La construcción del paisaje en la tradición literaria hispánica: de la alegoría medieval a la introspección noventayochista

Cristiana Fimiani
Universidad de Las Bahamas

1. DE LA EXPLOTACIÓN A LA CONTEMPLACIÓN

Lejos de constituir una categoría natural o atemporal, el concepto de paisaje representa una construcción cultural históricamente determinada cuya génesis revela transformaciones fundamentales en la relación del ser humano con su entorno. Como señala Maderuelo (2005: 23), el paisaje no existe como tal hasta que una cultura determinada desarrolla los instrumentos conceptuales y perceptivos necesarios para su aprehensión estética. Esta observación plantea una cuestión epistemológica fundamental: ¿cuándo dejó el ser humano de simplemente usar y explotar la tierra para empezar a contemplarla como objeto de deleite estético? La pregunta nos conduce directamente al núcleo de lo que podríamos denominar la condición histórica del paisaje. Un campesino medieval, agobiado por la necesidad imperiosa de extraer de la tierra los recursos necesarios para su supervivencia, difícilmente podía permitirse la contemplación desinteresada de la belleza natural. La relación con el entorno estaba mediada por la urgencia económica, por la dependencia absoluta respecto a los ciclos naturales, por el temor constante a que una tormenta, una sequía o una plaga arruinaran la precaria economía familiar.

Hace falta, por tanto, que el hombre se libere de esa carga onerosa para que pueda verdaderamente recrearse en fenómenos como la lluvia, el crepúsculo, las tonalidades cambiantes de las estaciones o la majestuosidad de una cordillera montañosa. Así surge el paisaje propiamente dicho: cuando la naturaleza deja de percibirse exclusivamente como enemiga o recurso económico y se transmuta en objeto de contemplación estética, en espectáculo para la mirada (Roger, 2007: 67). Este tránsito epistemológico, que Berque (1995: 15) ha denominado la «artialización» de la naturaleza —es decir, su conversión en paisaje a través de la mediación artística—, marca también una revolución en nuestra tradición literaria. La literatura española, desde sus manifestaciones más tempranas, ofrece un testimonio privilegiado de esta transformación secular. A lo largo de los siglos, los textos literarios hispánicos no solo han reflejado pasivamente las concepciones cambiantes de la naturaleza, sino que han participado activamente en la construcción cultural del paisaje, proporcionando los códigos estéticos, las convenciones representacionales y los marcos interpretativos necesarios para su aprehensión.

Como sostiene Albelda (2007: 112), la literatura ha funcionado históricamente como un laboratorio de experimentación perceptiva, enseñándonos literalmente a ver el paisaje, a distinguir sus elementos constitutivos, a valorar sus cualidades estéticas, a investirlo de significados culturales.

2. JARDINES TEOLÓGICOS Y FLORES SIMBÓLICAS

La Edad Media hispánica no conoce todavía el paisaje en sentido moderno, entendido como apertura visual hacia horizontes naturales extensos y como contemplación estética de lo salvaje. Lo que encontramos en su lugar es algo radicalmente distinto: el hortus conclusus, el huerto cerrado, paradigma fundacional que nos permite establecer las primeras diferenciaciones claras entre Naturaleza con mayúscula —esa naturaleza salvaje, amenazante, incontrolable— y las segundas naturalezas culturalmente construidas, domesticadas, (re)significadas (Curtius, 1955: 195). Resulta reveladora la paradoja que atraviesa la cultura medieval en su relación con lo natural. Mientras el campesino medieval —que constituye la inmensa mayoría de la población— mantiene con la naturaleza una relación de dependencia absoluta, marcada por el trabajo extenuante, el temor a los elementos y la lucha diaria por la supervivencia, la literatura culta desarrolla una naturaleza radicalmente diferente: jardines amurallados, espacios rigurosamente controlados donde cada planta, cada árbol, cada elemento del paisaje ostenta su propio simbolismo teológico y moral (Delumeau, 1978: 45).

