hoja de tres lóbulos con bordes rizados y dos pequeños lóbulos rizados junto al tallo— y hojas lanceoladas con roleos en los extremos¹³⁴. En los ejemplos pertenecientes a este taller, la decoración vegetal se halla en los costados de la cama sepulcral rodeando los escudos. No obstante, no parece que su significado vaya más allá de la pura decoración.

Por lo que se refiere a los animales, la enorme variedad de especies y el valor que se confiere a cada una de ellas han contribuido a aumentar el simbolismo de conjuntos artísticos, en los que se mezclará tanto una aproximación fiel a la naturaleza, como el surgimiento de híbridos y animales fantásticos que serán portadores de nuevos significados. Al margen de las representaciones que puede haber en las capillas, o las que se encuentren en los arcosolios, se hallarían preferentemente junto al yacente, o como sostén de la yacija. En el primer caso, suelen ser los perros los que aparecerían con más frecuencia, aunque en dos posiciones: lebreles bajo los pies del yacente, o grupos de cuatro cachorros sobre el brial de las damas. El lebrél bajo los pies del yacente lo encontramos en casi todas las imágenes de caballeros, bien echados, bien con la cabeza vuelta hacia el caballero [fig.19]. Por su parte, los cachorros sobre el brial suelen aparecer en numerosas yacentes femeninas. Finalmente, y como variante, cabe reseñarse la presencia de leones a los pies. En lo que atañe a los que sostienen las yacijas, suelen ser leones, echados o en lucha con otros animales, reales o fantásticos o bien con figuras humanas.

Por lo general, se aprecia una representación bastante fiel de las peculiaridades de cada uno de estos animales. Otra cuestión es el valor semántico que adquieren en un contexto tan concreto como es el funerario. A las connotaciones que se conceden a cada animal, derivadas fundamentalmente de aquéllas que les han otorgado los bestiarios, en los que se atribuye significado moral o religioso a las características reales o supuestas de los animales, se suman las que se relacionan con el mundo de la muerte y el deseo que experimenta con claridad el hombre bajomedieval, por una parte, de que su memoria perdure en la tierra, y por otra, de alcanzar la vida eterna; aspecto, que los conjuntos sepulcrales, en principio de la aristocracia y alto clero, y pronto de los burgueses, tratarán de recoger.

¹³³ Este aspecto ha sido abordado en mi tesis doctoral *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara*, Santiago de Compostela, Publicación en microficha, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996.

¹³⁴ M.T. Pérez Higuera, «Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)», *B.S.E.A.A.*, t. XLIV (1978), pp. 129-142; pp. 136-137.

En realidad no todos los animales poseen el mismo significado, aún cuando se hallen en el mismo emplazamiento. Por lo que respecta a los perros su principal significado es el de la fidelidad, arquetipo de la lealtad y el servicio, que se corresponde con el ideal de la sociedad feudal, fundada sobre el respeto a la palabra dada y la fidelidad del vasallo¹³⁵. En realidad como Redondo ha señalado, el perro que acompaña a su dueño después de la muerte fue un tema ya utilizado por griegos y romanos y no es ajeno a una relación con la existencia cotidiana del difunto¹³⁶. Cuando acompañan al caballero, se refuerza el reflejo del tipo de vida del noble, en la que la caza era una actividad muy importante. Así lo expresaba Carderera al señalar que «estos guerreros apoyan los pies sobre el espinazo de un perro, símbolo de la fidelidad, ó sea insignia y privilegio de la nobleza por el atributo de la caza»¹³⁷. Núñez insiste en su valor como «emblema de la propia condición social del caballero, además de simbolizar un aspecto de la vida (la caza)»¹³⁸. Es más, la relación entre el caballero y el perro llega hasta límites insospechados; así Núñez recogiendo un aspecto de la *Crónica de D. Fernando*, subraya el ejemplo de un noble portugués que llevó hasta tal punto su estima al perro de caza, «que os lamçava de noite consigo na cama, e en meo delles»¹³⁹. Por su parte Malaxecheverría presenta incluso al perro como guía del hombre hacia tierra de los difuntos¹⁴⁰. Ara, haciéndose eco de la teoría tradicional, indica el simbolismo de la fidelidad, y señala su generalización desde el XIII, salvo en Alemania e Italia donde prefieren colocar un león¹⁴¹.

¹³⁵ A. Strubel, Ch. de Saulnier, *La poétique de la chasse au Moyen Âge*, París, Presses Universitaires de France, 1994.

¹³⁶ M.J. Redondo Cantera, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y documentación del Patrimonio Histórico, 1987, p. 210.

¹³⁷ V. Carderera y Solano, «Reseña histórico-artística de los sepulcros nacionales desde los primeros reyes de Asturias y León hasta el reinado de los Reyes Católicos», *B.R.A.H.*, t. LXXXIII (1918), pp. 224-58, p. 249 para la nota.

¹³⁸ M. Núñez Rodríguez, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Orense, Excma. Diputación Provincial de Orense, 1985, p. 65.

¹³⁹ M. Núñez Rodríguez, «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos como expresión de una individualidad y una época», *Bracara Augusta*, vol. xxxv, fasc. 79 (92) (jan.-dez. 1981), Braga, 1981 (separata), p. 5, nota 10.

¹⁴⁰ I. Malaxecheverría Rodríguez, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución «Príncipe de Viana», Excma. Diputación Foral de Navarra, 1982, pp. 193-201.

¹⁴¹ C.J. Ara Gil, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1977, p. 20.

Mâle ha recogido la existencia de diversos tipos de animales bajo los pies, los cuales poseerían diversos significados; así el dragón, representado en ese lugar, expresaría la victoria sobre la tentación y el pecado; en cuanto al león, sería la expresión del valor viril, que desde el siglo XIII solía aparecer en el caso del caballero, frente a la dama bajo la que se hallaría el perro. Sin embargo, como el propio Mâle indica, el perro también acompañará al caballero, aunque en este caso pertenecerá a una raza muy determinada, el lebel, simbolizando un aspecto de la vida del caballero que discurriría entre la caza y la guerra. Durante mucho tiempo se prolonga esta convención y en su opinión llega a convertirse en un puro ornamento¹⁴².

En cuanto a los cachorros que acompañan a la dama, Mâle los interpreta como señal de la fidelidad y las virtudes domésticas de la mujer; se trata en general de un perro pequeño, de lujo, en realidad el perro familiar que «ne quitte guère la grande salle, et vit entre le foyer et la table: excellente image de la destinée de la femme au moyen âge»¹⁴³. Por su parte, Franco Mata considera que esos perros pequeñitos son símbolo de la gracia y debilidad femeninas¹⁴⁴, mientras que Alonso Álvarez cree que la idea de las virtudes domésticas de la mujer puede conjugarse con la de fecundidad pues los animales adoptan el aspecto de una camada¹⁴⁵.

En la escultura funeraria de obispos la representación del perro a los pies puede tener diversas connotaciones. Por supuesto la de la fidelidad, y el reflejo de un animal que lo ha podido acompañar, pero también es cierto que el obispo es noble y comparte con los miembros laicos de su grupo actividades como la guerra. Por su parte Reau aporta un significado del perro en estrecha relación con el obispo: el perro del pastor, guardián del rebaño, se convierte en emblema del Buen Pastor¹⁴⁶.

Realmente lo más frecuente es que bajo los pies de estatuas yacentes masculinas nos encontremos perros. En los ejemplos del taller de Ferrand González —activo en la corona de Castilla entre finales del s. XIV y princi-

¹⁴² E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, Armand Colin, 1969, p. 427.

¹⁴³ E. Mâle, *L'art religieux de la fin...*, op. cit., pp. 426-427.

¹⁴⁴ M.A. Franco Mata, «Escultura funeraria en León y provincia», *Hidalguía*, n° 92-94, 96-97 (1969), p. 113.

¹⁴⁵ R. Alonso Álvarez, «La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés», *Boletín del Instituto de estudios asturianos*, n° 129, año XLIII (en.-mar. 1989), pp. 131-155; n° 130, año XLIII (abr.-jun.1989), pp. 449-469; p. 461 para la nota.

¹⁴⁶ L. Reau, *Iconographie de l'art Chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1958, t. I, p. 102.

pios del xv— se representa un lebrél indistintamente a los pies de caballeros y preladados, con la excepción del conjunto del obispo Vicente Arias de Balbona donde existe un león. Por otra parte, en algunos casos el animal representado es de compañía (por ejemplo en el sepulcro de Roberto de Moya en la catedral de Burgo de Osma y el de Pedro de Luna en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo), convirtiéndose en un elemento casi de lujo con un collar con engastes.

En lo que respecta al león su simbolismo es ambivalente, pues como indica Reau, su fuerza se pone al servicio del bien y del mal, se muestra valiente o cruel, magnánimo o feroz, y se interpreta tanto como imagen de Cristo, como encarnación del demonio. En tanto que emblema cristológico se puede relacionar con la Encarnación, la Resurrección o la Misericordia divina. En el primer caso, por el hecho de que el león borra sus huellas con la cola, como Jesús oculta su divinidad al encarnarse en la Virgen. En el segundo aspecto, tal vez el de más relevancia en relación con la escultura funeraria, el león duerme con los ojos abiertos, al igual que el Redentor pareció dormir en la muerte pero resucitó; asimismo sus crías parecen que nacen muertas y el macho las hace volver a la vida a los tres días, como Jesús que volvió a la vida. Finalmente sería el símbolo de la misericordia divina, del mismo modo que el león, animal caballeresco y generoso, perdona a su adversario batido¹⁴⁷. En cuanto a las virtudes encarna la fortaleza y la clemencia¹⁴⁸, pero también la vigilancia, aspecto que le caracterizó desde la Antigüedad. Como señala S'Jacob, mantienen este significado en los sepulcros, como guardianes protectores¹⁴⁹. También habría que ponerlo en relación con el Salmo 121, 3-4:

¡No deje él titubear tu pie!
¡no duerme tu guardián!
No, no duerme ni dormita
el guardián de Israel¹⁵⁰.

Por lo que se refiere a su significado negativo, se le vincula con la idea de un Anti-Cristo, nacido en relación con textos del Antiguo Testamento, donde Sansón o David, considerados como prefiguraciones de Cristo, luchan contra un león que tratan de devorar, al igual que la boca del infierno. Ello inspiró el Salmo 21, 22: «Sálvame de las fauces del león».

¹⁴⁷ L. Reau, op. cit., t. 1, pp. 92-93.

¹⁴⁸ L. Reau, op. cit., t. 1, p. 105.

¹⁴⁹ H. S'Jacob, *Idealism and realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden, E.J. Brill, 1954, p. 22.

¹⁵⁰ M.J. Redondo Cantera, op. cit., p. 208.

También los Padres de la Iglesia han llevado a cabo su comparación con el diablo, y así San Agustín dice:

Como el oso tiene su fuerza en sus garras y el león en sus fauces, estas dos bestias son ambas la imagen del diablo.

