

ANTROPOLOGÍA MEDIEVAL Y CREACIÓN LITERARIA

Vicenç Beltran Pepio
Universitat de Barcelona

El filólogo, como todo estudioso de cualquier período histórico, vive atrapado entre dos factores contrapuestos: por una parte, tiende a un objetivo extraordinariamente ambicioso, la comprensión lo más amplia posible de la condición humana a través de sus manifestaciones en las letras del pasado; pero por otra parte, lo mismo que el estudioso del arte o el profesional de la disciplina que en los ambientes académicos conocemos, abusivamente, como *Historia*, está atrapado en primer lugar por un corpus específico de estudio, en segundo lugar por una metodología establecida, de validez comprobada. Y estos factores lastran en buena medida sus ambiciones y sus posibilidades.

Hace ya muchos años que los estudiosos de la sociedad y de la cultura medievales asimilaron ciertas enseñanzas de la antropología; un mínimo distanciamiento de nuestros propios arquetipos facilita siempre el acceso a lo que, al fin y a cabo, no es sino un estadio de la evolución humana con personalidad y fisionomía propias. Por otra parte, la catalogación de estructuras diversas en la configuración de los grupos humanos ofrece un amplio abanico de posibilidades para interpretar con mayor conocimiento de causa los datos de la sociedad medieval. La escuela francesa, en particular Jacques Le Goff, Georges Duby y sus seguidores en el amplio abanico del medievalismo, ha sacado un gran partido de estos supuestos que, sin embargo, no siempre han hallado un eco a su nivel en los estudios literarios.

En gran medida, esta situación es consecuencia de la propia evolución de tales estudios. Estos maestros hicieron un uso intenso y extenso de las obras literarias, pero las utilizaron con un conocimiento de la materia que no siempre estaba a la altura de los tiempos y unos métodos de trabajo que no siempre resisten la validación del filólogo; el trabajo interdisciplinar es un bello ideal, pero implica unas dificultades que a menudo lo esterilizan. Sin embargo, estoy persuadido de que en sus concepciones podemos encontrar múltiples elementos que, incorporados al ámbito de los estudios literarios, nos ayudarán a percibir con mayor nitidez no pocos de los problemas que nos han ocupado y siguen ocupando a los filólogos en la aprehensión del

pasado. Intentaré ejemplificar este principio con el análisis de un elemento significativo en todas las literaturas medievales de Europa: la presencia de la primavera y sus significaciones antropológicas.

Efectivamente, la conciencia del tiempo es uno de los conceptos que más han evolucionado a lo largo de los siglos y el período medieval fue fundamental en la creación de las concepciones modernas. Aún sin llegar a las especulaciones filosóficas y teológicas, ni siquiera a las precisas meditaciones de un sociólogo como Norbert Elias¹, bastará ahora recordar la importancia que tuvo el paso de una medida del tiempo basada en los ciclos naturales a un tiempo reglado, escandido exactamente con procedimientos mecánicos, que se le superpuso al principio para substituirlo por completo en el transcurso de la Edad Moderna. Los historiadores se han ocupado también de la importancia que tuvo la medida exacta del tiempo en la reglamentación social de actividades como el trabajo y el crédito, cuya transformación entre los siglos XII y XIV crearon las condiciones de una evolución social cuyas consecuencias están en la raíz de los tiempos modernos². Pero tampoco hay que llegar tan lejos; para nuestro objetivo es preferible mantenernos muy a ras del suelo y plantearnos, sencillamente, la influencia que la percepción del tiempo estacional pudo tener para el hombre medieval, pues «le fait que le temps était, dans la société agraire, régi par les cycles de la nature, ne déterminait pas seulement la dépendance

1 *Über die Zeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1984, del que existe versión inglesa (*Time: an Essay*, Oxford, Blackwell, 1992) y castellana (*Sobre el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992).

2 Por su concepción desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, citaré sólo S. Stelling-Michaud, «Quelques aspects du problème du temps au Moyen Âge», en *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte-Études Suisses d'Histoire Générale-Studi Svizzeri di Storia Generale*, 17, 1959 (*Herausgegeben von Werner Näf und Ernst Walder*), pp. 7-30, cuya mayor parte gira en torno a problemas de carácter filosóficos y sólo en las últimas páginas aborda la perspectiva psicológica y social del problema. Los estudios sobre el tema parten generalmente de los dos trabajos de J. Le Goff, «Au Moyen Âge: temps de l'église et temps du marchand», publicado primero en *Annales E. S. C.*, 15, 1960, pp. 417-433 y «Le temps du travail dans la "crise" du XIVe siècle: du temps médiéval au temps moderne», *Le Moyen Âge*, 69, 1963, pp. 597-613; reimpresos repetidas veces y traducidos a numerosas lenguas, han sido hoy recogidos en *Un autre moyen âge*, Quarto Gallimard, Paris, Gallimard, 1999. El mismo autor abordó los problemas sociales, políticos, religiosos y técnicos implicados en la historia del calendario en la parte segunda de *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1977. También A. Gourevitch, *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983, dedicó a los problemas que aquí nos ocupan la segunda parte del capítulo I, «Qu'est-ce que le temps», pp. 96-154. Apenas se ocupa del problema de las estaciones la interesante visión de conjunto de R. Delort, *Le Moyen Âge. Histoire illustrée de la vie quotidienne*, Lausanne, Edita, 1972, pp. 64-70. Para nuestro objetivo, interesan menos ahora los trabajos sobre la difusión de la reglamentación civil del tiempo a través de las campanas concejiles o la difusión de los relojes mecánicos, que alteraron profundamente la concepción, más laxa y flexible, más adaptada al ciclo natural de luz y oscuridad, heredada del mundo romano y conservada en el cómputo eclesiástico, aunque sin duda es éste el cambio más profundo operado en la conciencia europea antes de la revolución industrial. Se ocupó del tema Philippe Wolf, «Le temps et sa mesure au Moyen Âge», en *Annales E. S. C.*, 17, 1962, pp. 1141-1145 y Carlo M. Cipolla, *Le macchine del tempo*, Bologna, Il Mulino, 1981 pero resulta sobre todo interesante Juan José Morales Gómez y M^a Jesús Torreblanca Gaspar, «Tiempo y relojes en Teruel en el siglo XV», en *Aragón en la Edad Media. Homenaje al profesor emérito Antonio Ubieto Arteta*, Zaragoza, Universidad, vol. 8, 1989, pp. 449-471, donde repasa por una parte la historia de la implantación de un tiempo municipal y civil en sus rastros documentales pero, por otra parte, registra la interiorización de este proceso en la conciencia de los ciudadanos a través de los testimonios coetáneos y José Ignacio Ortega Cervicón, «La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo en las crónicas cristianas», *Medievalismo*, 9, (1999), pp. 9-39.

de l'homme vis-à-vis des changements des périodes annuelles, mais aussi la structure spécifique de sa conscience»³.