La naturaleza literaria medieval es, fundamentalmente, una naturaleza domesticada, reducida a proporciones manejables, reinterpretada hasta el extremo. Cada elemento natural se carga de significados que trascienden su mera materialidad vegetal para convertirse en signo, en vehículo de verdades teológicas o lecciones morales. El lirio blanco simboliza la puridad virginal, la rosa representa el martirio de los santos, el ciprés evoca la muerte y la resurrección, la vid alude al misterio eucarístico. El pensamiento simbólico medieval no contempla la naturaleza como realidad autónoma sino como un inmenso libro donde Dios ha inscrito sus enseñanzas (Davy, 1977: 89). En las primeras manifestaciones literarias hispánicas, las descripciones naturales son notablemente tímidas en su aparición, alegóricas antes que realistas, y predomina en ellas el didacticismo teológico. El Cantar de Mio Cid (c. 1200), texto fundacional de la épica castellana, apenas se detiene en descripciones paisajísticas. Las referencias naturales son funcionales, subordinadas a la acción narrativa: se mencionan ríos porque hay que cruzarlos, montañas porque constituyen obstáculos estratégicos, campos porque allí se libran las batallas. No hay contemplación estética del entorno, sino registro pragmático de coordenadas geográficas relevantes para el desarrollo de los acontecimientos.

Gonzalo de Berceo (siglo XIII), por su parte, inaugura en la literatura castellana el uso sistemático del locus amoenus en sus Milagros de Nuestra Señora (c. 1260). El célebre prólogo, con su descripción del prado verde, florido, atravesado por una fuente cristalina y poblado de árboles frutales, constituye el primer gran paisaje

literario en lengua castellana. Sin embargo, como el propio Berceo se encarga de explicitar, cada elemento de este paisaje posee un significado alegórico preciso: el prado representa a la Virgen María, las flores son sus milagros, los árboles simbolizan las virtudes marianas, la fuente es la gracia divina. La naturaleza funciona aquí como translatio, como vehículo de contenidos teológicos, nunca como objeto de contemplación en sí misma. Berceo construye un paisaje completamente codificado donde la exégesis alegórica resulta indispensable para la comprensión del texto, siguiendo los principios hermenéuticos de los cuatro sentidos de la Escritura que desarrolló la patrística medieval (Dutton, 1971: 45). La notable excepción a esta tendencia la constituye Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en su Libro de Buen Amor (c. 1330-1343). Con su extraordinaria vitalidad sensorial y su mirada más terrena, el clérigo alcalaíno introduce elementos de realismo y carnalidad que anticipan sensibilidades posteriores. Su famosa descripción de la llegada de la primavera posee una inmediatez experiencial, un goce sensorial de los fenómenos naturales que contrasta con el alegorismo predominante en la época. No obstante, incluso en el Arcipreste, la naturaleza sigue subordinada a funciones didácticas o narrativas.

La Edad Media prefiere una y otra vez estos espacios artificiales, donde la naturaleza salvaje —el saltus, el bosque oscuro, el páramo desolado— queda sistemática y deliberadamente excluida. Esta modalidad de organización espacial, antitética de la naturaleza en estado libre, representa una etapa crucial en el proceso de formación del paisaje occidental. Como precisa Le Goff (1985: 67), la oposición medieval fundamental no se establece entre ciudad y campo, sino entre espacios humanizados y espacios salvajes. El jardín medieval constituye una victoria simbólica de la cultura sobre la naturaleza, del orden sobre el caos, de lo racional sobre lo instintivo. Es lo que podríamos denominar, siguiendo la terminología de Cicerón recuperada por diversos estudiosos del paisaje, una segunda naturaleza: naturaleza transformada en cultura, en símbolo, en exemplum moral. La naturaleza primera, salvaje y amenazante, debe ser domesticada, cercada, controlada para poder ser objeto de representación literaria. Esta domesticación no es meramente física sino fundamentalmente semiótica: implica la conversión de elementos naturales en signos legibles dentro de un código cultural y teológico compartido.

3. ABRIR HORIZONTES Y CONSTRUIR LABERINTOS

El Renacimiento trae consigo una auténtica revolución perceptiva en la relación con el entorno natural. Las murallas del jardín medieval se derrumban metafórica y literalmente. La mirada se extiende hacia el horizonte. El solipsismo del hortus conclusus medieval queda eclipsado frente a la valorización de amplios panoramas marinos y montañeses que se extienden más allá de las murallas urbanas. Aquí entra en escena la figura señera de Garcilaso de la Vega (1501-1536) con su recuperación humanística del locus amoenus: ese espacio idílico, heredero directo de la tradición horaciana, petrarquista y del Dolce Stil Novo italiano, don-

de ninfas y pastores viven sus amores idealizados a la vera de un riachuelo, bajo la sombra de un sauce llorón (Rivers, 1974: 89). Las Églogas garcilasianas —especialmente la primera y la tercera— representan el momento fundacional del paisajismo renacentista en España. La Égloga Primera, compuesta hacia 1535 y publicada póstumamente en 1543, se abre con el célebre inicio: «El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando» (Garcilaso, 1981: 97). La acción poética se sitúa en un espacio natural concreto que al mismo tiempo trasciende su materialidad para convertirse en símbolo de una Arcadia donde el amor y el dolor encuentran su expresión más depurada.