Ello explica las imágenes de leones antropófagos, que cuando son vencidos por el hombre simbolizan el demonio vencido por el hombre y su iglesia¹⁵¹.

Es importante tener en cuenta que en el Oficio de Difuntos se presenta al león como la imagen del pecado y la muerte que devora al hombre. Desde el punto de vista bíblico, Sansón se enfrenta victoriosamente sobre el animal. El hombre que cabalga sobre un león se hallaría investido de un poder especial, existiendo numerosas fórmulas intermedias entre los verdaderos sansones que se enfrentan con el animal, los que se sirven de él como montura, y los hombres sobre león propiamente dichos más o menos engullidos por el monstruo¹⁵². En opinión de Beigbeder, es frecuente que el hombre ataque al león por el lomo, agarrando sus mandíbulas por detrás, rasgo que está en conexión con el doble aspecto del león, «débil en sus cuartos traseros, ‘hechos de manera mezquina’, pero de ‘robusto pecho’ e impresionante en sus facciones»¹⁵³. El individuo que quiere vencer al animal, es decir, los atractivos del mundo y la carne, lo ha de coger, pues, por detrás, pero a veces la lucha es encarnizada, como también lo es la lucha del hombre contra el pecado.

En la escultura funeraria gótica, el león parece corresponderse con las dos visiones. Una positiva en relación con la Resurrección, y la muerte vencida, en aquellos que se disponen a los pies del yacente, por ejemplo en el conjunto de Gil de Albornoz [fig.20], en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo. Por su parte los significados pueden ser múltiples en aquellos que se disponen bajo la yacija o la peana. S’Jacob señala que se trata de una costumbre frecuente en España, que dota a los sepulcros de gran monumentalidad¹⁵⁴. Redondo considera que su misión como guardianes y la confianza en la Resurrección, gracias al poder de Cristo sobre la muerte, es lo que prima en las representaciones de monumentos funerarios del siglo XVI¹⁵⁵. Sin embargo, si esa visión se puede aplicar a aquellos ejemplos en los

¹⁵¹ L. Reau, op. cit., t. I, p. 110.

¹⁵² O. Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 294-295.

¹⁵³ O. Beigbeder, op. cit., p. 295.

¹⁵⁴ H. S’Jacob, op. cit., p. 23.

¹⁵⁵ M.J. Redondo Cantera, op. cit., p. 209.

que los leones echados soportan el peso de la yacija o la peana sin más (como ocurre con el de Juan Cervantes, en la capilla de S. Hermenegildo de la catedral de Sevilla), ha de ser revisada cuando el león está en lucha, pues el león se identificaría más con el pecado que acecha al hombre, y que es el causante de la muerte, como señala San Pablo en Rom. 5, 12:

Por tanto, como por un solo hombre entró el pecado en el mundo y por el pecado la muerte y así la muerte alcanzó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron.

En realidad, en unos ejemplos encontramos sólo cabezas entre las zarpas del león, que se corresponden con distintos tipos físicos; en otros, diferentes personajes luchan por deshacerse del león, llegando incluso a morderle la oreja, aunque también se aprecian personajes descabezados. Parece posible pensar que en el primer caso el león se identifica con el pecado que acecha al hombre, sin embargo el planteamiento recogido en los segundos incidiría más en la lucha del hombre contra el pecado que lo quiere devorar. En el contexto funerario en que se hallan, se presenta la debilidad del hombre que necesita toda una serie de mediadores que intercedan por él ante Dios: la Virgen, los apóstoles, santos, mártires y toda la corte celestial que no sólo es invocada en los certificados de últimas voluntades sino que queda, en muchos casos, recogida en el propio sepulcro.

Entre los primeros ejemplos cabe citar el sepulcro del obispo Fray Juan Enríquez (1409-1418), que se halla en el convento de Santa Clara de Toledo, y fue realizado por el taller de Fernán González¹⁵⁶. El cuerpo del sepulcro reposa sobre un embasamento formado por diversas molduras, semejantes a las que jalonan el entablamento, mientras que la cama es lisa. A su vez, los leones se alzan sobre un embasamento igual al de la peana, lo cual eleva al conjunto sepulcral que parece separarse así del suelo, al tiempo que se establece una delimitación entre la peana y la imagen yacente que reposa sobre ella. Cada uno de los leones muestra una actitud diferente, albergando entre sus garras diversas figuras humanas: una mujer, un hombre, un fraile, tal vez un moro [fig.21]. Sin duda toda esta galería de personajes, que comprende diversos aspectos de la condición humana, guarda relación con la vulnerabilidad del individuo ante el pecado, que lo asalta de modo constante, y cuyo triunfo se identifica con la muerte que afecta por igual a toda la humanidad sin respetar razas, sexos, ni condición social.

Entre los segundos, digno de mención es el sepulcro del obispo Diego de Anaya (ca.1425-35) en la capilla de San Bartolomé, situada en el claustro de

¹⁵⁶ Sobre este sepulcro véase M. Cendón Fernández, «Un obispo de Lugo en Santa Clara de Toledo: el sepulcro de Fray Juan Enríquez», *Archivo Español de Arte*, nº 279 (1997), pp. 302-310.

la catedral vieja de Salamanca¹⁵⁷. A lo largo del zócalo se van insertando grandes leones, en un total de cinco por cada costado. En uno de ellos [fig.22] se observa un personaje que ataca al león por detrás, intentando desquijarlo, al tiempo que, con gesto feroz, le muerde la melena. El personaje masculino viste túnica, su cabello es rizado, cara muy redondeada, labios gruesos, nariz chata, en definitiva, rasgos físicos que recuerdan a la figura del negro, sin que pueda afirmarse con rotundidad que se trate de tal representación. Todo el conjunto presenta personajes que hacen patente el vivo dolor, o ya están muertos, mientras los leones se muestran majestuosos, imponentes, y el hombre se presenta con debilidad, a pesar de luchar, en ocasiones con todas sus fuerzas. En definitiva, se trata de un magnífico colofón para un conjunto sepulcral, que sirve como terrible advertencia sobre el pecado que acecha al hombre, y cuya aniquilación ha de ser fundamental para alcanzar la vida eterna. Sin embargo, Diego de Anaya es plenamente consciente de que el hombre es débil y por ello necesita contar con buenos abogados que faciliten su acceso a la gloria. Por ello se despliegan en la peana sendos cortejos de santas y apóstoles presididos por la Virgen, la mejor intercesora, pero sobre todo por Cristo, quien ha muerto para salvar al hombre, consiguiendo la redención de todos los pecados.

Se podrían invocar algunos casos excepcionales. Así la presencia de una cierva a los pies del yacente de Juan Cervantes [fig.23], con un claro carácter heráldico, en relación con el apellido del prelado, o en el de Juan de Cerezuela en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, en el que aparece a los pies un águila sosteniendo el escudo. Como leones casi heráldicos, recordemos el sepulcro de Gonzalo de Mena y Roelas en la capilla de Santiago de la catedral de Sevilla, o más bien decorativos, sosteniendo una cartela, en el de Gonzalo de Illescas en el claustro del monasterio de Guadalupe.

Más peculiar resulta la presencia en Galicia de un jabalí y un oso sosteniendo el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, *O Boo* [fig.24], en San Francisco de Betanzos (La Coruña). El jabalí está presente en todas aquellas obras patrocinadas por este caballero, casi como sustituto de un epígrafe, o como firma de su patronazgo; no se olvide el famoso *Ponte do Porco*, así llamado por la presencia de dicho animal. Lejos del carácter negativo que ofrecen estas figuras —por otro lado muy ligadas entre sí en ciertas mitologías— en algunos bestiarios, se nos presentan con un matiz positivo, casi podríamos decir que apotropaico, evocador de una actividad propia de la nobleza como la caza, y casi convertido en emblema heráldico personal, si bien no existe en su blasón¹⁵⁸.

¹⁵⁷ M. Cendón Fernández, «Aspectos iconográficos del sepulcro del Arzobispo Diego de Anaya», *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, Zaragoza, 1996, en prensa.

¹⁵⁸ Sobre este complejo ejemplo véase M. Cendón Fernández, «La presencia de animales en los conjuntos funerarios góticos en Galicia», *xvii Ruta cicloturística del románico internacional*, Pontevedra, 1999, pp. 180-185.

Otra cuestión sería la presencia de la naturaleza en los relieves que complementan el conjunto funerario; así, en la yacija o en la peana. Un ejemplo particularmente significativo es el del sepulcro del obispo de Sigüenza, Alfonso Carrillo de Albornoz [fig.25], cardenal de San Eustaquio, que se halla en el muro de la Epístola del presbiterio de su catedral (1436-40). Precisamente su título cardenalicio es el de un santo tan vinculado con el mundo animal, que se convirtió en patrono de los cazadores. Yendo de cacería se le apareció un ciervo, «que tenía entre su cornamenta una imagen de Jesús crucificado, de la que procedían rayos luminosos más brillantes que los del sol», según narra Vorágine en *La Leyenda dorada*¹⁵⁹. En efecto, en la mitra se ha recogido el crucifijo que motivó su conversión, una imagen en la que el propio Cristo, valiéndose de un animal, se acerca al hombre para transformarlo. En la yacija se desarrolla la historia de San Eustaquio siguiendo el relato de la *Leyenda dorada*. Plácido, general del ejército de Trajano, casado y con dos hijos, hallándose de caza con unos amigos vio una manada de ciervos. Uno de ellos se internó en el bosque y, mientras sus compañeros iban tras la manada, Plácido siguió al solitario, buscándolo entre los matorrales, hasta que «violó encaramado en lo alto de una roca». Entonces ocurrió el suceso ya descrito, de la visión de Cristo, ante lo que quedó estupefacto, «pero mayor aún fue su sorpresa cuando aquella imagen de Jesucristo habló por la boca del ciervo, como Dios en otro tiempo había hablado por la de la burra de Balaám»¹⁶⁰.

En efecto, la escena es recogida con gran minuciosidad por el artista. En primer lugar se representa el tipo de paisaje en el que se desarrolla la acción: una zona boscosa, con árboles y las rocas sobre las que se encuentra el ciervo. De izquierda a derecha del espectador, se halla el caballo de Eustaquio —una de cuyas patas se ha perdido—, con su silla de montar y las riendas; se dispone de lado, pero mira hacia el espectador. Lo está sujetando un personaje que se lleva la mano a la oreja en actitud de escucha; en realidad no aparece en el relato, pero resulta un auténtico testigo de lo que ocurre. Por su aspecto físico, con pelo rizado, labios gruesos y nariz chata, parece que se puede corresponder con la figura del negro, como siervo del general. Bajo el caballo se encuentra el perro, compañero indispensable en la cacería. San Eustaquio aparece arrodillado, su sombrero por tierra, con el cuerno de caza colgado del hombro, contemplando las astas del ciervo, una de las cuales falta, así como el crucifijo, mientras el ciervo le habla, como indica una larga cartela que sale de su boca. Se han llevado a la plástica múltiples aspectos de detalle, transcribiendo el relato con fidelidad e incluso ampliándolo.