El desarrollo del factor estacional en la obra literaria había de sostenerse, por una parte, en tradiciones literarias sólidas, pero también en intensos condicionantes de la vida real. Quien haya frecuentado ambientes rurales ha conocido todavía formas de trabajo subordinadas a la climatología, a las horas de luz solar y a la dureza de las estaciones, pero esta experiencia resulta ya arcaica y exótica para gran parte de la población de nuestra sociedad industrial, un pálido reflejo de su antigua dureza para las clases medias y bajas en la Europa anterior a la revolución industrial. Mucho se ha escrito sobre la indefensión general del hombre medieval, organizado en una sociedad cerrada y jerarquizada, «une société contractée en groupes (...) par des solidarités qui tiennent à la peur et à la faim autant qu' au sang»⁴; en el aspecto concreto que aquí nos interesa, durante la Edad Media y hasta mucho después «le niveau de la civilisation matérielle demeure si bas que l'essentiel de la vie économique se réduit à une lutte, celle que l'homme, pour survivre, doit mener quotidiennement contre les forces naturelles. Combat difficile, car il manie des armes peu efficaces, et la puissance de la nature le domine»⁵. De ahí la dependencia de los ciclos naturales, puestos de relieve por todos los estudiosos: «dans la société agraire, le temps était déterminé avant tout par les rythmes de la nature. Le calendrier du paysan reflétait le tour des saisons et la succession des occupations agricoles», «c' était le temps de gens qui ne maîtrisaient pas la nature mais se soumettaient à son rythme»⁶.

Las representaciones literarias de los meses y de las estaciones eran conocidas desde la Antigüedad; su ejemplo más ilustrativo serían dos églogas de Ausonio, «Monosticha» y «Disticha de mensibus»⁷ pero a su lado hemos de situar las figuraciones iconográficas de los meses, tanto o más conocidas. En uno y otro caso, sus imágenes tenían en aquella época un marcado carácter simbólico y los escritores interpretaban los nombres de los meses mediante exposiciones etimológicas; en este aspecto, como en tantos otros, las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla serían el nexo que vincularía los usos antiguos y los modernos⁸. Por el contrario, la

3 A. Gourevitch, *Ob. cit.*, p. 100, así como E. P. Thompson, «Tiempo, disciplina del trabajo y capitalismo industrial», originalmente en «Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism», *Past and Present*, 38, 1967, pp. 56-98, que cito por la versión castellana en su *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica, 1995, p. 398 y ss.

4 J. Chapelot y R. Fossier, *Le village et la maison au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1980, p. 29. Para este tema en general, véase J. Delumeau, *La peur en Occident. XIVe-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 1978, especialmente la parte primera.

5 G. Duby, *Guerriers et paysannes*, Paris, Gallimard, 1973, que cito por su reimpresión en *Féodalité*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 1-265, especialmente p. 9; puede verse también G. d' Haucourt, *La vie au Moyen Âge*, Paris, PUF, pp. 12-13 y A. y Ch. Frugoni, *Storia di un giorno in una città medievale*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 44-45 para las condiciones de vida en general a lo largo de la Edad Media.

6 A. Gourevitch, *Ob. cit.*, pp. 96 y 109 respectivamente. Aunque falta un estudio de conjunto sobre este aspecto, existen numerosas aportaciones parciales muy útiles, como J. Verdon, *La nuit au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 1994, especialmente su primer capítulo.

7 Véase *The Work of Ausonius. Edition with Introduction and Commentary* por R. P. H. Green, Oxford, Clarendon Press, 1991, Églogas 2 y 3, pp. 97-98 (comentario y notas en las pp. 422-424).

8 *Etymologiarum*, V,33 «De mensibus», que cito por *Emimologías. Edición bilingüe*, texto de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero, introducción de M. C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982; la explicación etimológica persistiría en la tratadística medieval, al lado de las nuevas corrientes de que

literatura y las artes figurativas de la Edad Media, si bien heredarían algunos de aquellos motivos, como el Jano bifronte en la representación del mes de Enero o la imagen de Flora para Abril, los substituirían o complementarían con representaciones de tipo narrativo basado en la descripción de la naturaleza, de los cultivos o de actividades artesanales, o bien con escenas de la vida cotidiana propias de cada uno de los meses⁹.

En los programas iconográficos de las bellas artes, como en la literatura, estos motivos fueron también codificados por la tradición y se inspiraron unos en otros; revelan sin embargo una sensibilidad ante las formas de la vida social, ante los ciclos vitales ligados a las estaciones y a la meteorología que hemos de considerar característicos del pensamiento medieval¹⁰. Formados también a partir de la época carolingia, su mayor esplendor en la decoración arquitectónica, esculpida o pintada, se produce en los siglos de la plenitud medieval, entre el XI y el XIII. En los siglos posteriores, la arquitectura acogería prioritariamente complejos programas alegóricos, y la representación de los meses se refugiaría más bien en los libros de horas, como el tan conocido del Duque de Berry¹¹.

vamos a ocuparnos a continuación: véase Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, Venice, Liechtenstein, 1494, «De mensibus», f. i 91. Para la tradición literaria altomedieval véase H. Stern, «Poésies et représentations carolingiennes et byzantines des mois», en *Revue Archéologique*, 6ème série, 46, 1955, pp. 141-186, J. C. Webster, *The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century*, Princeton, 1938 y la primera parte de M. A. Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996 y de T. Pérez-Higuera, *Calendarios medievales. La representación del tiempo en otros tiempos*, Madrid, Encuentro, 1997. Para la tradición de los calendarios en Francia, de los que se ocupa ampliamente este autor, véanse además los estudios de conjunto de J. le Sénécal, «Les occupations des mois dans l'icographie du Moyen Âge», en *Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie*, 35, 1921-1923, pp. 1-218, M. Perrine, «Comparation des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, aux XIIe et XIIIe s.», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29, 1986, pp. 257-264 y su *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1981 (donde observa que las formas simbólicas heredadas de la antigüedad son más frecuentes en Italia, siempre más apegada a la tradición clásica, que en Francia, pp. 71-92), así como G. Comet, «Les calendriers médiévaux, une représentation du monde», *Journal des Savants*, janvier-juin 1992, fasc. 1, pp. 34-98 y V. Frandon, «Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Age: l'exemple du *De Universo* de Raban Maur (1022-1023)», en *L'enciclopedia medievale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo Editore, 1994, pp. 55-78, donde se observa la doble orientación simbólica y figurativa, de esta tradición iconográfica y literaria según el manuscrito que le sirve de base, copiado por estas fechas en Montecassino donde aún se conserva. Véanse también las aportaciones iconográficas y los estudios de A. A. Nascimento et al., «Measuring Time», en *The Image of Time. European Manuscript Books*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 77-168.

9 Una transición observada también por A. Gourevitch, *Ob. cit.*, p. 110. Las escenas de género son el objetivo fundamental del trabajo de G. Comet, de ahí su escaso interés para el tema que aquí nos ocupa.

10 Véase al respecto la parte segunda del trabajo de M. A. Castiñeiras, arriba citado; el papel representativo de la concepción medieval del mundo es uno de los presupuestos metodológicos de C. Comet, *Ob. cit.*, pp. 34-36.

11 Una observación en la que coinciden los trabajos de conjunto de P. Mane, «Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, aux XIIe et XIIIe siècles», pp. 277-313 (donde da el inventario de los calendarios con los que trabaja) y G. Comet, *Ob. cit.* La primera cuenta con un corpus de 80 calendarios monumentales y 42 en códices, el segundo, 86 monumentales y 167 en manuscritos. Ambos coinciden en que durante los siglos XII-XIII predominan las representaciones monumentales, durante los dos siglos siguientes, las manuscritas. La mayor diferencia en las cifras entre ambos autores procede del recuento de ocurrencias en el siglo XV, 23 para Perrine, 131 para Comet.