Sin embargo, y esto constituye un matiz fundamental que diferencia a Garcilaso de sus modelos italianos, aunque el poeta toledano recrea la Arcadia clásica con todos sus tópicos convencionales —prados floridos, aguas cristalinas, árboles frondosos, céfiros acariciadores—, tiene el acierto de situar estos espacios idealizados en lugares concretos de la geografía hispánica: la orilla del Tajo a su paso por Toledo, la vega toledana, los campos de Salamanca. Lapesa (1985: 156) observa que es un momento crucial en nuestra tradición literaria: la naturaleza real y la idealizada se funden, creando una síntesis original donde el referente geográfico concreto queda tamizado por una idealización estilizada que es fruto de la influencia clásica e italiana. El paisaje adquiere, por primera vez en la literatura española, autonomía estética genuina. Se libera de fines meramente pedagógicos o morales para afirmarse como objeto de contemplación desinteresada. Como heredero de la tradición horaciana del beatus ille y del retiro contemplativo, Garcilaso nos ofrece una naturaleza que ya podemos contemplar por puro placer estético, sin la necesidad de extraer de ella lecciones edificantes o interpretaciones alegóricas. Esta transformación refleja cambios culturales más amplios: el humanismo renacentista, con su recuperación de los clásicos grecorromanos, con su antropocentrismo renovado, con su confianza en la capacidad humana para comprender y representar el mundo, proporciona el marco ideológico necesario para esta nueva relación con la naturaleza.

Y luego aparece San Juan de la Cruz (1542-1591), quien opera un salto cualitativo de enorme trascendencia: espiritualiza el paisaje, lo transfigura en manifestación de lo divino. En poemas como el Cántico espiritual o la Noche oscura del alma, la naturaleza adquiere una densidad simbólica de nuevo tipo, radicalmente diferente del alegorismo medieval, al presentarse simultáneamente como física y metafísica. Ante el paisaje evocado por San Juan, todos los sentidos se ven estimulados con una complejidad sinestésica y una intensidad sensorial superior a la del poeta renacentista profano. En los famosos versos de las estrofas XIII y XIV del Cántico («Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonorosos, / el silbo de los aires amorosos»), asistimos a una síntesis mística sin precedentes: el paisaje trasciende el ámbito meramente sensorial para convertirse en teofanía, en manifestación sensible de lo divino (Dámaso Alonso, 1952: 189). La naturaleza no simboliza a Dios de manera alegórica —como en la Edad Media—, sino que se convierte en el lugar mismo de la presencia divina, en el espacio donde acontece el encuentro místico entre el alma y su amado. San

Juan recobra para la naturaleza su carácter sagrado, pero no mediante la imposición de significados alegóricos externos, sino a través de una experiencia mística inmediata que transfigura la percepción misma del entorno. El poeta abulense desarrolla lo que Baruzi (1931: 345) define como una «teología mística del paisaje», donde cada elemento natural se convierte en vehículo de una experiencia que trasciende el lenguaje conceptual para situarse en el ámbito de lo inefable.

El siglo XVII nos trae la culminación de esta evolución paisajística en Luis de Góngora (1561-1627) y el gran bodegón barroco de las Soledades (1613). Aquí la naturaleza, cobrando una autonomía y una centralidad sin precedentes en la poesía española, alcanza su apogeo expresivo: exuberante, compleja, a veces desagradable e inhóspita, hasta monstruosa en ocasiones. El vate cordobés retoma, a partir de sus propias vicisitudes biográficas y de su creciente desencanto con la vida cortesana, el contraste ancestral entre los trajines mundanos de la corte y la vida tranquila y sosegada de los placeres campestres, motivo que se remonta al beatus ille horaciano y que había sido recuperado por Fray Luis de León en su Oda a la vida retirada. Sin embargo, lo hace con una complejidad lingüística, con un artificio retórico sin precedentes en nuestra literatura. La naturaleza gongorina se vuelve arquitectura verbal, laberinto de metáforas donde el referente natural queda casi sublimado en pura construcción estética. La Soledad Primera comienza con el naufragio de un peregrino que llega a una costa agreste: «Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / —media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo—, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas» (Góngora, 1994: 167).