¹⁵⁹ S. de Voragine, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza Forma, 2 vols., 1987, p. 688.

¹⁶⁰ S. de Voragine, op. cit., p. 688.

La narración de VoráGINE continúa, al igual que el relieve. En el texto se relata el bautismo de Plácido y su familia, aspecto omitido en el sepulcro, tras el cual cambia su nombre por el de Eustaquio, y el comienzo de calamidades que deben sufrir, casi como nuevas figuras de Job. Epidemias y pestes le obligan a emigrar a Egipto. Embarcan en una nave y el patrón de la misma comienza a desear a la esposa de Eustaquio, por lo que intenta deshacerse de él. Advertido de lo ocurrido, y en vista de que su esposa estaba secuestrada, decide, lleno de tristeza, desembarcar con sus dos hijos en un lugar solitario de la costa. En aquella tierra, llegaron a la orilla de un caudaloso río, y como no podía cruzar a sus hijos simultáneamente, cargó a uno de sus hijos, lo depositó en tierra y se lanzó al agua para llevar al otro; «mas cuando se hallaba hacia la mitad del anchuroso cauce que estaba cruzando, al volver la vista atrás vio cómo un lobo se apoderaba del niño que acababa de transportar y a toda carrera se lo llevaba en la boca y se internaba en una intrincada selva». Al ver que no lo podía recuperar, volvió a buscar al otro, pero «vio con espanto cómo un león apresaba al pequeño entre sus dientes y se lo llevaba en dirección contraria. Entonces Eustaquio, sintiéndose impotente para perseguir a la fiera, quedóse parado en medio del cauce y comenzó a llorar y a mesarse los cabellos con tal desesperación que se hubiese quitado la vida sumergiéndose voluntariamente bajo el agua de no haber venido en su socorro la divina Providencia quitándole aquella idea de la cabeza»¹⁶¹.

El relieve recoge aquellos aspectos más relevantes del relato, si bien en este caso, la lectura no está totalmente articulada de izquierda a derecha. Así, el suceso de la huida en barca, ocupa el extremo superior derecho, donde se aprecian dos personajes cuyas cabezas se cubren con capuchas, dentro de la barca, que se pierden tras unas rocas. En la zona central se encuentra Eustaquio, con la espada ceñida y las manos entrelazadas en gesto de súplica desesperada, más que de oración tranquila, la cual se expresaría con las manos juntas, pero estiradas. En posiciones contrapuestas, siguiendo un esquema en diagonal, se hallan sus hijos. En la parte superior, izquierda, el primer hijo que es transportado por el lobo, dentro de un ambiente boscoso; en la parte inferior derecha, un león lleva en sus fauces al otro niño. De nuevo los detalles de los distintos paisajes, que evocan la pintura, así como la minuciosidad con que quedan recogidos, cabellos o ropajes, muestran el trabajo de un taller de alta calidad.

La última de las escenas está relacionada con la parte feliz del relato, que, por otra parte, no es su final, marcado por el martirio. Éste se ha obviado y se prefiere mostrar la recompensa en la tierra. Tras numerosos avatares, Eustaquio, que ha perdido a su familia, comienza a trabajar en una granja. Entretanto sus hijos que habían sido salvados por pastores y labradores cre-

¹⁶¹ S. de Voragine, op. cit., pp. 690-691.

cieron en el mismo pueblo, mientras su mujer había sobrevivido y tenía un mesón. Unos soldados reconocen a su antiguo jefe, quien es reintegrado a su rango militar; sus hijos son reclutados para una guerra, precisamente bajo el mando de su padre y acaban descansando en la modesta posada que tenía su madre. Los soldados en una conversación comenzaron a contar sus respectivas historias, por lo que se percataron de que eran hermanos; la mesonera que los escuchó, y en buena medida compartía un pasado similar, se presentó ante el jefe, para que la ayudase a volver a Roma, y ambos se dieron cuenta de la realidad. «La emocionante escena que entonces tuvo lugar es inenarrable; el padre y la madre a la vez se arrojaron sobre los dos soldados, los estrecharon entre sus brazos y abrazándolos y besándolos tiernamente y llorando permanecieron largo rato. Todo el ejército dio rienda suelta a su alegría y celebró con manifestaciones de verdadero entusiasmo el simultáneo encuentro de los cuatro miembros de la familia, y al mismo tiempo la señalada victoria que días antes habían obtenido sobre el enemigo»¹⁶².

Ese es el momento elegido por el artista: el emocionado encuentro entre Eustaquio y su familia. Su mujer se arrodilla ante él, y sus hijos corren a abrazarle. La escena se desarrolla frente a un corral, cuya valla, de perspectiva forzada, evoca las que muchas veces se representan en relación con el pesebre en la Natividad. Además, dentro del corral se representan gallinas, aspecto anecdótico que sirve para complementar las notas de paisaje que, como se ha señalado, pretenden marcar con claridad los diferentes ámbitos.

En realidad, hay que señalar que a medida que se avanza en el gótico, los conjuntos funerarios pierden escenas narrativas en favor de la representación de los intercesores o los *pleurants*. Por ello, estamos ante un ejemplo excepcional, que nos permite comprobar como se adaptan al relieve ciertos logros que se han desarrollado en la pintura, inscribiendo a las figuras en un paisaje, y con una observación bastante detenida del mundo animal.

En definitiva, a pesar de la diferencia entre la primera y la segunda parte de lo aquí expuesto, es imprescindible conocer los hitos marcados en un principio, para valorar mejor la presencia de la naturaleza en ámbitos concretos, como ha sido, en este caso, el de los conjuntos funerarios. Con todo, y aún teniendo presente el progresivo acercamiento a la naturaleza, incluso en ocasiones empírico, el carácter simbólico siguió impregnando las obras llevadas a cabo a lo largo del gótico, haciendo que nunca se olvide que tras las maravillas que se encuentran a nuestro alrededor, ha de verse la mano de Dios, y se ha de averiguar el significado que encierran.

¹⁶² S. de Voragine, op. cit., pp. 693-694.



Fig. 1. Giotto: Joaquín entre los pastores, en la capilla Scrovegni de Padua.

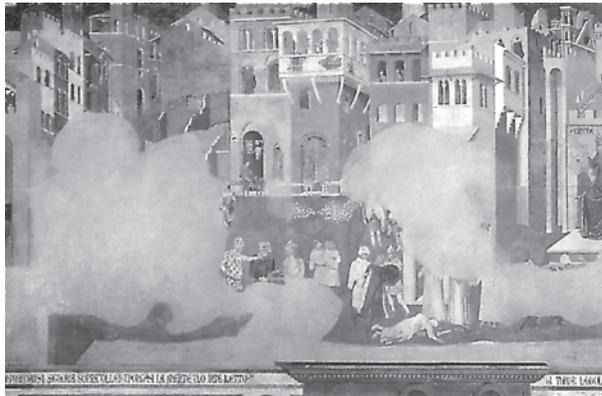


Fig. 2. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del mal gobierno en la ciudad (Palacio Público de Siena).



Fig. 3. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del buen gobierno en la ciudad (Palacio Público de Siena).



Fig. 4. Ambrogio Lorenzetti: Efectos del buen gobierno en el campo (Palacio Público de Siena).



Fig. 5. Simone Martini: Comentario a Virgilio de Servio (Biblioteca Ambrosiana de Milán).



Fig. 6. Giovannino de Grassi: Jabalí asaltado por perros y leopardo, del Libro de Bergamo (Biblioteca Cívica de Bérghamo).

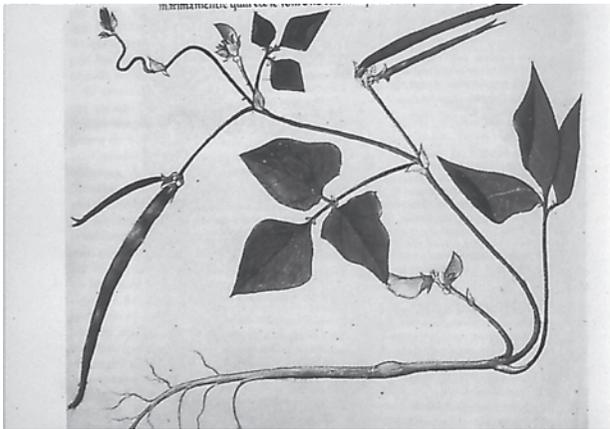


Fig. 7. Herbario Carrara: Judía Francesa (Museo Británico).



Fig. 8. Tacuinum sanitatis: Primavera (Codex Vindobonensis n° 2644, Biblioteca Nacional de Austria).



Fig. 9. Torre Aquila, Trento: mes de febrero.



Fig. 10. Hermanos Limbourg: Très Riches Heures del Duque de Berry. Mes de febrero (Museo Condé, Chantilly).

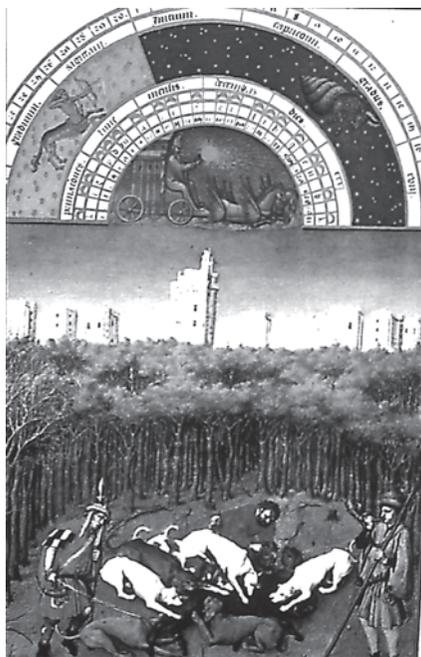


Fig. 11. Hermanos Limbourg: Très Riches Heures del Duque de Berry. Mes de diciembre (Museo Condé, Chantilly).



Fig. 12. Dibujo de Pisanello: estudios de cabezas de caballo, del Códice Vallardi (Museo del Louvre, París).



Fig. 13. Gentile da Fabriano: Adoración de los Magos (Galería de los Uffizi).



Fig. 14. Van Eyck: Bautismo de Cristo, del Libro de Horas de Turín (Museo Cívico de Turín).



Fig. 15. Jan Van Eyck: Virgen con el canciller Rollin (Museo del Louvre, París).



Fig. 16. Roger van der Weyden: San Lucas pintando a la Virgen (Museo de Bellas Artes, Boston).



Fig. 17. Arcosolios de la capilla de San Andrés de la catedral de Tui (Pontevedra).