Pero pasemos ya al imaginario de algunos meses, los que van a ocuparnos a continuación, según el arte, la literatura y la sociedad medieval. Elemento crucial de aquella tradición iconográfica fueron los trabajos campesinos propios de cada mes¹², pero la importancia de la primavera y el verano para las actividades militares es un factor consubstancial de la guerra medieval. «Una hueste que basaba su modo de operar en campo enemigo en el desplazamiento y la movilidad de sus fuerzas tenía que contar con unas mínimas condiciones climáticas y físicas que hicieran posible su actuación. Mientras que el frío no era precisamente un factor que animase al más decidido de los cabalgadores a pernoctar durante varias semanas al raso, la lluvia podía hacer impracticable una incursión: tierras anegadas, caminos enfangados o ríos desbordados constituían un escenario capaz de detener una marcha o de hacer inútil cualquier esfuerzo»¹³. Y lo mismo podía decirse para cualquier otra actividad basada en los desplazamientos, como la mercantil¹⁴ que ahora nos interesa menos. Por otra parte, «una hueste que se internaba en territorio enemigo durante varias semanas tenía que abastecerse sobre el terreno y esta necesidad le obligaba a elegir el momento más adecuado, aquél en el que los frutos estuviesen maduros, las cosechas dispuestas para la recolección y el pasto para las monturas fuera abundante»¹⁵. Dicho en otras palabras: «pour toutes sortes de raisons, il était à la fois beaucoup plus facile et beaucoup plus agréable de faire la guerre durant la belle saison»¹⁶. Por eso los cronistas podían describir la estación propicia de forma tan elíptica como «in illis diebus, quando hostes solent ad bella procedere»¹⁷; era de común conocimiento que «abril sacava huestes para ir a guerrear», según expresión del *Libro de Alexandre*¹⁸. En estas condiciones no puede sorprendernos que fuera por la fiesta de Pascua cuando los reyes míticos, pero no sólo los míticos, convocaban sus cortes, sus magnates y sus huestes.

También los calendarios se hicieron eco de esta realidad social¹⁹. Curiosamente, mientras casi todos los meses del año eran representados mediante escenas de género, inspiradas casi siempre en la vida campesina y los trabajos agrícolas, los meses de mayo y abril, como, por otra parte, los de enero y febrero, fueron objeto de una iconografía alegórica o simbólica, inspirada

12 Castiñeiras, *Ob. cit.*, pp. 165-246. Véase también las representaciones iconográficas descritas por A. y Ch. Frugoni, *Ob. cit.*, pp. 17-23, que, por basarse exclusivamente en trabajos campesinos no nos interesan ahora, así como G. Comet, *Ob. cit.*, que se ocupa muy particular de estos aspectos y Perrine Mane, *Calendriers et techniques agricoles*, que lo convierte en objeto central de su estudio, así como Pérez-Higueras, *Ob. cit.*, parte quinta.

13 F. García Fitz, *Castilla y León frente al Islam. Estrategias de expansión y tácticas militares (siglos XI-XIII)*, Sevilla, Universidad, 1998, pp. 146-147.

14 «L' estiu sempre era l'època amb una activitat comercial més accentuada, sobretot per la millor facilitat que hi havia en aquesta estació per fer els viatges que calguessin i per la major llargada del dia» según J. Aurell i Cardona, *Els mercaders catalans al quatre-cents. Mutació de valors i procés d' aristocartització a Barcelona (1370-1470)*, Lleida, Pagès editors, 1996, p. 123.

15 García Fitz, p. 147.

16 Ph. Contamine, *La guerre au Moyen Age*, Paris, P.U.F., 1980, p. 377.

17 *Crónica de Sampiro*, edición de Fray Justo Pérez de Urbel, *Sampiro, su crónica y la monarquía leonesa en el siglo X*, Madrid, 1952, p. 306, citado en *Ob. cit.*, p. 146.

18 *Ed. cit.*, copla 2558a. Pueden verse más testimonios de este mismo signo en Castiñeiras González, *El calendario medieval hispano*, pp. 44-46.

19 Y sus datos han sido abundantemente utilizados por los historiadores de la vida cotidiana, como por ejemplo G. d' Haucourt, *Ob. cit.*, pp. 55-68 y en Delort, *Ob. cit.*, pp. 153-160.

en este caso en hábitos sociales de origen aristocrático²⁰. En la representación de Abril, Flora fue substituida a menudo por otra deidad, Robigus, que acabó caracterizado iconográficamente como un «Príncipe de la Primavera», típico del siglo XIII: ataviado con motivos florales y vegetales²¹, daría lugar a la representación de un «Rey de la Primavera», generalmente sedente, recibiendo el homenaje de un vasallo como puede verse en la Catedral de Tarragona; más a menudo se convierte en la figura también sedente de un Rey adornado con motivos florales o vegetales y deriva después en la forma de un jinete ricamente engalanado que lleva en la mano un ramo de flores, tal como se le representa en Santa María de Nieva²². Este tipo iconográfico suma un total del 77,5 % de las representaciones francesas bajomedievales según el estudio de P. Mane²³.

Existe otra representación, propia del mes de mayo, más próxima a la imagen literaria. «Es el caso del medallón de mayo (...) del menologio de San Isidoro de León, en donde se encuentran dos tópicos comunes atribuidos al mes: la guerra y los pastos. Se representa a un caballo pasciendo en un campo de hierbas crecidas, acompañado de un guerrero armado con escudo que camina junto a él, sujetándole las riendas»²⁴. Desde mediados del siglo XII, este modelo iconográfico se completa con el de la caza de cetrería y durante los siglos XIII y XIV desarrolla un complejo más elaborado en que concurren todos los tópicos caballerescos y primaverales: en «las representaciones de mayo de Pamplona, Nieva, (...) el jinete lleva en una mano un halcón, y en la otra el gran ramo florido característico de abril. En ejemplos como los del artesonado de Teruel y Alcañiz, el halconero ciñe la corona, un motivo tomado de las representaciones del «rey de la primavera»²⁵. Por último, no es rara la contaminación de este complejo con representaciones propias de la vida cortés; en unas tablas procedentes de un palacio barcelonés del siglo XIII, «un engalanado jinete presenta un ramo de flores a su dama, mientras que ésta le ofrece una vasija para beber», una escena con paralelos muy próximos en Asturias, León y Francia²⁶. En las representaciones francesas del mes de mayo, según el recuento de P. Mane, el 53 % corresponden a un «cavalier se promenant», el 26,5 % a un «chasseur avec faucon» y el

20 Así lo observa expresamente G. Comet, *Ob. cit.*, p. 75.

21 La iconografía de un joven con un ramo en la mano, trilobulado como es muy frecuente, ha sido identificado y estudiado por H. Toubert, «Une scène des fresques de Travant et l'iconographie des mois», en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 16, 1973, pp. 279-286. Véase también P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles*, pp. 78-81. Para estos aspectos véase también Pérez-Higuera, *Ob. cit.*, pp. 107-115 y 185-199.

22 Castiñeiras González, *Ob. cit.*, pp. 133-138. Las imágenes de este monumento han sido reproducidas fotográficamente en P. Martín, *Los trabajos y los días en el calendario del claustro de Santa María la Real de Nieva*, Segovia, Diputación Provincial, 1981, donde pueden verse las representaciones de abril y mayo en las pp. 30-31 y 32-33 respectivamente.

23 «Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers...» cit., p. 263 (estadística de los motivos) y 258 (estudio).

24 Castiñeiras González, p. 158. El calendario de San Isidoro de León ha sido reproducido en A. Viñayo González, *Real Colegiata de San Isidoro. Historia, arte y vida*, León, Edilesa, 1998, p. 45 estudiado en su *El calendario románico de San Isidoro*, León, 1992. Véase también Pérez-Higuera, *Ob. cit.*, pp. 26-31.