Jammes (1994: 34) precisa que esta complejidad metafórica no busca oscurecer gratuitamente, sino elevar la naturaleza a categoría de gran arte, dignificarla mediante el lenguaje culto. Las Soledades presentan una naturaleza total, que abarca desde lo sublime hasta lo grotesco, desde la belleza idealizada hasta la crudeza de la caza y la pesca. Góngora no rehúye los aspectos menos amables del mundo natural: la violencia predatoria, la lucha por la supervivencia, la transitoriedad de toda belleza natural. Esta visión compleja y a veces contradictoria de la naturaleza refleja la ambivalencia barroca ante el mundo, oscilando entre la celebración sensorial y la conciencia del memento mori (Jammes, 1994: 345). La naturaleza barroca es, paradójicamente, tanto más real como más artificial: más real porque incorpora aspectos antes excluidos de la representación poética; más artificial porque el lenguaje mismo, con su complejidad cultista, interpone una distancia estética entre el lector y el referente natural.

4. PROYECTAR EL YO SOBRE EL PAISAJE

El siglo XVIII aparece en las historias literarias como un período relativamente pobre en representaciones paisajísticas significativas. Sin embargo, una mirada más atenta revela anticipaciones importantes de la sensibilidad romántica posterior. Juan Meléndez Valdés (1754-1817), principal exponente de la poesía ilustra-

da española, anticipa en sus mejores composiciones la nueva sensibilidad frente al paisaje que triunfará con el Romanticismo. En poemas como «La tarde» o «El invierno es el tiempo de la meditación», las emociones del poeta se activan ante los bancos de bruma que recubren las orillas fluviales, pobladas de rica flora acariciada por la brisa. Como señala Polt (1967: 178), estamos en el umbral de algo radicalmente nuevo: el paisaje del alma. Ya no se trata simplemente de describir la naturaleza con mayor o menor idealización, sino de establecer correspondencias entre los fenómenos naturales y los estados emocionales del sujeto lírico. Esta transformación, incipiente aún en Meléndez, alcanzará su plenitud en el Romanticismo. Esta transformación arranca de aquel sujeto autónomo que la Ilustración reivindica frente al hombre que el cartesianismo dejaba en manos del Ser Supremo. La autonomía del sujeto como primer logro del pensamiento ilustrado, su capacidad para juzgar por sí mismo, su confianza en la razón individual, resultan fundamentales para la concepción que el hombre romántico tendrá de sí mismo en relación con la Naturaleza.

Debemos esperar al Romanticismo para asistir a la verdadera revolución en la recreación literaria del espacio natural. Este es el momento decisivo, el punto de inflexión que marca un antes y un después en la recepción sentimental de la naturaleza. El paisaje ya no es telón de fondo, sino protagonista absoluto de la experiencia poética. Más aún: se convierte en correlato objetivo del alma, en proyección fenomenológica de los estados emocionales del poeta (Peers, 1973: 345). Esta correspondencia entre paisaje exterior e interior transforma radicalmente la función del paisaje en la literatura. El poeta romántico adopta ante la naturaleza una actitud radicalmente diferente a la del poeta clásico o neoclásico: la contempla, ciertamente, pero la tiñe y la colorea con sus propios sentimientos, proyecta sobre ella sus estados de ánimo. En ella refleja su temperamento. La naturaleza se convierte en espejo del yo, en exteriorización del mundo interior del poeta. Abrams (1992: 289) apunta que el Romanticismo opera una inversión fundamental: si para el pensamiento clásico el arte imitaba la naturaleza, para el Romanticismo la naturaleza se convierte en proyección del sujeto, en espejo del alma que contempla.

Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) representa en España esta nueva sensibilidad con particular intensidad. Su panteísmo lírico difuminado, su visión de la naturaleza como entidad viviente con la cual el poeta puede establecer una comunión espiritual, sus famosas Rimas donde el paisaje refleja y amplifica los estados emocionales del yo lírico, todo ello constituye la expresión más lograda del paisajismo romántico español. En la Rima IV, Bécquer establece una identificación profunda entre naturaleza y poesía, sugiriendo que mientras exista el mundo natural, existirá la posibilidad de la expresión poética: «No digáis que agotado su tesoro, / de asuntos falta, enmudeció la lira; / podrá no haber poetas; pero siempre / habrá poesía. / Mientras las ondas de la luz al beso / palpiten encendidas, / mientras el sol las desgarradas nubes / de fuego y oro vista» (Bécquer, 1871/1985: 76). Díaz (1972: 234) observa que la naturaleza no es ya objeto de descripción, sino fuente inagotable de inspiración y símbolos para expresar lo inefable del sentimiento humano. Bécquer desarrolla un paisajismo intimista donde cada elemento natu-