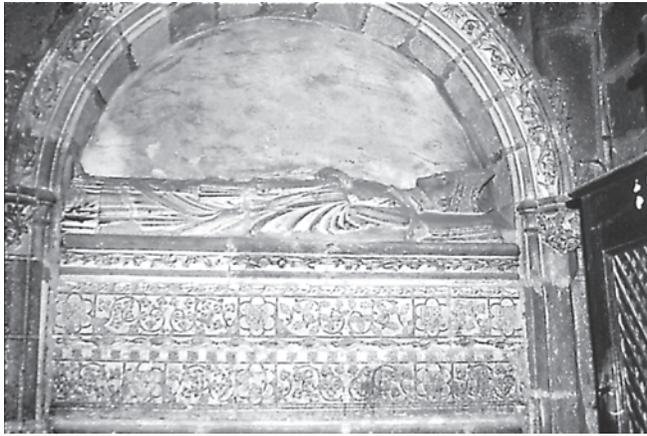


Fig. 18. Conjunto funerario del obispo Alfonso II en la catedral de Ávila.



Fig. 19. Detalle del sepulcro del obispo Juan Serrano, en la capilla de San Gregorio del monasterio de Guadalupe.



Fig. 20. Detalle del sepulcro del obispo Gil de Albornoz, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo.



Fig. 21. Detalle del sepulcro del obispo Fray Juan Enríquez, en el convento de Santa Clara de Toledo.



Fig. 22. Detalle del sepulcro del obispo Diego de Anaya, en la capilla de San Bartolomé de la catedral vieja de Salamanca.



Fig. 23. Detalle del sepulcro del cardenal Juan Cervantes, en la capilla de S. Hermenegildo de la catedral de Sevilla.

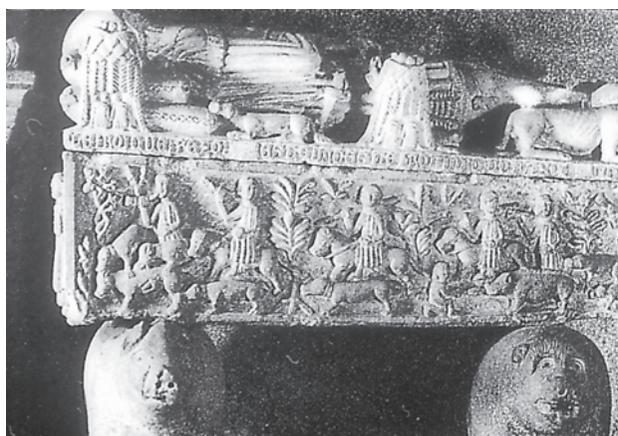


Fig. 24. Sepulcro del caballero Fernán Pérez de Andrade, *O Boo*, en San Francisco de Betanzos (La Coruña).



Fig. 25. Conjunto funerario de Alfonso Carrillo de Albornoz, cardenal de San Eustaquio, en la catedral de Sigüenza.

M^a José MORA

UN INVIERNO ENTRE LOS HIELOS: LOS PAISAJES DE LA POESÍA ANGLOSAJONA

Hace poco más de un siglo, la revista norteamericana *Atlantic Monthly* ofrecía a sus lectores un artículo sobre un tema casi idéntico al que me correspondía a mí abordar en este seminario: la naturaleza en la poesía anglosajona. El artículo inevitablemente despertó mi interés. El tema era el mismo; el autor, Richard Burton, era también profesor universitario y escribía igualmente para un lector no especialista¹. Junto a la lógica curiosidad por saber qué visión ofrecía este colega hace cien años sobre el tratamiento de la naturaleza en los textos ingleses anteriores al siglo XII, me pareció además que tomar sus observaciones como punto de referencia podía permitirme también reflexionar, aunque sea brevemente, sobre las distintas lecturas que hacemos de los paisajes del pasado en diversos momentos de la historia.

Burton comienza apuntando un hecho que le parece muy significativo: el más famoso poema anglosajón, la épica de *Beowulf*, alude en numerosas ocasiones al invierno, pero ni una sola vez a la primavera. Mientras que los poetas ingleses del bajo medioevo cantan con frecuencia el renacer de la naturaleza, los anglosajones, por el contrario, parecen sentir predilección por sus aspectos más sombríos, y se recrean en los escenarios que muestran los rigores invernales con toda su crudeza: noches gélidas en las que la escarcha atenaza la tierra, tempestades de nieve y granizo, mares cubiertos de hielo... El propio lenguaje parece reflejar este lugar central que ocupa el invierno en el universo anglosajón, y utiliza la palabra «invierno» (*winter*) para medir los años: de *Beowulf*, por ejemplo, se nos dice que gobernó bien su pueblo durante cincuenta inviernos (*fiftig wintra*).

¹ Richard Burton, «Nature in Old English Poetry», *Atlantic Monthly* 73 (1894), pp. 476-487. Burton (1861-1940) se doctoró en la Johns Hopkins University (1888) y alternó su carrera académica con su actividad como poeta y editor de revistas literarias. Impartió clases, entre otras, en las universidades de Chicago, Minnesota (donde dirigió el Departamento de inglés de 1906 a 1925), y Columbia. El *Atlantic Monthly* era —y es, pues se sigue publicando en la actualidad— una revista cultural de carácter misceláneo.

Este predominio del paisaje invernal lo atribuye el autor a dos razones. La primera es histórica: según Burton, las descripciones de paisajes que encontramos en los primeros poemas ingleses corresponden en realidad a las regiones de las que son originarios los pueblos germánicos que se asientan en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo v: el Báltico, el mar del Norte y el Atlántico más septentrional. La acción de *Beowulf*, por ejemplo, transcurre siempre en Escandinavia, entre Dinamarca y el sur de Suecia. Y lo mismo, añade, sucede con los poemas menores: el clima, los paisajes, no son otros que los de los fiordos noruegos y los estrechos daneses. La segunda razón, afirma el autor, es «psicológica»: la «primera poesía de la raza» es pre-cristiana, pagana hasta la médula; heredera de una visión del mundo fatalista, en cuyos cielos reinan Odín y Thor, el dios del trueno, no el Cristo mediterráneo de rostro amable que trae la promesa del paraíso. Por eso el genio poético anglosajón es indudablemente más sombrío y taciturno, y encuentra expresión en paisajes como los que nos muestra *The Wanderer* (*El exiliado errante*) 45-48:

ðonne onwæcneð eft wineleas guma,
 gesihð him biforan fealwe wegas,
 baþian brimfluglas, brædan feþra,
 hreosan hrim ond snaw, hagle gemenged.

Despierta otra vez el solitario y contempla ante sí las olas amarillas,
 y ve bañarse a las aves marinas, extendidas sus alas, mientras caen
 hielo y nieve mezclados con granizo².

Y, de nuevo, más adelante (101-106):

...ond þas stanhleoþu stormas cnyssað,
 hrið hreosende hrusan bindeð,
 wintres woma, þonne won cymeð,
 nipeð nihtscua, norþan onsendeð
 hreo hæglfare hæleþum on andan.
 Eall is earfoðlic eorþan rice

[Se levanta ahora... majestuoso el muro...] y estas paredes azotan las tormentas. La tempestad de nieve que asola la tierra, el tumulto del invierno, cuando caen las sombras de noche, envían desde el norte pavorosos temporales de granizo para vejación de los hombres atemorizados. Todo es desgracia en el reino de este mundo.

² Los textos poéticos anglosajones citados corresponden siempre a la edición del corpus poético anglosajón de G.P. Krapp y E.V.K. Dobbie, *The Anglo-Saxon Poetic Records*, Nueva York, Columbia UP, 1931-1953. Las traducciones de *The Wanderer* y las que siguen de *The Seafarer* son de Juan C. Conde Silvestre. Véase su *Crítica literaria y poesía anglosajona: Las ruinas, El exiliado errante y El navegante*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994.

No podemos buscar en estas descripciones —nos dice Burton— la exuberancia o la riqueza de color propia de las creaciones en lengua romance, o de las literaturas orientales. El sobrio temperamento germano dibuja sus paisajes en blanco y negro, con luces y sombras, como si fuesen grabados. Es el estilo propio de un hombre de espíritu inquieto, que desdeña las vanidades del mundo y busca ansiosamente la verdad³. No se deleita con prados floridos ni jardines de rosas bañados por un cálido sol primaveral, como hacen las gentes alegres y despreocupadas que habitan las costas mediterráneas. El germano vuelve sus ojos hacia aquellos escenarios en los que las fuerzas de la naturaleza ponen a prueba su temple. Es lo que hace el protagonista de *The Seafarer* (*El navegante*), que describe las penalidades que ha experimentado durante una travesía solitaria, en un barco zarandeado por las tormentas, y expresa sin embargo el anhelo de volver a hacerse nuevamente a la mar (1-37):

Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,
 siþas secgan, hu ic geswincdagum
 earfoðhwile oft þrowade,
 bitre breostceare gebiden hæbbe,
 gecunnad in ceole cearselda fela,
 atol yþa gewealc, þær mec oft bigeat
 nearo nihtwaco æt nacan stefnan,
 þonne he be clifum cnossað. Calde geþrunge
 wæron mine fet, forste gebunden,
 caldum clomnum, þær þa ceare seofedun
 hat ymb heortan; hungor innan slat
 merewerges mod. þæt se mon ne wat
 þe him on foldan fægrost limpeð,
 hu ic earmcearig iscealdne sæ
 winter wunade wræccan lastum,
 winemægum bidroren,
 bihongen hrimgicelum; hægl scurum fleag.
 þær ic ne gehyrde butan hlimman sæ,
 iscaldne wæg. Hwilum ylfete song
 dyde ic me to gomene, ganetes hleoþor
 ond huilpan sweg fore hleahtor wera,
 mæw singende fore medodrince.

³ Burton justifica su interpretación del colorido de los paisajes en relación con el carácter de los pueblos citando teorías de Ruskin sobre el arte: «[Ruskin] remarks that ‘the way by color is taken by men of cheerful, natural, and entirely sane disposition in body and mind, much resembling, even at its strongest, the temper of well-brought-up children’; while contrariwise, ‘the way by light and shade is taken by men of the highest power of thought and most earnest desire for truth; they long for light, and for knowledge of all that light can show. But seeking for light, they perceive also darkness; seeking for substance and truth, they find vanity. They look for form in the earth, for dawn in the sky, and, seeking these, they find formlessness in the earth and night in the sky’. It hardly seems amiss to name as exponents of the two types here adumbrated the man of Romance stock, sun-loving and *insouciant*, and the Teuton, with his mood bred of northern gloom and barrenness» (478-479).