25 *Ob. cit.*, p. 163. El autor considera que estos modelos iconográficos son propios de la Península Ibérica; véanse sin embargo las descripciones de P. Mane, *Calendriers et techniques agricoles*, pp. 81-88, así como Pérez-Higuera, *Ob. cit.*, pp. 199-209.

26 Castiñeiras, *Ob. cit.*, p. 165.

12 % a un «cavalier armé», y sólo un 8,5 % responden a otros motivos no bélicos²⁷. En realidad, la identificación de la primavera con una imagen aristocrática, a diferencia de las demás estaciones, en las que predominaban como regla general los trabajos agrícolas, viene ya de muy lejos: como mínimo arranca de la copia del *De Universo* de Rabano Mauro, efectuada en Montecassino hacia 1022-1023²⁸. En este contexto, la fijación de las escenas caballerescas y cortesanas en los textos literarios no era más que un reflejo fiel del imaginario tradicional de aquellos meses en la sociedad medieval y debía representar tanto una realidad cotidiana como un ideal de vida al que aquélla intentaba parecerse. Matfre Ermengaud nos da una imagen arquetípica de esta tradición cultural:

Le quartz mes es abrils nomnatz
 lo qual per las proprietatz
 del temps penho li penhedor
 portan joiozamen la flor,
 quar en abril, so sabetz vos,
 son l'albre flurit e fulhos,
 e vergiers e pradarias (...)
 Le sinques mes es nomnatz mais,
 e quar es temps plazens e gais,
 quar son verdejan li pradell
 et adonc canton li aucell
 en boscatges et en verdiers,
 per qu' om adonc mot volontiers
 s' en vai deforas deportar,
 et adoncs s' entremet d' amar
 tota sentens creatura;
 per sso mais en la penchura
 es penhs a lei de cavalier
 el ponh portan son esparvier²⁹

[El cuarto mes es llamado abril, el cual, por las características del tiempo, pintan los pintores llevando gozosamente la flor, pues en abril, como sabéis, los árboles muestran hojas y flores, como los prados y los huertos (...) El quinto mes es llamado mayo, y es tiempo alegre y gozoso, pues entonces verdean los prados y cantan los pájaros en los bosques y los campos, por lo que entonces muy gustosamente todos salen fuera a solazarse y se ocupa en amar toda criatura viva; por eso en la pintura es pintado como caballero, llevando al puño su esparver]

27 «Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers...» cit., p. 263 (cuadro estadístico) y p. 258 (estudio). También se ha identificado un motivo venatorio en Saint-Nicolas de Travant según H. Toubert, *Ob. cit.*

28 V. Frandon, *Ob. cit.*, p. 65, así como los datos de Pérez-Higuera, *Ob. cit.*, pp. 102-107.

29 *Breviari d' amor*, ed. Peter Ricketts, vol. II [vv. 1-8880], London, Westfield College-Association Internatinal d' Études Occitanes, 1989, vv. 6619-6640; la única edición completa es aún la de Gabriel Azaïs, *Le Breviari d' Amor de Matfre Ermengaud, suivi de la lettre à sa soeur*, 2 vols., Bézier-Paris, 1862-1881.

A pesar del indudable eco del preludeo primaveral en la descripción del mes de mayo, resulta significativa la presencia de un motivo iconográfico como la caza de cetrería, que es ajena a la tradición literaria. Nótese también «qu'om adonc mot volontiers / s'en vai deforas deportar»: es la fiesta campestre, descrita en tantas obras literarias, pero que parece inspirarse también en un uso social corriente en la época³⁰. Nada tienen de extraño estas interferencias; a pesar de que el objetivo último de Ermengaud era la inserción del amor cortés en la tradición intelectual y escolar del siglo XIII, no podemos olvidar que su obra era una enciclopedia, una *summa* del saber socialmente útil, ni que se transmitió desde el principio en muchos de sus manuscritos decorada con más de doscientas cincuenta miniaturas³¹. Como en el caso del papagayo, del que luego nos ocuparemos, las fuentes literarias, las representaciones artísticas y los hábitos de la vida en sociedad parecen haber confluído en sus descripciones.

Estas consideraciones me parecen esenciales, porque inducen a la inclusión de estos materiales en un ámbito diferente de las tradiciones literaria e iconográfica, el de la estacionalidad general de la vida medieval y, en particular, la estacionalidad del ejercicio trovadoresco y juglaresco. ¿Responde nada más que a tradición poética la frecuencia y el énfasis del preludeo primaveral en la poesía de los trovadores? Cuanto venimos diciendo sobre la influencia de las estaciones en la vida cotidiana del Medioevo parece indicar lo contrario, pues era con el buen tiempo cuando las cortes se reunían, cuando se preparaban las guerras y las incursiones militares y cuando se perpetraban las *razzias* y saqueos en territorio enemigo que fundamentaban la vida y la economía de la aristocracia.

A la luz de estos datos estamos en mucho mejores condiciones para entender la proliferación del preludeo primaveral en la poesía de los trovadores, pero también para situar en su entorno apropiado una peculiaridad de la poesía tradicional del Medioevo y el Renacimiento, el simbolismo amoroso de la naturaleza primaveral. El fenómeno es bien conocido, y ha sido objeto de numerosas investigaciones; bastará citar un solo ejemplo, insertado por Gil Vicente en su auto *Os quatro tempos*:

En la huerta nace la rosa:
quiérome ir allá
por mirar el ruiseñor
cómo cantavá.

Por las riberas del río
limones coge la virgo:
quiérome ir allá
por mirar el ruiseñor
cómo cantavá.

30 Véase Pérez-Higuera, *Ob. cit.*, pp. 191-199.

31 Véase K. Laske-Fix, *Der Bildzyclus des Breviar d' Amor*, Monaco de Baviera-Zurich, Schnell & Steiner, 1973.

Limonos cogía la virgo
para dar al su amigo:
quíerome ir allá
por mirar el ruiseñor
cómo cantavá.

Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo:
quíerome ir allá
por mirar el ruiseñor
cómo cantavá³².

En el estribillo encontramos dos elementos simbólicos de interpretación obvia: la rosa, como toda flor, con amplia tradición en la literatura latina y en la poesía mariana, se convierte en la poesía tradicional y en sus aplicaciones cultas en sinónimo de «virginidad» y, por tanto, por antífrasis, de consumación del amor, fosilizada en las lenguas romances en el término «desflorar»³³. *Limonos cogía la virgo* no es sino una variante de este motivo que pasa a la literatura aristocrática con, por ejemplo, Núñez, el poeta del *Cancionero General*: «Si os pedí, dama, limón»³⁴, y llega por fin, con elaborado manierismo, a la pluma de Miguel Hernández:

Me tiraste un limón, y tan amargo,
con una mano rápida, y tan pura,
que no menoscabó su arquitectura
y probé su amargura sin embargo³⁵.

La *huerta*, o sea, el jardín, es el lugar arquetípico del encuentro de los enamorados; baste recordar el *huerto* de Melibea; pero el mejor ejemplo lo da un texto trovadoresco francés del siglo XIII, el *Lai de l'oiselet*, que recoge y reelabora con fines cortesés un viejo relato que viene rodando por el mundo árabe y el cristiano desde lejanos precedentes indios; en la *Disci-*

32 Cito por la edición de M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, n1 23. Me ocupé de los problemas editoriales de este texto en mi «Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria», *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Antonio Machado, 1998, pp. 113-135, especialmente pp. 122-125.