ral —la luz, las nubes, el viento, las hojas secas— se carga de resonancias emocionales y se convierte en cifra de estados anímicos que escapan a la expresión conceptual directa. La segunda mitad del siglo XIX trae consigo una diversificación de las modalidades de representación paisajística, con tres tendencias principales que coexisten y frecuentemente se solapan. El realismo de la segunda mitad del XIX brindará descripciones fidedignas, detalladas y aparentemente objetivas de los escenarios naturales. Autores como José María de Pereda, Benito Pérez Galdós o Leopoldo Alas Clarín incorporan a sus novelas extensas descripciones paisajísticas que buscan crear un efecto de realidad, situar la acción en un marco geográfico preciso y reconocible. Sin embargo, como destaca Gullón (1980: 234), incluso estas descripciones aparentemente objetivas están cargadas de intencionalidad narrativa, funcionan como índices caracterológicos de los personajes, anticipan desarrollos dramáticos o crean atmósferas emotivas específicas. El paisaje realista nunca es meramente descriptivo, sino que cumple siempre funciones narrativas y simbólicas complejas.

Por otro lado, la vertiente parnasiana, con su culto a la belleza formal y su recuperación de temas exóticos y mitológicos, ofrece una representación idealizada y estilizada del paisaje. Poetas como Salvador Rueda o Manuel Reina cultivan un paisajismo colorista, sensorial, donde la naturaleza se convierte en pretexto para el despliegue de virtuosismo descriptivo y riqueza cromática. Finalmente, el simbolismo finisecular desarrolla lo que podríamos denominar paisajes del alma, herederos directos del Romanticismo pero con mayor conciencia de la artificialidad de la construcción literaria. La naturaleza simbolista es explícitamente proyección de estados psicológicos, y se convierte en un sistema de correspondencias donde cada elemento natural puede evocar realidades espirituales o emocionales. Litvak (1980: 178) sostiene que el simbolismo español, aunque menos desarrollado que el francés, introduce una nueva complejidad en la relación entre paisaje y psicología, anticipando las exploraciones modernistas de principios del siglo XX.

5. CAMINAR ESPAÑA Y DESCUBRIR CASTILLA

La Generación del 98 emprende el redescubrimiento cartográfico y espiritual de España, inaugurando una nueva etapa en el paisajismo hispánico de enorme trascendencia. A estos escritores andariegos —Miguel de Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Antonio Machado— les «duele» la matria España, y salen a caminarla, a conocerla, a explorarla con una intensidad casi mística, buscando en el paisaje las claves de la identidad nacional y de su propia identidad personal. El paisaje se convierte así en problema, en interrogante existencial y metafísico (Shaw, 1975: 234). Como explica Laín Entralgo (1945: 156), antes de la Generación del 98, los paisajes de Castilla existían geográficamente, pero no habían sido descubiertos estéticamente, no habían sido convertidos en objeto de contemplación literaria sistemática. Los noventayochistas realizan esta operación de descubrimiento esté-

tico, enseñando a los españoles a mirar su propia tierra con ojos nuevos, a valorar lo que antes había sido considerado yermo, pobre, carente de interés paisajístico.

Miguel de Unamuno (1864-1936) constituye la figura señera de este movimiento paisajístico. Sus Andanzas y visiones españolas (1922) y Por tierras de Portugal y España (1911) no son simples libros de viajes, sino profundas meditaciones filosóficas donde el paisaje se convierte en pretexto para la reflexión sobre la existencia, la temporalidad, la muerte y la inmortalidad. Para Unamuno, el paisaje no es nunca mera superficie, mera apariencia visual, sino profundidad ontológica, realidad sustancial que conecta con lo eterno. El pensador bilbaíno desarrolla lo que podríamos denominar un «paisajismo existencial», donde la contemplación de la naturaleza se convierte en ocasión para el planteamiento de las cuestiones últimas de la filosofía (Marías, 1971: 178).

El paisaje se convierte en espacio de autoconocimiento, en territorio privilegiado para el examen de conciencia, en lugar donde el ser humano se enfrenta a las cuestiones últimas de su existencia. Unamuno desarrolla un procedimiento literario característico: parte de la descripción del paisaje concreto —una sierra, un páramo, un río— para elevarse progresivamente hacia consideraciones filosóficas y metafísicas, estableciendo analogías entre la realidad natural y las realidades espirituales, entre el tiempo cronológico y el tiempo existencial, entre la muerte de los seres naturales y la muerte humana.