Stormas þær stanclifu beotan, þær him stearn oncwæð
 isigfeþera; ful oft þæt earn bigeal,
 urigfeþra; nænig hleomæga
 feasceaftig ferð frefran meachte.
 Forþon him gelyfeð lyt, se þe ah lifes wyn
 gebiden in burgum, bealosīþa hwon,
 wlonc ond wingal, hu ic werig oft
 in brimlade bidan sceolde.
 Nap nihtscua, norþan sniwe,
 hrim hrusan bond, hægl feol on eorþan,
 corna caldast. Forþon cnyssað nu
 heortan geþohtas þæt ic hean streamas
 sealtyða gelac sylf cunnige
 monað modes lust mæla gewhylce
 ferð to feran...

Puedo sobre mí mismo una historia real contaros, hablaros de mis viajes, de cómo en épocas tristes, sufrí días de desgracia. He experimentado la amargura de la tristeza, me he aventurado en mi barco en los dominios que habita; también el terrible rugido de las olas cuando me ocupaba, con ansiedad, de la guardia nocturna en proa, mientras la nave rozaba los arrecifes. Mis pies helados, como atados por cadenas de fría escarcha; el dolor, cálido, ardía en mi corazón; la sed corroía el espíritu de quien estaba cansado del mar. No sabe el hombre, a quien en tierra la más dichosa suerte acompaña, cómo, triste y abatido, sobre un mar de hielo, en invierno, seguí el camino del exilio, privado de amigos, vagando entre carámbanos y tempestades de granizo. Allí nada oía salvo el rugir del océano y sus heladas olas. A veces el canto del cisne me entretenía, o los graznidos del alcazaz y el sonido del zarapito en lugar de la risa de los hombres; el grito de la gaviota en vez de la hidromiel. Las tormentas golpeaban el acantilado y les respondía la golondrina de mar con alas de hielo y, con frecuencia, les chillaba el águila, sus plumas cubiertas de rocío. Ningún compañero mi desolado espíritu podía reconfortar; así, quien, orgulloso y contento, borracho de riquezas, sin sufrimiento alguno, disfruta en la ciudad de los placeres de la vida, no comprende cómo yo, exhausto, los caminos del mar me vi forzado a recorrer. Cayó la noche, desde el norte nevaba, la escarcha el suelo atenazaba, el granizo, de cereal el grano más frío, llovía sobre la tierra. Por eso, estos pensamientos oprimen mi corazón ahora que yo mismo parto a explorar mares profundos, sobre el tumulto de sus saladas olas. Siempre urgen los deseos del corazón al espíritu a viajar...⁴

El planteamiento de Burton se basa por tanto en una doble premisa: por una parte, lo anglosajón se identifica con la raíz germánica; y, a partir de ahí, las descripciones de la naturaleza se interpretan en términos de unos estereotipos tradicionales sobre el carácter de los pueblos. Pero al seguir esta línea de discusión Burton no está inventando nada nuevo. En lo primero

⁴ Sobre estas ansias del Navegante por hallarse nuevamente en el mar comenta Burton: «the Anglo-Saxons minded stiff weather on the water far less than we their degenerate descendants. They knew the sea in all her moods; they lived and fought upon her» (480).

sigue las pautas de trabajo típicas de la filología germánica, empeñada siempre en la recuperación de unos orígenes que se remontan a la época precristiana, y que logran documentarse reconstruyendo textos que se limpian cuidadosamente de presuntas interpolaciones⁵. En lo segundo —el uso de un discurso oposicional que enfrenta lo germano a lo latino— sigue una tradición aún más antigua, que data de los comienzos mismos de los estudios anglosajones a finales del siglo XVI y principios del XVII. Quizá debido a su asociación original con la polémica política y religiosa —en los textos en inglés antiguo se buscan testimonios que apoyen la legitimidad de la reforma anglicana frente a la iglesia de Roma y las reivindicaciones parlamentaristas frente al abuso de poder de los Estuardo— los «anticuarios» se esfuerzan desde el principio en definir su objeto de estudio frente a un «otro» al que se pretende anatemizar⁶. Para dotar de autoridad a esta oposición, el punto de referencia esencial es la *Germania* de Tácito. Frente a la corrupción de la Roma imperial, Tácito describe en esta obra a un pueblo rudo, pero fuerte, de temple curtido por la dureza de sus condiciones de vida, austero y amante de la libertad. Quienes estudian el pasado anglosajón en los siglos XVII-XVIII se identifican con esta imagen, y se definen así frente a los que aparecen como herederos espirituales del Imperio Romano: los normandos, cuya tiranía pone fin a las libertades sajonas y corrompe la pureza de la iglesia primitiva introduciendo los modos de culto de la Iglesia de Roma⁷. Y lo que en principio aparece como una oposición que opera fundamentalmente en el terreno de las ideas adquiere, con el desarrollo paralelo de la filología y la etnología en el siglo XIX, un carácter marcadamente racial y sirve para sustentar la creencia en la superioridad física y espiritual de los pueblos germánicos. Dentro de este contexto ideológico, no es de extrañar que Burton interprete el gusto de los anglosajones por estos paisajes de lo

⁵ Estas prácticas han sido bien descritas por Eric Stanley en su ya clásico *The Search for Anglo-Saxon Paganism*, Cambridge, Brewer, 1975. Los presupuestos ideológicos sobre los que opera la filología germánica han sido analizados, entre otros, por Allen Frantzen y Charles Venegoni en «Desire for Origins: An Archaeology of Anglo-Saxon Studies», *Style* 10 (1986), pp. 142-156.

⁶ El término *antiquary* se aplicaba originalmente a aquellos que dedicaban sus esfuerzos a estudiar el pasado. La primera *Society of Antiquaries* se formó en 1572, y contaba entre sus miembros fundamentalmente con hombres de leyes, miembros de las *Inns of Court*.

⁷ Esta postura no deja de ser irónica, dada la vinculación de la Iglesia anglosajona a Roma, de la que es buena muestra el triunfo de la ortodoxia romana en el sínodo de Whitby (año 664). Sin embargo, los «anticuarios» ingleses desde finales del siglo XVI hallan en prácticas como la traducción de textos bíblicos y en textos como la controvertida homilía de Ælfric sobre la eucaristía argumentos que permitan justificar que, más que una ruptura, la Reforma anglicana es, en realidad, una vuelta a la pureza original de la primera Iglesia inglesa.

que podríamos llamar «un invierno entre los hielos» como un rasgo racial, que demuestra su raigambre aria y da la medida de su carácter recio y viril.

Dejando a un lado la idea de raza, hay otras muchas cosas en este marco interpretativo —y en el uso que Burton hace de él— que resultan más que cuestionables. Para empezar, podemos analizar los datos sobre los que se asienta su afirmación inicial de que *Beowulf* hace continuamente referencia al invierno, y ni una sola vez a estaciones más suaves. Es cierto que la palabra *sumor* (primavera/verano) no aparece mencionada en el poema, y sí con frecuencia *winter*. Pero también es cierto que en la mayoría de los casos, estos *winter* aparecen designando espacios de tiempo —los daneses, por ejemplo, soportan durante doce «inviernos» los ataques del monstruo Grendel (147); el dragón guarda el tesoro durante trescientos «inviernos» (2278)— o como parte de la fórmula *wintrum frod*, que describe a algunos personajes como «sabios por sus inviernos», es decir, por sus años. Escenarios propiamente invernales apenas encontramos dos —tres si contamos también la descripción de la guarida de los monstruos—, apenas cincuenta versos en un poema que supera los tres mil. El primero de ellos corresponde a la narración que hace Beowulf de una aventura de juventud, en la que retó a otro muchacho a cruzar nadando un mar helado (535-549):

Wit þæt gecwædon cnihtwesende
 ond gebeotedon wæron begen þa git
 on geogoðfeore þæt wit on garsecg ut
 aldrum neðdon, ond þæt geæfndon swa.
 Hæfdon swurd nacod, þa wit on sund reon,
 heard on handa; wit unc wið hronfixas
 werian þohton. No he wiht fram me
 flodyþum feor fleotan meahte,
 hraþor on holme; no ic fram him wolde.
 Ða wit ætsomne on sæ wæron
 fif nihta fyrst, oþþæt unc flod todraf,
 wado weallende, wedera cealdost,
 nipende niht, ond norþanwind
 heaðogrim ondhwearf; hreo wæron yþa.
 Wæs merefixa mod onhrered.

Cuando éramos jóvenes prometimos arriesgar nuestras vidas en el mar; y así lo cumplimos. Llevábamos una espada en la mano para protegernos del ataque de las ballenas mientras nadábamos. De ningún modo podía avanzar él más rápido que yo entre las escarpadas olas, ni yo quería separarme de su lado. Estuvimos en el mar por espacio de cinco noches hasta que las corrientes y las agitadas aguas nos separaron. El frío, la noche y los vientos del norte se volvieron contra nosotros. Las olas eran altas, las bestias marinas estaban airadas⁸.

⁸ Las traducciones de este poema son siempre de Ángel Cañete, *Beowulf*, Málaga, Universidad de Málaga, 1991.

El segundo de estos pasajes (1127-1137), perteneciente a la canción de un bardo danés sobre la batalla de Finnsburh, incluye una poderosa imagen del hielo como un grillete —*isgebind*— que aprisiona los mares en invierno⁹; pero nos ofrece también como contrapunto una hermosa aunque breve referencia a la llegada de la primavera:

Hengest ða gyt
 wælfagne winter wunode mid Finne
 eal unhlitme. Eard gemunde,
 þeah þe he ne meahthe on mere drifan
 hringedstefnan; holm storme weol,
 won wið winde, winter yþe beleac
 isgebinde, oþðæt oþer com
 gear in geardas, swa nu gyt deð,
 þa ðe syngales sele bewitiað,
 wuldortorhtan weder. ða wæs winter scacen,
 fæger foldan bearm.

Hengest, sin embargo, permaneció con Finn durante aquel ensangrentado invierno en una desdichada situación; añoraba su tierra natal, mas no podía hacerse a la mar con su velero de curvada proa: el océano luchaba con los vientos, estaba agitado por las tormentas. El invierno había encerrado las olas en su celda de hielo hasta que otra primavera, siguiendo el orden de las estaciones, llegó a las moradas de los hombres embelleciendo la faz de la tierra con su radiante luz.