33 Véase mi «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2, 1985, pp. 259-273 y «Cueillir la rose: el Roman de la rose y la lírica tradicional del siglo XIII», en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filología Románicas*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, vol. IX, 1994, pp. 353-388, así como la anotación de mi *Edad Media. Lírica y cancioneros*, vol. II de la antología *Poesía española*, Páginas de Biblioteca Clásica, Barcelona, Crítica, 2002, n1 55 donde el lector podrá completar la información.

34 Cito por la edición facsímil de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958, f. cxxiiv.

35 de *Imagen de tu huella*, que cito por la edición en *El rayo que no cesa. Viento del pueblo. El silbo vulnerado*, Buenos Aires, Losada, 1963, n1 5.

plina clericalis de Pedro Alfonso se nos relata así: un rústico captura un pájaro en su jardín y lo suelta a cambio de tres consejos o enseñanzas, que resultan ser «¡no creas en todo lo que se te diga! Segundo: ¡Lo que tuyo fuere, consérvalo siempre! y tercero: ¡No te lamente por lo que hayas perdido!»³⁶. Cuando el villano oyó estos consejos desesperó pensando que había sido engañado, hasta que el pájaro le demostró que no sólo eran preciosos en sí mismos, sino que él los necesitaba más que nadie. Lo que ahora nos interesa es que la versión francesa en verso adquiere un tono completamente distinto, y nos ofrece una nueva interpretación en torno a la incapacidad de los villanos para vivir el amor³⁷ y en torno a la incompatibilidad entre el amor y la avaricia. Nos hallamos ahora ante un villano rico que compró el jardín antaño propiedad de un gentil caballero; de la misma forma que se apoderó de este símbolo del amor mediante su dinero, quiso apoderarse del otro símbolo, el pájaro, para gozar de su canto en cautividad, lo cual es también incompatible con la esencia del amor, la libertad de elección. Después del episodio de los consejos, llega un final desconocido en sus fuentes: el pájaro

(...) si s'en vola
 et de tel eür s'en ala
 qu'aïnc puis el vergier ne revint:
 Les fueilles cheïrent dou pint,
 li vergiers failli et secha,
 et la fontaine restancha³⁸

[así voló y desde el momento en que se fue nunca reverdeció el vergel: las hojas cayeron del pino, el jardín se consumió y se secó y la fuente se agostó].

Como en la canción tradicional castellana, que no ignora esta variante, los elementos de la naturaleza que simbolizan el amor se desvanecen con él, y el desamor se identifica con la esterilidad natural: «Sola me dexastes / en aquel yermo: /(villano malo, gallego!»³⁹

Y ni qué decir tiene, después de este ejemplo, que también los pájaros se integraban en esta simbología. En una conocida cantiga de amigo de Nuno Fernandez Torneol, los pájaros simbolizan el amor y, como en este texto, su desaparición del paisaje implica la pérdida del amor⁴⁰.

36 Cito por P. Alfonso, *Disciplina clericalis*, traducción de E. Ducay, introducción y notas de M. J. Lacarra, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 80. La trayectoria de este ejemplo fue estudiada por G. Paris en su «Le lai de l'oiselet», que cito por sus *Legendes du Moyen Age*, Paris, Hachette, 1912, pp. 225-291 (texto a partir de la p. 274). Una versión distinta del lai fue publicada por R. Weeks, «Le lai de l'oiselet», en *Medieval Studies in Memory of G. S. Loomis*, Paris-New York, 1927, pp. 341-353. Cito por el texto de G. Paris, que no percibió el sentido que la versión francesa en verso había dado al original.

37 Véase la anécdota que cuenta Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 283.

38 Cito por la edición de Gastón Paris en su «Le lai de l'oiselet», que cito por sus *Legendes du Moyen Age*, Paris, Hachette, 1912, pp. 225-291 (texto a partir de la p. 274), todavía con un excelente estudio de conjunto sobre la transmisión antigua y medieval del cuento.

39 Cito según Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, Madrid, Castalia, 1987, nº 673.

40 He desarrollado más ampliamente este aspecto, además de en mi «Cueillir la rose...», arriba citado, en «Fuge lo lixignollo: elementos popularizantes en la poesía del Duecento, en *II Duecento. IV Congreso*

Giovanni Boccaccio nos dio una versión burlesca de este motivo en la novela cuarta de la quinta jornada de su *Decameron*: Caterina importuna a su padre, Lizio de Valbona, para que la deje dormir en la terraza, arrullada por el canto del ruiseñor; al día siguiente su padre acude y la encuentra con el «ruiseñor» de Ricciardo en la mano⁴¹. No creo que sea necesario recordar ahora la versión de Sigmund Freud en la *Interpretación de los sueños*. Hemos de volver por último a uno de los primeros símbolos, *las riberas del río*, sinónimo perfecto del *huerto* o *jardín*; como a todo entorno acuático, el psicoanálisis y la tradición popularizante de la Europa medieval y moderna coinciden a vincularlo con la consumación del amor, la fertilidad y la maternidad⁴². El precedente inmediato de Gil Vicente puede ser tanto la tradición oral castellana o portuguesa de la Baja Edad Media como los precedentes, tan próximos, de la cantiga de amigo:

Pela ribeyra do rio salido
trebelhey, madre, con meu amigo:
amor ey migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse!⁴³.

El lector y el filólogo no pueden menos de sorprenderse por la eficacia estética de estos motivos, que sólo se han vuelto transparentes en las últimas décadas. Los tropos por comparación, la metáfora o el símil, los más próximos por el modo de significación a estos recursos simbólicos, son raros en la lírica medieval, más atenta a descripciones pormenorizadas, y sólo

Nacional de Italianistas, Universidad de Santiago de Compostela, 1989 y en «A alba de Nuno Fernandez Torneol», en *Revista Galega do Ensino*, 17, noviembre 1997, pp. 89-109.

41 El mismo motivo pasó a una *ballata* anónima del siglo XV publicada por Giosuè Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, reimpresión facsimilar de Bologna, Forni Editore, 1970, n1 41, y fue imitado en otra facacia contada por P. de Bourdeilles en su *Les dames galantes*, edición de P. Morand, col. Le Livre de Poche, n1 2507, Paris, 1962, p. 524.

42 Al respecto, además de mis artículos citados más arriba, en especial «*Cueillir la rose...*» y «A alba de Nuno Fernandez Torneol», véanse los numerosos comentarios de que ha sido objeto el romance *Fontefrida*: Eugenio Asensio, «'Fonte frida' o encuentro del romance con la canción de mayo», publicado en su *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, segunda edición, Madrid, Gredos, 1970, pp. 230-262; previamente puede verse M. Bataillon, «La tortolica de 'Fontefrida' y del 'Cántico espiritual'», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 291-306 y con posterioridad ha aparecido F. Rico, «Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco», en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 159-184. Se han ocupado también del motivo los estudiosos de la *Razón de amor*: Margaret van Antwerp, «*Razón de amor* and the Popular Tradition», *Romance Philology*, 32, (1978-79), pp. 1-17, Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la Razón de amor*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1993, pp. 385-393 y Lourdes Simó, «Acerca del verso 'El vino so el agua frida' y su relación con el poema *Razón de amor*», *La Corónica*, 25, 1997, pp. 115-122, así como John Gornall en varios trabajos: «Death in Avila: Popular Tragedy or «Cortésano» Metaphor?», *Journal of Hispanic Philology*, 1986, 11, pp. 53-58, «Dreaming in traditional lyric: *pino or vino*», *La Corónica*, 16, 1987, pp. 138-144.