Antonio Machado (1875-1939) representa otra modalidad fundamental del paisajismo noventayochista. En Campos de Castilla (1912), el poeta sevillano desarrolla un paisajismo sobrio, austero, donde la descripción del páramo castellano se carga de resonancias simbólicas y se convierte en correlato de una meditación sobre España, sobre el tiempo, sobre la memoria y sobre la existencia misma. El poema XCVII de la edición de 1912 proclama: «¡Oh, tierra triste y noble, / la de los altos llanos y yermos y roquedas, / de campos sin arados, regatos ni arboledas» (Machado, 1989: 145), mientras que en el poema XCVIII denuncia: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora» (Machado, 1989: 147). Estos versos revelan una relación compleja con el paisaje, que es simultáneamente amor y crítica, celebración y denuncia (Ribbans, 1971: 234). El paisaje machadiano no es idealizado ni embellecido artificialmente, sino presentado en su austeridad descarnada, pero precisamente esa sobriedad le confiere una dignidad peculiar. Machado incorpora al paisaje castellano una dimensión temporal fundamental: no se trata simplemente de describir lo que ve, sino de evocar el paso del tiempo, la acumulación de historia, la presencia del pasado en el presente. Como señala Cerezo Galán (1975: 289), el paisaje machadiano es siempre un paisaje habitado por la memoria, por los fantasmas del pasado, por la conciencia de la temporalidad. En poemas como «A orillas del Duero» o «Campos de Soria», Machado funde descripción paisajística, reflexión histórica y meditación existencial en una síntesis poética de extraordinaria densidad. El Duero, los campos de Soria, las tierras de Castilla no son simplemente espacios geográficos,

sino territorios cargados de significación histórica y existencial, donde el poeta busca las raíces de la identidad española y de su propia identidad personal.

José Martínez Ruiz, Azorín (1873-1967), aporta otra dimensión al paisajismo noventayochista: la miniaturización, la atención al detalle mínimo, la capacidad de encontrar significación en lo aparentemente insignificante. En obras como Castilla (1912) o Los pueblos (1905), Azorín desarrolla un estilo impresionista, donde la acumulación de detalles precisos —el color de una tapia, el vuelo de un pájaro, la forma de una nube— crea una atmósfera, una sensación del paisaje más que una descripción totalizadora. El escritor alicantino practica lo que podríamos denominar un «paisajismo microscópico», donde los elementos mínimos adquieren una importancia desproporcionada, revelando dimensiones insospechadas de la realidad (Riopérez y Milá, 1979: 156). Esta técnica descriptiva refleja una concepción particular del tiempo y de la existencia: para Azorín, la esencia de las cosas no reside en los grandes acontecimientos históricos sino en los detalles cotidianos, en las pequeñas percepciones que configuran nuestra experiencia del mundo. Sus descripciones de pueblos castellanos, de caminos polvorientos, de cielos infinitos sobre páramos desolados, construyen una imagen de España que es tanto geográfica como existencial, tanto visual como emocional. Los noventayochistas, herederos del amor a la montaña y la naturaleza desarrollado en el ámbito de la Institución Libre de Enseñanza y del paisajismo pictórico de Carlos de Haes (1826-1898) y Aureliano de Beruete (1845-1912), nos enseñan a descubrir la sobria belleza de los páramos castellanos, elevando un género considerado menor —la descripción paisajística— al rango de protagonista literario. Como puntualiza Calvo Serraller (1995: 234), existe una relación estrecha entre el paisajismo pictórico español de finales del XIX y el paisajismo literario noventayochista, compartiendo ambos una sensibilidad particular hacia la luz, el color y la atmósfera de la meseta castellana. La Institución Libre de Enseñanza, con su filosofía krausista y su énfasis en el contacto directo con la naturaleza como elemento formativo esencial, proporciona el contexto cultural e ideológico para este redescubrimiento del paisaje español. El excursionismo, la práctica del montañismo, el estudio directo de la geografía y la geología, todo ello forma parte de un programa educativo que busca formar ciudadanos completos, sensibles tanto a las dimensiones intelectuales como a las experienciales de la existencia (Jiménez Landi, 1973: 345).