El tercer texto es la famosa descripción del dantesco lugar en el que habitan los monstruos con los que lucha Beowulf (1357-1376):

Hie dygel lond
 warigeað, wulfhleoþu, windige næssas,
 frecne fengelad, ðær fyrgenstream

⁹ Esta imagen la encontramos en varias ocasiones en la poesía anglosajona. Aparece otra vez en *Beowulf* en los versos 1605-11, en los que la espada con la que el héroe mata a la madre de Grendel, al fundirse como por arte de magia, es comparada al deshielo: «þa þæt sword ongan æfter heaþoswate hildegicelum,/ wigbil wanian. þæt wæs wundra sum,/ þæt hit eal gemealt ise gelicost,/ ðonne forstes bend fæder onlæteð,/ onwinded wælrapas, se geweald hafað/ sæla ond mæla; þæt is soð metod» «Entonces la espada, el filo guerrero, comenzó a fundirse al entrar en contacto con la sangre enemiga. Fue gran maravilla que ésta se derritiese, como hacen los hielos cuando el Todopoderoso, el que rige el tiempo y las estaciones, desata las cadenas de la helada y libera las corrientes. ¡Él es el verdadero Señor!». Una imagen similar aparece en las *Máximas* del Códice de Exeter (71-75): «Forst sceal freosan... is brycgian,/ wæter helm wegan, wundrum lucan/ eorþan ciþas. An sceal inbindan/ forstes fetre felamehtig god» «La escarcha ha de helar... el hielo hacer puentes, cubriendo las aguas, atenazando de modo prodigioso los brotes de la tierra. Sólo hay uno, Dios todopoderoso, que puede romper los grilletes de la escarcha». También en el texto antes citado de *El navegante* se nos dice que la escarcha atenaza los pies del protagonista con «fríos grilletes» (*caldum clomum*, 10).

under næssa genipu niþer gewiteð,
 flod under foldan. Nis þæt feor heonon
 milgemeances þæt se mere standeð;
 ofer þæm hongiað hrinde bearwas,
 wudu wyrstum fæst wæter oferhelmað.
 þær mæg nihta gehwæm niðwundor seon,
 fyr on flode. No þæs frod leofað
 gumena bearna, þæt þone grund wite;
 ðeah þe hæðstapa hundum geswenced,
 heorot hornum trum, holtwudu sece,
 feorran geflymed, ær he feorh seleð,
 aldor on ofre, ær he in wille
 hafelan hydan. Nis þæt heoru stow.
 þonon yðgeblond up astigeð
 won to wolcnum, þonne wind styreþ,
 lað gewidru, oðþæt lyft drysmaþ,
 roderas reotað.

Habitan las tierras ocultas, las laderas que acechan los lobos, las costas azotadas por los vientos y los lodazales por donde discurre, bajo las brumas de los acantilados, una corriente subterránea. No está lejos de allí el lago sobre el que se inclinan las escarchadas arboledas, el bosque de firmes raíces que ensombrece las aguas. Allí, durante la noche, puede asistirse a un sobrecogedor prodigio: el fuego surgiendo de las aguas. Ninguno de los hijos de los hombres, por sabio que sea, conoce la profundidad del fondo. Aunque el ciervo de fuerte cornamenta tenga que adentrarse en el bosque, al ser hostigado por los sabuesos, habrá de preferir la muerte en la orilla a esconderse en el lago. ¡No es éste un grato paraje! Las oscuras aguas se encrespan allí hacia las nubes cuando el viento levanta las hostiles tempestades que hacen que los cielos se oscurezcan y lloren.

Sin embargo, aunque las descripciones de paisajes helados en *Beowulf* —o en el conjunto de la producción poética del alto medioevo inglés— no sean tan omnipresentes como sugiere Burton, sí hay que admitir que llenan algunas de las páginas más memorables que conservamos de esta literatura, de las que más han cautivado la imaginación del lector. Prueba de ello es que textos como *The Wanderer* y *The Seafarer* aparecen continuamente en las antologías poéticas o en los temarios de cursos sobre el antiguo inglés y su literatura¹⁰. Habría que preguntarse entonces no ya si son más o menos numerosos, sino en qué radica la fascinación que ejercen estos textos. Si para nosotros puede obedecer fundamentalmente a su «extrañeza» o su «exotis-

¹⁰ De hecho, estos dos poemas se encuentran, junto con *Beowulf*, entre los pocos que han sido traducidos en varias ocasiones al español. Además del texto ya citado de Juan C. Conde, disponemos de las traducciones de Antonio Bravo (en *Literatura anglosajona y antología bilingüe del antiguo inglés*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1981), de Jesús y Luis Lerate (*Beowulf y otros poemas anglosajones*, Madrid, Alianza, 1986). De *The Seafarer* existe también una versión de Antonio Rivero en *Anglo-American Studies* 8 (1988), pp. 80-85.

mo», para el lector inglés o norteamericano de finales del siglo XIX, a juzgar por los comentarios del profesor Burton, los motivos podían ser distintos. De un lado está el innegable romanticismo de la imagen del hombre solitario enfrentado a las fuerzas de la naturaleza; pero junto a esto, no hay que olvidar que la atribución al poeta de un sentimiento especial ante estos paisajes sirve para subrayar la pertenencia del hombre anglosajón —y, por extensión, de sus descendientes— a la familia de naciones germánica.

Efectivamente, llevado quizá por este mito de los orígenes que alienta la filología germánica, Burton no duda en afirmar que este clima helado y estos parajes agrestes que encontramos en *Beowulf* —y en otros poemas— corresponden en buena medida a la realidad física de las tierras de las que provienen los pueblos germánicos asentados en Gran Bretaña; parece tratarse, por tanto, de paisajes que están de algún modo grabados en la memoria racial. Pero, aparte del empeño en subrayar unas raíces nacionales, poco hay que pueda justificar tal afirmación. Es verdad que la acción de *Beowulf* se sitúa casi enteramente en Dinamarca y Suecia; sin embargo, las descripciones de la naturaleza antes citadas no parecen corresponder a una geografía particular. El mar embravecido en el que se aventura el joven Beowulf es, en teoría, el que baña las costas noruegas hasta llegar al océano ártico (pues el héroe llega a nado hasta el territorio de los fineses, habitualmente identificado como Laponia), pero sólo quizá la mención de las ballenas puede dar un cierto color local a este paisaje marino¹¹. En el segundo caso, el episodio que narra el poeta de la corte danesa se sitúa en Frisia, muy cerca de las costas inglesas, al otro lado del Mar del Norte. Y en cuanto al tercer texto, difícilmente se podría identificar este lugar con una región concreta; parece más bien un lugar imaginario, construido sobre una serie de tópicos utilizados frecuentemente en la descripción de parajes infernales¹².

No parece necesario buscar un modelo escandinavo para estos paisajes en los que el mar aparece cubierto de hielo y la tierra azotada por tormentas de nieve. Aunque es difícil encontrar datos fiables sobre las condiciones climáticas en la Inglaterra altomedieval, entra dentro de la lógica suponer que el poeta recrea estos escenarios invernales a partir de una realidad que no le es en absoluto desconocida. Es verdad que la descripción que el Venerable Beda nos presenta de Gran Bretaña en el primer capítulo de su *Historia ecclesiastica gentis anglorum* no parece sugerir un clima extremadamente

¹¹ Hay que tener en cuenta sin embargo que las ballenas, según indica Beda en las primeras páginas de su *Historia Ecclesiastica*, podían corresponder también al paisaje marino del norte de Inglaterra.

¹² De hecho, se ha señalado repetidamente su parecido con la descripción de los infiernos que encontramos en la homilía 17 de las llamadas *Blickling Homilies*, basada en el texto apócrifo conocido como *Visio Pauli*. También su afinidad con la descripción del Averno en el libro VI de la *Eneida*.

frío: la isla es rica en grano, tiene buenos pastos, e incluso se cultivan vides en algunos lugares; abundan las aves de diversas especies y sus ríos están repletos de peces; sus habitantes disfrutaban además de manantiales cálidos que les proporcionan baños termales. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Beda está siguiendo los modelos retóricos del discurso encomiástico, y se esfuerza por tanto en señalar aquellos aspectos que pueden ofrecer una imagen más ventajosa del lugar. Eso sí, advierte el autor que, al estar situada la isla bastante al norte, las noches de invierno son allí largas. Y la descripción que hace seguidamente de la isla de Irlanda aporta, por comparación, algunos datos más sobre la crudeza de los inviernos ingleses: Irlanda, nos dice Beda, goza de un clima más suave y benigno, pues la nieve allí rara vez se mantiene en los campos más de tres días¹³. De los rigores del clima inglés da testimonio también la otra gran obra histórica del periodo, la *Crónica Anglosajona*, que en algunas entradas registra menciones a inviernos extraordinariamente fríos; en el año 761, por ejemplo, se indica que «este año fue el gran invierno» (*se micla winter*), y en el año 1046 el cronista se extiende en detalles para una ocasión similar:

on þis ylcan geare æfter Candelmæssan com se stranga winter mid forste ⁊ mid snawe ⁊ mid eallon ungewederon, þæt næs nan man þa on liue þæt mihte gemunan swa strangne winter swa se wæs, ge þurh man cwealm ge þurh orf cwealm. ge fugelas ⁊ fixas þurh þone micelan cyle ⁊ hunger for wurdan¹⁴.

este año, tras la Candelaria [el dos de Febrero], vino un duro invierno, con heladas y nieve y todo tipo de tormentas, tanto que nadie podía recordar otro invierno tan duro como éste, por la mortandad de hombres y ganado. Las aves y los peces murieron por el gran frío y el hambre.

Estos inviernos desastrosos sin duda fueron casos excepcionales, como demuestra el mismo hecho de que se consideraran dignos de mención en una crónica. Sin embargo, hay que anotar también que en los pocos poemas que nos remiten a la observación de la naturaleza y la realidad de la vida cotidiana, como pueden ser los enigmas del Códice de Exeter, no son raras las referencias a las inclemencias del tiempo; unas veces son el tema central, como en las llamadas adivinanzas de la tormenta (1-3) o la adivi-

¹³ *Bede's Ecclesiastical History of the English People*, eds. Bertram Colgrave and R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1969.

¹⁴ La entrada correspondiente al año 761 es del manuscrito A (*Crónica Parker*); la del año 1046 está tomada del ms. C (*Abingdon*). Las citas de la *Crónica* corresponden a la edición de Charles Plummer, *Two of the Saxon Chronicles Parallel*, Oxford, Clarendon, 1892.

nanza sobre el hielo (33); otras, la tormenta y la nieve sirven de telón de fondo a la descripción, como en la alusión a las llanuras heladas que cruza el ciervo —en la adivinanza del tintero (93)— sacudiendo la escarcha de su piel, o los versos de la adivinanza 81 en los que la veleta, expuesta a la intemperie, lamenta su suerte:

Aglac dreoge,
 þær mec wegeð se þe wudu hreweð,
 ond mec stondende streamas beatað,
 hægl se hearda, ond hrim þeceð,
 forst freoseð, ond fealleð snaw. (6-10)

Sufro tormento cuando me golpea el que agita los bosques, y he de mantenerme erguida mientras me azotan las lluvias y el duro granizo, me cubre el hielo, me hiela la escarcha y cae la nieve.