43 Cito por la edición de Celso F. da Cunha, *O cancionero de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, 1949, reimpresso en *Cancioneiros dos trovadores do mar*, ed. de Elsa Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999, n° 5.

resultan frecuentes en los géneros de menor ambición literaria, la poesía didáctica y la predicación⁴⁴. Por otra parte, no resulta raro que estos elementos aparezcan descontextualizados de un entorno narrativo o descriptivo inteligible, como sucede en la conocidísima cantiga de amigo de Nuno Fernandez Torneol, *Levad amigo que dormide-las manhanas frias*. Muy al contrario, la descripción paisajística del Renacimiento, por ejemplo en la égloga I de Garcilaso, supo articular maravillosamente la significación simbólica y la descripción realista:

El sol tiende los rayos de su lumbre
por montes y por valles, despertando
las aves y animales y la gente:
cuál por el aire claro va volando,
cuál por el verde valle o alta cumbre
paciendo va segura y libremente,
cuál con el sol presente
va de nuevo al oficio
y al usado ejercicio
do su natura o menester le inclina;
siempre está en llanto esta ánima mezquina,
cuando la sombra el mundo va cubriendo
o la luz se avecina.
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo⁴⁵.

Esta tradición paisajística procede tanto del *locus amoenus* de la poesía clásica⁴⁶ como del preludio primaveral de los trovadores⁴⁷, pasados por Petrarca⁴⁸ y luego Bembo. Raramente en-

44 Para las repetidas recomendaciones de evitar estos recursos, Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982 p. 69; para una consideración más detallada de de estos recursos, Leonid Arbusow, *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*, Genève, Slatkine reprints, 1974, 67-69, donde empareja *imago* y *exemplum*, la forma en que aparece en la literatura didáctica y el sermón.

45 Vv. 71-84, que cito por la edición de Bienvenido Morros, *Obra poética y textos en prosa*, col. Biblioteca Clásica, 27, Barcelona, Crítica, 1995.

46 Bastará recordar aquí E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke AG Verlag, 1948, que cito por la traducción francesa de Jean Bréjoux, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, PUF, 1956, cap. X, y L. Arbusow, *Ob. cit.*, pp. 111-116. Para su evolución en la lírica latina, Eva Castro Caridad, «*Quando uer uenit meum?* El paisaje interiorizado en la poesía latina tardía y medieval», en *Paisaje, juego y multilingüismo*, ed. D. Villanueva y F. Cabo Aseguinolaza, vol. I, Santiago, Universidade de Santiago-Consortio de Santiago de Compostela, 1996, pp. 179-192.

47 Véase para este tema primero la monografía de D. Scheludko, «Zur Geschichte des Natureinganges bei den Trobadors», en *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 60, 1937, pp. 257-334, W. Ross, «Über den sogenannten Natureingang der Trobadors», *Romanische Forschungen*, 65, 1953, pp. 49-68, la visión de conjunto de A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Ginebra, Slatkine, 1973, reimpresión de la edición de Toulouse-Paris, 1945, vol. II, p. 128, A. R. Press, «La strophe printanière chez les troubadours et chez les poètes latins du Moyen-Âge», *Revue de Langue et de Littérature Provençales*, 12-13, 1963-1963, pp. 70-78, M. Picarel, «Le début printanier dans les chansons des troubadours: Marcabru et Bernard de Ventadour», *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 4ème série, 2, 5, 1970, pp. 169-197, la sección que le dedica R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude*

contraremos este tipo de impregnación sentimental en el estilo de los trovadores, que por lo general pintan el paisaje con los primores de la *descriptio*, aún cuando, por razones obvias de extensión, no puedan llegar a la amplitud que caracteriza a menudo las obras narrativas, en particular el *Roman courtois*:

Mout m' es bon e bel,
quan vei de novel
la folh' el ramel
e la fresca flor,
e chanton l'auzel
sobre la verdor,
e-l fin amador
son gai per amor⁴⁹.

[Me resulta muy hermoso y bello cuando veo de nuevo la hoja y la enramada y la fresca flor, y cantan los pájaros sobre la verdura, y los leales enamorados están gozosos por amor].

Otras veces, el poeta es más sutil y acierta a integrar algún elemento sugestivo del paisaje en la descripción de sus estados de ánimo, casi a la manera de lo que hoy llamamos imagen, como es el caso de *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn cuyo texto resulta innecesario citar. Aún cuando se encuentre casi siempre más cerca de las prescripciones de las artes poéticas o de un preciosismo intimista casi rococó que de los elementos naturalistas de la *chanson de femme*, la *cantiga de amigo* o la poesía tradicional, donde brilla un simbolismo funcionalmente inevitable en su sistema significativo, el origen de este preludeo deberá relacionarse también con las tradiciones folklóricas y antropológicas y con las experiencias vitales ligadas al buen tiempo y a los ambientes exteriores⁵⁰.

de la rhétorique médiévale, reimpresión de la edición de Bruges, 1960, Genève, Slatkine, 1979, pp. 163-193, E. M. Ghil, «The Seasonal Topos in the Old Provençal *canso*: A Reassessment», en *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Institute of Medieval Publications, vol. I, 1986, pp. 87-99, M.-F. Notz, «L' image des saisons dans la poésie d' Arnaut Daniel», en *Studia Occitanica in Memoriam Paul Remy*, vol. I, pp. 169-179, H.-Ch. Haupt, «Autour du début printanier: maïssance d' une nouvelle structure syntaxique», *La France Latine*, 115, 1992, pp. 156-187, cuya comunicación debo a la amabilidad de su autor y J. Roubaud, *La fleur inverse. L' art des troubadours*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, pp. 271-274, donde ha subrayado la presencia y sentido de los pájaros. M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi liciri cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984, pp. 118-121 se ha ocupado de los recursos de intertextualidad aplicados al preludeo, que no son sino una manifestación del cuidado e interés que ponían los trovadores en este prólogo aparentemente tópico.

48 De las limitaciones del uso medievalizante y simbólico más que renacentista en el uso que Petrarca hace del paisaje se ha ocupado André Ughetto, «Le paysage dans les *Rime* de Petrarque entre convention et réalité», *Petrarca e la cultura europea*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti-Istituto di Studi Umanistici Francesco Petrarca, 1997, pp. 129-138.

49 Peire Vidal, *Les poésies*, ed. J. Anglade, segunda edición revisada, Col. Les Classiques Français du Moyen Âge, 11, Paris, Champion, 1966, n° 17, vv. 1-8.

50 También P. Zumthor, en su *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 43, llamaba la atención sobre «les chansons de l'entrée d' été, qui ont laissé les traces que l'on sait dans la *canso* troubadouresque».

Vemos por tanto cómo diversos géneros poéticos vehicularon de forma asaz diversa una misma tradición significativa, por la que el paisaje estacional quedaba íntimamente vinculado a intensas experiencias vitales y hasta a una interpretación de la vida intensamente marcada por la dureza del aire libre y también, por qué no, por la necesidad de idealizar sus aspectos menos insufribles. Pero la transmutación de la vivencia antropológica en poesía no puede ser mecánica; los trovadores, el *Roman courtois*, los cantares de gesta y la poesía de tipo popularizante trasmutan aquellas vivencias según formulaciones tan distintas en sus contenidos descriptivos y en su sentido poético que no bastan para explicarlas las profundas diferencias de sus respectivos códigos genéricos.