6. BAJAR LA MIRADA E INVENTAR EL PAISAJE

Lo que hemos transitado no es simplemente una historia de formas literarias o de convenciones estéticas. Es, fundamentalmente, una historia de la mirada, una genealogía de los modos de ver y concebir nuestra relación con el entorno natural. Existe un detalle aparentemente menor que contiene, sin embargo, toda una filosofía de la visión. Francesco Petrarca (1304-1374), en el siglo XIV, emprende la célebre ascensión al monte Ventoux, situado en las proximidades de Aviñón, solo para disfrutar del espectáculo de la naturaleza. En su carta a Dionigi da Borgo San

Sepolcro, el poeta toscano narra cómo, una vez llegado a la cima, hojea el tomo de las Confesiones agustinianas que llevaba consigo y recuerda la importancia de buscar una correspondencia interior al éxtasis exterior provocado por el panorama montañoso. Pero lo crucial, lo verdaderamente revolucionario, es esto: a diferencia de la pintura medieval, donde la naturaleza se observa en una dinámica vertical —pensemos en Giotto di Bondone (c. 1267-1337) haciéndonos levantar la mirada hacia los montes azules del fondo en los frescos de la capilla de los Scrovegni en Padua—, Petrarca, tras emprender inicialmente un análogo recorrido ascensional hacia la cumbre, una vez que ha terminado su ascensión física, baja la mirada para observar el paisaje que se extiende a su alrededor.

En esta inversión del vector visual —que deja de dirigirse verticalmente hacia lo trascendente para extenderse horizontalmente hacia lo inmanente— reside la creación del paisaje moderno: un paisaje horizontal, un paisaje de la inmanencia, que se ofrece a la contemplación por puro goce estético, sin fines pedagógicos ni de propaganda religiosa. El paisaje moderno nace cuando la mirada humana aprende a recortar un fragmento del continuum natural y a contemplarlo como una totalidad estética autónoma, sin necesidad de remitirlo constantemente a significados trascendentes. Esta transformación revela algo fundamental: la visión no es un acto meramente fisiológico, sino un acto cultural e históricamente determinado. Aprendemos a ver de ciertos modos, dentro de tradiciones visuales específicas, mediados por convenciones artísticas y literarias que nos enseñan qué mirar y cómo mirarlo, como ha demostrado magistralmente Alpers (1983: 234) en su estudio sobre el arte holandés del siglo XVII.

La literatura, en este sentido, no refleja pasivamente paisajes preexistentes, sino que participa activamente en su construcción, proporcionando los esquemas perceptivos, las categorías estéticas y los marcos interpretativos necesarios para su aprehensión. Aprendemos a ver nieblas londinenses a través de los cuadros impresionistas, aprendemos a contemplar páramos castellanos a través de Machado y Unamuno, aprendemos a valorar la luz mediterránea a través de la poesía de Jorge Guillén. La literatura funciona como una pedagogía de la mirada, enseñándonos literalmente a ver, a distinguir, a apreciar dimensiones del paisaje que de otro modo pasarían inadvertidas. La inversión de la relación tradicional entre arte y naturaleza capta una verdad profunda sobre la construcción cultural de la percepción: nuestros esquemas perceptivos están mediados por representaciones artísticas y literarias previas que configuran nuestra experiencia del mundo.

7. CONSTRUIR PAISAJES, TRANSFORMAR MIRADAS

Desde el hortus conclusus medieval hasta los páramos castellanos noventayochistas, las letras hispanas nos ofrecen un laboratorio privilegiado, un espacio hermenéutico excepcional para comprender cómo ha evolucionado la sensibilidad occidental hacia la naturaleza. Cada época no solo desarrolla nuevas convenciones representacionales, sino que revela transformaciones epistemológicas profun-

das en nuestra concepción del mundo y del lugar que ocupamos en él. El jardín cerrado medieval refleja una cosmovisión teocéntrica donde la naturaleza solo adquiere sentido como libro de signos divinos, como vestigium Dei que remite constantemente a su Creador. El locus amoenus renacentista expresa la nueva confianza humanista en la capacidad humana para comprender y representar el mundo natural, liberado ya de la exclusiva función teológica pero todavía idealizado según modelos clásicos. La espiritualización mística sanjuanista del paisaje representa una síntesis singular entre sensorialidad inmediata y trascendencia divina, donde la naturaleza se convierte en lugar del encuentro místico. El barroquismo gongorino eleva la naturaleza a categoría de gran arte mediante la complejidad retórica, creando una naturaleza que es simultáneamente más real y más artificial. El paisaje romántico manifiesta el descubrimiento del sujeto moderno y su capacidad para proyectar sentimientos sobre el entorno, inaugurando la correspondencia entre paisaje exterior e interior que marcará toda la literatura posterior. Finalmente, el paisaje noventayochista responde a una crisis identitaria nacional y existencial que busca en la tierra respuestas a interrogantes metafísicos, convirtiendo el paisaje castellano en espacio de autoconocimiento colectivo e individual.