Pero relacionar las escenas de paisajes helados en *The Wanderer* o *The Seafarer* con la realidad física a la que se enfrentaba con más o menos frecuencia el hombre anglosajón tampoco nos explica mucho sobre la significación de estas imágenes. De hecho, en más de una ocasión estas recreaciones de tormentas invernales desafían la interpretación factual y parecen adquirir más bien un valor poético. Consideremos, por ejemplo, este pasaje de *Andreas* (1253-1262) que nos describe una noche que San Andrés pasa cautivo en prisión tras haber sido torturado:

þa se halga wæs under heolstorscuwan,
 eorl ellenheard, ondlange niht
 searþancum beseted. Snaw eorðan band
 wintergeworpum. Weder coledon
 heardum hægelscurum, swylce hrim ond forst,
 hare hildstapan, hæleða eðel
 lucon, leoda gesetu. Land wæron freorig
 cealdum cylegicelum, clang wæteres þrym
 ofer eastreamas, is brycgade
 blæce brimrade.

Entonces quedó insidiosamente apresado el santo, el hombre de espíritu firme, toda la noche en las tinieblas. La ventisca invernal cubría la tierra de nieve. Los vientos helados azotaban la residencia de los hombres con tormentas de granizo, y el hielo y la escarcha, los viejos enemigos, atenazaban la tierra. Los campos se cubrieron de carámbanos, y se redujo el torrente de agua en los ríos; el hielo tenía puentes sobre el mar oscuro.

El poema narra la misión de San Andrés a la ciudad de los caníbales, Mermedonia, situada supuestamente en algún lugar de la costa de Asia Menor. En esas latitudes, y a orillas del mar, una escena invernal de características tan extremas no parece demasiado plausible, aunque el poeta anglosajón no tiene por qué conocer este detalle o sentirse obligado a tenerlo en cuenta.

Pero lo curioso es que al escribir su obra está siguiendo muy de cerca un texto griego que no hace en este punto mención alguna a tormentas, heladas, nieve, ni nada semejante; nos dice sencillamente que los mermedonios encerraron a Andrés en el calabozo, le ataron las manos, y que éste, tras haber sido arrastrado durante todo el día por las calles de la ciudad, se encontraba extenuado¹⁵.

¿Por qué juzga oportuno el poeta desviarse aquí del modelo para introducir esta descripción de la tormenta invernal? Seguramente porque la alusión a las inclemencias del tiempo subraya las tribulaciones de Andrés y suscita, por tanto, mayor admiración para su fe y su fortaleza de espíritu. Pero para entender hasta qué punto esta imagen es efectiva en el contexto de la dicción poética anglosajona hay que partir de la consideración de otra imagen —la del *hall*— que es la que, por oposición, dota de significado a este desolador paisaje.

La imagen del *hall* —el recinto en el que los hombres se reúnen en torno a su señor— es uno de los recursos centrales sobre los que se articula el universo poético en inglés antiguo. Su significación se explica por referencia a un conjunto de valores tradicionales, propios de la sociedad heroica de los pueblos germánicos —que forman la base ideacional de esta poesía— cuyo núcleo principal es la relación que se establece entre el caudillo y su *comitatus* o banda de guerreros: éstos deben a su señor lealtad y servicio, él los protege y recompensa sus hazañas con valiosos tesoros¹⁶. Si en la tradición grecolatina la perfección de la vida humana se representa en el ideal pastoral, que tiene siempre como trasfondo un escenario idílico de prados en eterna primavera, en la tradición germánica esta visión idealizada de la existencia tiene como punto de referencia central un recinto cerrado, el *hall*. En él convergen los valores que definen el modelo de sociedad heroica: la generosidad del señor, mostrada en el reparto de tesoros, la camaradería y alegría manifestada en los festejos y banquetes, y la seguridad encarnada por la luz y el calor¹⁷. El hecho de que esta imagen estuviera sin duda bastante alejada

¹⁵ Véase Robert Boenig, *The Acts of Andrew in the Country of the Cannibals. Translations from the Greek, Latin, and Old English*, Nueva York, Garland, 1991.

¹⁶ Kathryn Hume realiza un buen análisis del tema del *hall* y su funcionamiento en la poesía anglosajona en «The Concept of the Hall in Old English Poetry», *Anglo-Saxon England* 3 (1974), pp. 63-74. Sobre los valores heroicos en esta poesía, una de las obras clásicas es la de Michael Cherniss, *Ingeld and Christ: Heroic Concepts and Values in Old English Christian Poetry*, La Haya, Mouton, 1972.

¹⁷ De la significación que alcanza esta imagen en la visión del mundo de las antiguas sociedades germánicas da testimonio la representación del más allá que concibe la mitología nórdica: el *valhöll*, un gran edificio donde Odín reúne a los guerreros muertos en combate y les obsequia cada noche con un extraordinario banquete; por el contrario, aquellos que mueren de enfermedad, vejez o accidente —como el propio dios Balder— se ven relegados al reino de Hel, un lugar lúgubre y frío al que se accede por un camino cubierto de hielo.

de la realidad de la vida cotidiana de los anglosajones —y obviamente, de la del lector contemporáneo— no le resta en absoluto efectividad; en todo caso acrecienta su fuerza evocadora. De este modo el *hall* se convierte en equivalente poético de la felicidad humana; y, por contraposición, la desgracia, el sufrimiento o la angustia ante la precariedad de la vida encuentran su marco expresivo más característico en los paisajes sombríos y desapacibles que se extienden fuera de estas paredes protectoras, unos paisajes en los que el hombre casi invariablemente se encuentra solo —como veíamos antes en los textos de *The Wanderer* y *The Seafarer*— privado de la compañía de sus camaradas y expuesto a los rigores del invierno.

Una buena muestra del funcionamiento de estas imágenes en la literatura anglosajona la encontramos en la narración que hace Beda de la conversión del Rey Edwin de Northumbria (*HE* 2.13). Beda relata cómo Edwin, tras escuchar las enseñanzas del obispo Paulino, convoca a sus consejeros para que debatan con él si es oportuno abrazar la religión cristiana. En el curso de este debate, uno de ellos, que recomienda la conversión, reflexiona sobre el misterio de la existencia humana en los siguientes términos:

Talis... mihi videtur, rex, vita hominum praesens in terris, ad comparisonem eius quod nobis incertum est temporis, quale cum te residente ad caenam cum ducibus ac ministris tuis tempore brumali, accenso quidem foco in medio et calido efecto cenaculo, furentibus autem foris per omnia turbinibus hiemalium pluuiarum vel niuium, adueniens unus passerum domum citissime peruolauerit; qui cum per unum ostium ingrediens mox per aliud exierit, ipso quidem tempore quo intus est, hiemis tempestatis non tangitur, sed tamen paruissimo spatio serenitatis ad momentum excurso, mox de hieme in hieme regrediens tuis oculis elabitur. Ita haec vita hominum ad modicum apparet; quid autem sequatur, quidque praecesserit, prorsus ignoramus.

Tal me parece la vida actual del hombre en la tierra, Majestad, en comparación con ese otro tiempo del que no tenemos conocimiento alguno, como si estuvieses sentado a la cena con tus nobles y consejeros en tiempo de tormenta, con un fuego encendido en el centro de la sala que da calor al recinto mientras fuera se desata la furia del invierno con tempestades de lluvia o de nieve, y entonces un gorrión cruzase la sala volando en un instante. Entra por una puerta y sale rápidamente por la otra. Mientras está dentro, la tempestad invernal no lo toca; pero tras este fugaz momento de calma se escapa a tu vista y regresa velozmente al invierno del que procedía. Del mismo modo esta vida humana se nos aparece tan sólo un breve instante; qué le sigue, o qué hubo antes, lo ignoramos.

Las palabras del consejero de Edwin dibujan una imagen del *hall* cálido e iluminado que resulta mucho más efectiva precisamente por el contraste que se establece con la oscuridad de la noche y la tempestad que amenaza en el exterior. El *hall* —que se compara aquí con la vida terrena— aparece así como un núcleo de luz rodeado de tinieblas, un refugio donde el hombre se siente seguro, mientras que la incertidumbre y la ansiedad ante el destino

que nos aguarda tras la muerte se proyectan hacia ese espacio frío, oscuro y desolador que se sitúa fuera de sus límites.

Este contraste entre el *hall* y la noche invernal constituye un eje expresivo fundamental en la dicción poética anglosajona. La fuerza evocadora de estas imágenes es tal que la mera mención de alguno de sus elementos característicos puede servir para articular la expresión de la felicidad o de la desgracia. Dentro de este marco de referencia, no es de extrañar que el poema *Genesis B* parezca sugerir que la consecuencia más inmediata del pecado original ha de ser la aparición sobre la tierra del frío y el hielo; y es que la aflicción y el arrepentimiento de Adán tras cometer su pecado se representan poéticamente mediante la evocación de los vientos y tempestades de granizo que ve ya cernirse amenazadores sobre él, antes incluso de que Dios pronuncie la sentencia que le expulsa del Paraíso:

Nu slit me hunger and þurst
bitre on breostum, þæs wit begra ær
wæron orsorge on ealle tid.
Hu sculon wit nu libban oððe on þys lande wesan,
gif her wind cymð, westan oððe eastan,
suðan oððe norðan? Gesweorc up færeð,
cymeð hægles scur hefone getenge,
færeð forst on gemang, se byð fyrnum ceald. (802-809)

Ahora desgarran mi pecho el hambre y la sed, que antes nunca habían de preocuparnos. ¿Cómo habremos de vivir ahora, o habitar esta tierra, cuando la azote el viento del este o del oeste, del norte o del sur? Se alzarán nubes oscuras, la ventisca traerá del cielo tormentas de granizo y con ellas vendrá la escarcha, tremendamente fría.

No podemos decir, por tanto, que la contemplación del paisaje invernal suscite un sentimiento particular en el poeta anglosajón; es más bien el sentimiento el que suscita la evocación del paisaje¹⁸. De esta forma, escenarios como éste que imagina Adán se convierten en el trasunto mismo de la desdicha humana. El rendimiento poético de la imagen es tal que puede servir incluso, por inversión, para subrayar el efecto contrario. De este modo, en *The Phoenix*, basado en el texto latino de Lactancio, el poeta anglosajón decide completar la caracterización inicial del afortunado paraje en el que habita el ave fénix expandiendo parte de la descripción original —«illic planities tractus diffundit apertos» (5)— e incluyendo una serie de alusiones a las inclemencias meteorológicas de las que se halla libre el lugar:

¹⁸ Esta misma idea fue defendida por Eric Stanley en un artículo en el que reaccionaba contra los modos de interpretación tradicionalmente aplicados a poemas como *The Wanderer* y *The Seafarer*: «Old English Poetic Diction and the Interpretation of *The Wanderer*, *The Seafarer* and *The Penitent's Prayer*», *Anglia* 73 (1955), pp. 413-466.

þæt is wynsum wong, wealdas grene,
 rume under roderum. Ne mæg þær ren ne snaw,
 ne forstes fnæst, ne fyres blæst,
 ne hægles hryre, ne hrimes dryre,
 ne sunnan hætu, ne sincaldu,
 ne wearm weder, ne winterscur
 wihte gewyrdan. (13-19)

Esta llanura es un lugar placentero, con verdes bosques que se extienden bajo los cielos. No pueden allí hacer daño alguno la lluvia ni la nieve, ni la helada ni el fuego, ni el granizo o la escarcha, ni el calor del sol ni el frío extremo, ni el clima tórrido ni la tormenta invernal.