Que en el empecinamiento primaveral de todos los géneros literarios medievales podía haber algo, incluso mucho, de tópico literario, resulta obvio. Ya Curtius ilustró meridianamente sobre la naturaleza de los paisajes descritos por los poetas latinos del Medioevo, un motivo tan vinculado a la representación estacional: «le sentiment de la nature n'a rien à voir en l'occurrence. Il s'agit d'une pure technique littéraire». Y al comentar la proliferación de leones y otros seres exóticos en la épica francesa y germánica precisa aún más: «Tous ces arbres et ces animaux exotiques (...) ils viennent du Sud, non point de jardins zoologiques et de ménageries, mais de la poésie et de la rhétorique antiques»⁵¹. Aunque concuerdo, como veremos, con lo esencial de estas afirmaciones, no soy tan pesimista respecto a los jardines ni las colecciones de fieras; la posesión de animales exóticos, desde leones hasta cebras, era un signo de lujo y, por tanto, de poder, y no resultaba extraño que tales seres formaran parte de embajadas africanas al corazón de Europa.

Pero quizá resulta un ejemplo muy significativo el éxito del papagayo en la literatura medieval. Recordemos primero las *Novas del papagay* de Arnaut de Carcasses⁵², cuyo personaje exótico se convierte también en protagonista de un poema del rey portugués don Denis⁵³. Resulta especialmente ilustrativo un ejemplo más tardío en el *Poema de Alfonso XI* de Castilla; no dudo de que el autor conociera más o menos directamente el pájaro de que estaba hablando, aunque lo hace intervenir en un dúo de verosimilitud cuanto menos dudosa:

Así como el mes de mayo
quando el ruisseñor canta
responde el papagayo
de la muy fermossa planta (...) ⁵⁴

51 *Ob. cit.*, pp. 227 y 228.

52 Fue publicada por P. Savj-López, «La novella provenzale del pappagallo», en *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli*, 21, 1900-1901, parte II, pp. 129-210. Hay dos nuevas ediciones recientes, basadas en el cancionero *R* y con versiones al francés por J.-Ch. Huchet, *Ob. cit.*, pp. 251-270 y al italiano por D. Barca, *Novella provenzale del pappagallo*, Roma, Salerno Editrice, 1992.

53 Para su trasfondo literario, véase L. Stegagno Picchio, «Filtri d'oggi per testi medievali: «Hũ papagay muy fremoso», en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, 1975, pp. 3-41, luego, en versión portuguesa, en «O papagaio e a pastora: filtros de hoje para textos medievais», en *A lição do texto. Filologia e literatura. I. Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 27-66, especialmente pp. 55-57.

54 *El poema de Alfonso XI*, ed. de Yo Ten Cate, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, copla 412.

La omnipresencia de un animal tan exótico en las letras medievales no puede explicarse sólo como un recurso de erudición ornitológica, lexicográfica o literaria; es más que probable también que hayamos de ver en este fenómeno un trasunto de la costumbre señorial de criar animales exóticos, tan bien atestiguada como su tradición literaria: en opinión de su mejor estudiosa, «ce motif mêle une connaissance directe de l'oiseau venue de sa vogue comme animal décoratif (vivant ou peint) à des souvenirs ovidiens (...) et même orientaux»⁵⁵. Lejos de toda influencia literaria o modelo antiguo o moderno, la contabilidad de Pedro el Grande de Aragón entre 1265 y 1269 muestra la presencia en la corte itinerante de su mujer e hijos no sólo de un papagayo, sino también de un grupo de pavos reales y un avestruz⁵⁶, y este tipo de documentación abunda en toda la Edad Media. Pero sin duda, el éxito de esta ave tenía también razones míticas; en su descripción de uno de los cuatro ríos que nacían del Paraíso, el Frisón, el *Libro del infante don Pedro de Portugal* de Gómez de Santisteban dice que de él «salen los papagayos en sus nidos por el agua»⁵⁷. ¿Cómo hemos de extrañarnos del éxito literario de un pájaro de maravilloso aspecto y sorprendentes habilidades cuyo origen estaba nada menos que en el Paraíso Terrenal?

El ejemplo del papagayo, por su rareza ornitológica y literaria, resulta paradigmático de cuanto podemos esperar en las descripciones naturalistas de las letras medievales: su concepción dependía, en primer lugar, de los conocimientos de la época que, a su vez, estaban en función de la experiencia vivida, pero también del imaginario medieval, tan bien representado por los lapidarios, los bestiarios y las descripciones de los viajeros; por otra parte, como en cualquier otro acto de creación literaria, el resultado estaba condicionado por la tradición, por los modelos existentes y operativos en cada momento, pero también por los procedimientos recomendados en las enseñanzas de la retórica. En cada realización concreta habrá que dilucidar con el mayor cuidado cuál de estos aspectos domina, pero habremos de suponer en alguna medida la presencia de todos ellos.

55 Véase S. Thiolier-Méjean, «Le motif du perroquet dans deux nouvelles d'oc», en *Miscellanea medievalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, études réunies par J. Claude Faucon, Alain Labbé et Danielle Quéruel, Paris, Champion, 1998, pp. 1355-1375, especialmente p. 1375, así como su precedente «L'oiseau qui parle: realia et mirabilia», *La France Latine*, 125, 1997, pp. 291-334.

56 Véanse los extractos de su contabilidad en F. Soldevila, *Pere el Gran. Primera part: l'infant*, vol. II, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1952, p. 221. A. M. Alcover y F. de B. Moll, en su *Diccionari Català-Valencià-Balear*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1983, s. v. *Estruç* registra varias ocurrencias medievales, algunas inequívocas, de la variante *esturç*, cuya interpretación ofrecía dudas al estudioso. Un siglo más tarde, el rey Pedro el Ceremonioso de Aragón, en carta de 15 de septiembre de 1371 a Francesc de Cervià, gobernador de Rosellón y Cerdaña, le censuraba el escaso cuidado que habían puesto en el cuidado de los pavos del castillo de Perpiñán, y le suministraba interesantes y prolijos consejos sobre las atenciones que debían recibir (publicada en el *Epistolari de Pere III*, a cura de Ramon Gubern, vol. I, col. Els Nostres Clàssics, Barcelona, Barcino, 1955, n.º XXX). J. Rubió i Balaguer, *Vida española en la época gótica*, Barcelona, Alberto Martín, 1943, pp. 123-124, reunió diversos datos documentales sobre la costumbre de encerrar fieras y animales exóticos en los jardines de los poderosos, lo mismo que R. Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramática y vocabulario*, vol. III, *Vocabulario*, s. v. "León" Madrid, Bailly-Baillière, 1908-1911, que cito por la edición de las *Obras completas*, cuarta edición, vol. IV, Madrid, Espasa-Calpe, 1969 y A. Montaner, «El Cid: mito y símbolo», en *Boletín del Instituto y Museo «Camón Aznar»*, 27, 1987, pp. 121-340, especialmente, p. 243.

57 Cito por la edición de F. M. Rogers, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1962, p. 49.

Por eso la existencia de estos precedentes reales y bien documentados no implica necesariamente la abolición del principio establecido por Curtius; veámos arriba el extraño dúo entre un papagayo y un ruiseñor en el *Poema de Alfonso XI*; si atendemos ahora a la descripción del jardín del amor que abre el *Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris incluye más de una docena de árboles frutales bien cargados, pero cuya maduración, en la vida real, se escalona entre la primavera y el final del otoño:

El vergier ot arbres domesches,
qui chargoient et coinz et pesches,
chastaines, noiz, pomes et poires,
nesfles, prunes blanches et noires,
cereses fresches vermeilleites,
cormes, alies et noiseites⁵⁸

[En el vergel había árboles frutales cargados de membrillo y de melocotones, castañas, nueces, manzanas y peras, nísperos, ciruelas claudias y negras, cerezas frescas rojas, serbas, alisos y avellanas⁵⁹].