La naturaleza en la literatura española no es, pues, mero topos o tema recurrente. Es episteme, forma de conocimiento; es espejo fenomenológico del alma; es espacio privilegiado de interrogación existencial y metafísica. La evolución del paisaje literario hispánico nos permite trazar una historia no solo de las formas estéticas, sino de las estructuras del sentimiento, de los modos de experimentar y concebir nuestra relación con el mundo, de las transformaciones en la sensibilidad colectiva que atraviesan los siglos. Esta riqueza diacrónica, esta complejidad hermenéutica, esta evolución que hemos recorrido desde la clausura simbólica medieval hasta la apertura metafísica noventayochista, es lo que hace de nuestra tradición paisajística algo verdaderamente singular en el panorama literario occidental. Las letras hispanas han sabido desarrollar, a lo largo de los siglos, una sensibilidad paisajística propia que, sin renunciar a las influencias europeas —del clasicismo latino al romanticismo alemán—, ha sabido integrarlas en síntesis originales profundamente arraigadas en la geografía y la idiosincrasia hispánicas. El estudio del paisaje en la literatura española revela, en última instancia, que la naturaleza nunca es simplemente naturaleza: es siempre naturaleza mediada por la cultura, por el lenguaje, por las convenciones artísticas, por los marcos ideológicos de cada época. Y es precisamente en esa mediación, en ese proceso de transformación de la naturaleza en paisaje, donde reside la riqueza inagotable de nuestra tradición literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abrams, Meyer H. (1992). *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral Editores.

Albelda, José. (2007). «El paisaje como construcción cultural». *Revista de Antropología Iberoamericana* 2(3): 105-132.
Alonso, Dámaso. (1952). *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Alpers, Svetlana. (1983). T*he Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
Baruzi, Jean. (1931). *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. París: Félix Alcan.
Bécquer, Gustavo Adolfo. (1985). Rimas. Ed. José Luis Cano. Madrid: Cátedra. [Original de 1871].
Berque, Augustin. (1995). *Les raisons du paysage: de la Chine antique aux environnements de synthèse*. París: Hazan.
Calvo Serraller, Francisco. (1995). *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*. Barcelona: Tusquets.
Cerezo Galán, Pedro. (1975). P*alabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*. Madrid: Gredos.
Curtius, Ernst Robert. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
Davy, Marie-Madeleine. (1977). *Initiation à la symbolique romane*. París: Flammarion.
Delumeau, Jean. (1978). La peur en Occident (XIVe-XVIIIe siècles). París: Fayard.
Díaz, José Pedro. (1972). *Gustavo Adolfo Bécquer: vida y poesía*. Madrid: Gredos.
Dutton, Brian. (1971). «Gonzalo de Berceo y el enfoque del cuadernillo». *Bulletin of Hispanic Studies* 48(1): 42-68.
Garcilaso De La Vega. (1981). *Obras completas con comentario*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia.
Góngora Y Argote, Luis de. (1994). Soledades. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia. [Manuscrito original de 1613].
Gullón, Ricardo. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
Jammes, Robert. (1994). *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
Jiménez Landi, Antonio. (1973). *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Madrid: Taurus.
Laín Entralgo, Pedro. (1945). *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Diana.
Lapesa, Rafael. (1985). *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Istmo.
Le Goff, Jacques. (1985). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
Litvak, Lily. (1980). *El modernismo*. Madrid: Taurus.
Maderuelo, Javier. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
Marías, Julián. (1971). *Miguel de Unamuno*. Madrid: Espasa-Calpe.
Orozco, Emilio. (1973). *Introducción a Góngora*. Barcelona: Crítica.
Peers, Edgar Allison. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
Polt, John H. R. (1967). *Poesía del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.

Ribbans, Geoffrey. (1971). *Niebla y soledad: aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos.
Riopérez y Milá, Santiago. (1979). *Azorín íntegro*. Madrid: Biblioteca Nueva.
Rivers, Elias L. (1974). *Garcilaso de la Vega: poesías castellanas completas*. Madrid: Castalia.
Roger, Alain. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
San Juan De La Cruz. (1990). *Cántico espiritual y poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid: Castalia.
Shaw, Donald L. (1975). *La generación del 98*. Madrid: Cátedra.