Y algo similar hace el poeta de *Judgement Day II* para enfatizar la dicha que alcanzará aquél que logre entrar en el Reino de los Cielos; para ello señala insistentemente que este reino es un lugar que se encuentra a salvo de los rigores invernales, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones posibles:

þær niht ne genimð næfre þeostrum
 þæs heofenlican leohtes sciman;
 ne cymð þær sorh ne sar ne geswenced yld...
 Nis þær unrotnes ne þær æmelnys,
 ne hryre ne caru ne hreoh tintrega,
 ne bið þær liget ne laðlic storm,
 winter ne þunerrad ne wiht cealdes,
 ne þær hagulscuras hearde mid snawe. (254-265)

Allí la noche y sus tinieblas no apagan nunca el resplandor de la luz celestial. No llega allí el sufrimiento ni el dolor ni el tormento de la vejez. No hay tristeza ni hastío ni declive ni angustias ni crueles tormentos. Allí no hay relámpagos ni terribles tormentas, ni invierno ni trueno ni frío alguno, ni hay allí rachas de granizo mezclado con nieve.

Parece claro, a juzgar por lo que vemos en todos estos textos, que los paisajes de «invierno entre los hielos» que encontramos en la poesía anglosajona no son necesariamente realistas, sino un recurso del que se sirve el poeta para intensificar la expresión de una experiencia dolorosa o un estado anímico de aflicción (como el de Adán, el de San Andrés, o el de Hengest). Su capacidad para evocar sufrimiento no depende sólo de las penalidades que podamos asociar a la experiencia del frío, el viento o la nieve; el impacto afectivo de estos paisajes deriva también en buena medida de la ausencia que implican del refugio y consuelo que ofrece la vida en el *hall*: el Navegante —en el texto ya citado— nos dice que, solo en su barco, en la inmensidad del mar helado, su único solaz son los graznidos de las aves marinas, en lugar de la compañía y el hidromiel que disfrutaría en el *hall* (19-22), y subraya su desolación insistiendo en que no hay allí ningún compañero que pueda reconfortar su espíritu (25-26). En definitiva, el sentimiento que transmiten estos paisajes es exactamente el que reflejan las

palabras del Exiliado errante tras describir la tormenta de hielo que asola la tierra (101-105): «Eall is earfoðlic»; todo es arduo, incierto, todo son penalidades.

Llegados a este punto, si entendemos que en la poesía anglosajona la noche invernal es el paisaje del dolor y de la desdicha por antonomasia, queda por explicar el anhelo del Navegante por buscar nuevamente este mar helado, y situarse así en el escenario de las mayores privaciones y penalidades. La respuesta a este interrogante, sin embargo, no es única; depende en buena medida de la perspectiva del lector que, desde sus propias coordenadas históricas y culturales, recrea en su imaginación este paisaje, da vida tanto a las figuras poéticas que lo pueblan como al poeta que lo describe, y proyecta sobre todos ellos unos determinados sentimientos y una visión del mundo particular.

La explicación que dan lectores como Burton, que ve en este anhelo una respuesta a la llamada del mar a la que no puede sustraerse el hombre germánico, obedece a una línea de interpretación que se va desarrollando durante la segunda mitad del siglo XIX¹⁹. Se trata, en principio, de una lectura esencialmente romántica, fruto de una imaginación que se deja seducir por la misteriosa figura de este navegante que rechaza la seguridad y las comodidades de la vida en tierra para buscar su destino solo en su barco frente a la fuerza de los elementos. Pero el énfasis filológico en la búsqueda de los orígenes transforma pronto esta estampa de héroe romántico, y —descartando toda la segunda parte del poema, de contenido doctrinal, como interpolación tardía— convierte a este Navegante en la encarnación misma del espíritu germánico pre-cristiano; su anhelo de navegar se lee por tanto como un ansia por lanzarse a la conquista de los mares digna de los piratas sajones que asolaban las costas británicas en el siglo V o de los vikingos que sembraban el terror en todo el mundo conocido en el siglo IX. Y si los comentarios sobre este Navegante miran hacia atrás en busca de unas raíces raciales, también proyectan su imagen hacia adelante en la historia y la utilizan como una muestra más de la continuidad del carácter nacional; el Navegante, como intrépido lobo de mar, aparece así como el prototipo de héroe inglés, comparable por ejemplo al corsario Drake o a Sir Walter Raleigh²⁰. Pero junto a esta transformación del individuo solitario en modelo de héroe,

¹⁹ El poema no se edita por primera vez hasta 1842, cuando Benjamin Thorpe publica su edición crítica del *Codex Exoniensis*. Es Thorpe, de hecho, quien da al poema el título *The Seafarer*.

²⁰ Stopford Brooke hace explícita esta comparación entre los navegantes de los poemas anglosajones y los héroes del periodo isabelino: «The sea-rovers of Beowulf's time... were true sea-dogs, the forerunners of the men who sailed in wasp-like ships from the southern harbors in England to the Spanish main» (*The History of Early English Literature*, Nueva York, Macmillan, 1892, p. 167).

esta figura sufre otra metamorfosis no menos significativa: el héroe romántico se transforma en héroe del imperio. El hombre atormentado, cuya lucha con los elementos parece reflejar su propio conflicto interior, se convierte en un conquistador que se recrea en la descripción de los peligros del mar porque se enfrenta a él seguro de su fuerza, que lucha contra los elementos porque sabe que puede dominarlos, como vemos en estas palabras de Edmund Dale, escritas en 1907:

To the dweller by the coast the ocean appeared to be the mightiest of superhuman beings, a sea-giant of terrible and awe-inspiring aspect, living and passionate as man himself, a raging personality... There was something in its nature, in its restless, heaving motion... akin to his own character, which at first terrified and afterwards irresistibly attracted him. An exultant joy, a passionate triumph, possessed him when first he succeeded in overcoming the terrors of the wind and storm; and the call of the sea came to be ever-present in his ears, luring him on. We may hear it in the words of the Seafarer... None can escape the spell; all earthly joys, harp and treasure and woman's love, fade before it... It is always the hardship of life upon which he dwells, because he has mastered it, fighting his battle alone in the solitude of the sea. Such is the strong man's sport²¹.

Cien años después, la lectura que se hace de *The Seafarer* —y el sentido que se le da a su paisaje invernal— sigue, por lo general, una línea totalmente diferente. La línea crítica dominante desde mediados del siglo xx imagina una figura bien distinta al timón de la nave, una que mira el mar con ojos de penitente o asceta formado en el cristianismo de inspiración irlandesa²². Estas lecturas toman como base la imagen cristiana de la vida como travesía, en la que surcamos un mar tormentoso lleno de peligros buscando el puerto de la salvación eterna, y construyen sobre ella un amplio abanico de interpretaciones tanto alegóricas como literales. Entre estas últimas, me gustaría

²¹ *National Life and Character in the Mirror of Early English Literature*, Cambridge, Cambridge UP. La lectura romántica y la imperialista de hecho coexisten frecuentemente en los comentarios sobre *The Seafarer* en los primeros años del siglo xx, que funden el espíritu de aventura con el deseo de conquista. Por citar sólo otro ejemplo, véanse los comentarios de William Vaughn Moody y Robert M. Lovett en su *History of English Literature* (1905): «Their two passions, war and wandering, urged them forth upon the sea. As soon as spring had unlocked the harbors, their boats sailed out in search of booty and adventure... This seafaring life, full of danger and adventure, was a frequent inspiration of the poet... The darker aspects of the ocean are also sung with fervor. The fatalistic AS was fearless before the terror and gloom of the element which he loved most» (citado de la 7ª edición, Nueva York, Scribner's, 1956, pp. 1-2).

²² Esta línea de interpretación fue abierta por Dorothy Whitelock en 1950 en un artículo que resultó extraordinariamente influyente: «The Interpretation of *The Seafarer*», *The Early Cultures of North-West Europe*, ed. Cyril Fox and Bruce Dickins, Cambridge, Cambridge UP, pp. 259-272.

destacar aquéllas que vinculan el poema a una tradición de la que dan testimonio textos escritos en Irlanda desde finales del siglo VII: la peregrinación o el exilio en el mar —en ocasiones en un bote sin remos, navegando a la deriva— como forma de penitencia o como camino de perfección²³. Del conocimiento de estas prácticas en la Inglaterra anglosajona —y del reconocimiento otorgado a quienes las seguían— dan fe varias referencias de Beda a «peregrinos» ingleses que cruzaban el mar en dirección a Irlanda para seguir allí una vida ascética (*HE* 3.13 o 5.9); o la entrada de la *Crónica* (ms. Parker) correspondiente al año 891 que recoge la noticia de la llegada a la costa de Cornualles de tres peregrinos irlandeses que se habían hecho a la mar en un bote sin remos, peregrinando por amor a Dios sin rumbo fijo, y que fueron inmediatamente conducidos a presencia del rey Alfredo:

ƿƿrie Scottas comon to Ælfrede cyninge, on anum bate butan ælcum gereþrum of Hibernia, þonon hi hi bestælon, forþon þe hi woldon for Godes lufan on elþiodignesse beon, hi ne rohton hwær... ƿ þa comon hie ymb ·vii· niht to londe on Corn walum, ƿforon þa sona to Ælfrede cyninge.

Tres irlandeses llegaron ante el rey Alfredo en un bote sin remo alguno procedentes de Hibernia, de donde habían partido porque querían ir en peregrinación por amor a Dios, sin importarles a dónde... Y tras siete noches tocaron tierra en Cornualles, y fueron a presencia del rey Alfredo.

Dentro de este marco interpretativo, el Navegante aparece como un *peregrinus pro amore dei* que, como Abraham y los apóstoles, deja atrás su patria y su casa para seguir la llamada de Dios y buscar, mediante este ascético exilio voluntario, la vida eterna.

El mar que surca el Navegante anglosajón es siempre el mismo escenario invernal, en el que la oscuridad de la noche y el frío de la nieve, la escarcha y el granizo componen una poderosa imagen que intensifica la expresión de su sufrimiento. Pero este paisaje sirve también para definir a una figura —sea lobo de mar o peregrino que pone su vida en manos de Dios— que transita por él y lo contempla movido por motivos muy distintos, según sea la perspectiva del lector. Y es que, inevitablemente, el hombre medieval ha de mirar la naturaleza por nuestros ojos.

²³ Colin A. Ireland ofrece un buen análisis del concepto de *peregrinatio* irlandés, su conocimiento en Inglaterra y su presumible relación con *The Seafarer* en «Some Analogues of the OE *Seafarer* from Hiberno-Latin Sources», *Neuphilologische Mitteilungen* 92 (1991), pp. 1-14.