No es necesario suponer que todos estuvieran maduros a la vez (pues el autor no lo afirma) para deducir la artificiosidad de este cuadro. Como en los ejemplos de Curtius, se trata de un catálogo pensado para exhibir conocimientos, quizá más léxicos que botánicos y, a mi parecer, de la aplicación sistemática y a ultranza de los procedimientos de variedad y riqueza en la descripción recomendados por las artes poéticas⁶⁰. No será ocioso citar aquí unos versos de *Yder*:

Plusors dels troveors se penerent
des estoires que il mesmeneren
de feire unes descripcions
de vergiez e de paveillons
et de el, si que tuit s' aparceivent
qu' il en dient plus qu' il ne deivent.
Par cel quident lor traitez peindre,
mes nel font, car nuls n' i deit feindre;
o bien estoire o bien mençonge,

58 Cito por la edición de F. Lecoy, G. de Lorris y J. de Meun, *Le roman de la Rose*, vol. I, Col. Classiques Français du Moyen Âge, 92, Paris, Champion, 1983, vv. 1345-1350.

59 Cito por la traducción de Carlos Alvar y Julián Muela, Guillaume de Lorris – Jean de Meun, *El libro de la rosa*, Madrid, Siruela, 1986, p. 25.

60 Para las prescripciones de las poéticas medievales relativas a la descripción, E. Faral, *Les arts poétiques su XIIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1924, reimpresión facsimilar de Genève-Paris, Slatkine-Champion, 1982, pp. 75-84, L. Arbusow, *Ob. cit.*, pp. 26-28 y 70-74.

tel dit n' a fors savor de songe;
tant en acressent les paroles⁶¹.

[Muchos de los trovadores se esforzaron, en las narraciones que desarrollaron sin arte, en trazar descripciones de vergeles y de pabellones y de otras cosas, de manera que todos se dan cuenta de que hablan más de lo que deben. Así creen ilustrar sus obras, pero no lo hacen, pues nadie debe fingir en estas cosas; sea historia o fábula, tal escrito no parece sino imaginario; tanto se extienden en palabras]

«Tant en acressent les paroles»: no se puede decir en menos palabras en qué consistía, a menudo, la amplificación descriptiva, ni los defectos en que incurre, por ejemplo, el *Roman de la Rose* a juicio de una época realista como la nuestra. En la Edad Media, lo mismo que en los siglos clásicos, la poesía era más artesanía que inspiración, «Arte» en el sentido original del término⁶². De ahí su atención a recetas de escuela, su fidelidad a la tradición y a los procedimientos acreditados por los modelos comúnmente aceptados, el recurso frecuentísimo a la *imitatio*. Lo cual no excluye, ni mucho menos, el conocimiento y el reflejo directo de la realidad; Perrine Mane, que ha estudiado la relación entre las representaciones plásticas de los calendarios y la técnica agrícola de la Edad Media, tras haberse planteado el problema de «dans quelle mesure les artistes ont transcrit la réalité de chaque jour ou bien ont obéi à des modèles», concluye que «rejeter les calendriers comme stéréotypes nous paraîtrait faire preuve d' un parti pris désinvolte»⁶³. Una aproximación verosímil a las tradiciones literarias exige partir de este mismo planteamiento.

Los ejemplos que acabamos de estudiar nos muestran dos facetas inseparables en la formación de una conciencia literaria del paisaje y las estaciones en la Edad Media. Por una parte el conocimiento del contexto natural, inevitable en una sociedad esencialmente rural como la medieval; un contexto en el que adquieren relieve particular los animales exóticos, objetos raros y preciados, privativos del entorno cortesano en que nace y se desarrolla la literatura romance. Por otro lado, la *imitatio* literaria, con dos focos de atención prioritarios: en primer lugar, la erudición amplificatoria, que privilegia la riqueza descriptiva, la abundancia de términos más o menos familiares al lector y la búsqueda de lo raro, precioso o exótico, muy en particular en los productos más ligados al entorno cortés; por otro lado, la consolidación de tipologías paisajísticas diversas según los géneros literarios: la poesía tradicional y la epopeya desarrollan de modo divergente un modelo descriptivo basado en los elementos más frecuentes del paisaje cotidiano, mientras que la poesía trovadoresca y el *roman courtois* son más sensibles a los principios de exotismo, complejidad retórica y riqueza descriptiva. Por otra parte, la poesía

61 Cito por la edición de A. Adams, *The Roman of Yder*, Cambridge, Brewer-Biblo, 1983, vv. 4444-4454, aducido ya por Faral, *Ob. cit.*, p. 84.

62 «Facultad que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas» es la definición que da el *Diccionario de la Lengua Castellana*, publicado por la Real Academia Española en su primera edición, Madrid, 1726, publicado en facsímil con el título tradicional *Diccionario de Autoridades* en Madrid, Gredos, 1976, s. v.

63 *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie XIIè-XIIIè siècles)*, Paris, Le Sycomore, 1981, pp. 70 y 274.

tradicional y los trovadores, a menudo también el *roman courtois* y más raramente la épica, tienden a asociar el entorno primaveral con el amor; en este caso nos hallamos ante un rasgo descriptivo de los hábitos sociales coetáneos, pero también de un complejo de asociaciones culturales, de carácter extraliterario, cuya naturaleza y motivaciones hemos intentado desentrañar. El éxito literario de estos tópicos se debía, por supuesto, a su presencia en los modelos consagrados, pero éstos los acogieron y fueron aceptados unánimemente por haberse convertido en paradigma expresivo de una experiencia cotidiana y por su idoneidad para representar los arquetipos de la realidad circundante.

La poesía se construye siempre descontextualizando, estilizando e idealizando los elementos de la vida real, de la que, al fin y al cabo, no pueden evadirse ni el autor ni su público; y el entorno primaveral tenía un atractivo demasiado intenso sobre el hombre medieval que, no habiendo hallado todavía los medios técnicos necesarios para emanciparse del curso de las estaciones, dependía casi por completo de su benignidad para desarrollar plenamente sus potencialidades vitales. En cualquier caso, al analizar conjuntamente las variadas interpretaciones literarias de los elementos primaverales, su presencia en las artes plásticas y su posible relación con la estacionalidad de no pocos aspectos de la cultura medieval, tanto en su dimensión cortes como en la antropológica y folklórica, no podemos menos de señalar sus intensas implicaciones. La poesía crea a menudo oasis de paz, reductos cerrados a la hostilidad del mundo exterior y si este principio puede valer para cualquier época y cualquier modalidad de la creación literaria, se ajusta maravillosamente al espíritu y las condiciones de vida material de la sociedad aristocrática del Medioevo. Así lo expresa, mejor que ningún filólogo o antropólogo, el poeta Guillermo Carnero:

(...) Eternamente jóvenes, esos cuerpos de niños o de diosas
no en el jardín, no expuestos
al fuego y a la nieve y al hierro de la lanza, sino cálidamente abrigados aquí, en el
delgado aroma del marfil, no devueltos al ciclo, a la vorágine de lo que vive y muere.
No en el aire que sacude la pólvora, sino en esta penumbra,
entre un rescoldo helado de rubíes. Máscaras no corrompen el finísimo brillo de
las carnes de mármol. Eternamente
jóvenes,
eternamente vivos, eternamente vivos como en el primer día,
debajo de la máscara,
y ni fuego ni muerte ni curso de las horas
habitarán jamás este salón⁶⁴.

64 «El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro», del libro *Dibujo de la muerte*, que cito por la edición de Ignacio Javier López, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, Col. Letras Hispánicas, 444, Madrid, Cátedra, 1998.