

# DE FICTIS NATURALIBUS. LA NATURALEZA EN LA POESÍA NARRATIVA CACIONERIL.

FRANCISCO CROSAS. Facultad de Humanidades de Toledo (UCLM).

**RESUMEN:** La naturaleza es un material poético de primer orden en todas las épocas y tradiciones. Se aborda su presencia en los poemas narrativos del siglo XV. **Palabras clave:** Naturaleza. Poesía Cancioneril. S. XV. Dante. Santillana. Mena. *Roman de la Rose*. **ABSTRACT:** Nature is a first-rate poetic matter in all ages and traditions. Its presence in narrative poetry of the fifteenth century is studied. **Keywords:** Nature. *Cancioneril* poetry. S. XV. Dante. Santillana. Mena. *Roman de la Rose*.



Miniaturas del manuscrito *Roman de la Rose*.  
Fuente: Wikipedia.

En la bucólica clásica (Virgilio, Garcilaso), los elementos de la naturaleza sirven a la comunicación lírica, a la expresión del sentimiento amoroso. En ocasiones son descritos de forma realista; las más, no obstante, siguiendo la antigua y codificada *topica* del *locus amoenus*.

Quiero detenerme en algunos poemas bajomedievales próximos a la bucólica –pero de otro género– donde la naturaleza cumple una interesante función, sobre todo al inicio de las composiciones. Me refiero a los decires narrativos de la lírica cancioneril castellana del siglo XV, esa cenicienta de nuestra tradición poética hispánica.

Cabe hacer inventario de comienzos análogos en poemas con un denominador común: la alegoría y el viaje al otro mundo. Me interesan espacios naturales simbólicos o alegóricos, en los que se desarrolla la acción –mínima– que contienen estos decires, por lo general extensos y poblados de personajes de la Antigüedad, mitológicos o legendarios.

En concreto, me centro en tres poetas mayores de la lírica castellana medieval: Francisco Imperial, el Marqués de Santillana y Juan de Mena.

## FRANCISCO IMPERIAL (CA. 1360-CA. 1409)

Todo lo que sabemos y conservamos de Francisco Imperial se lo debemos a Juan Alfonso de Baena, que con su gusto arcaizante lo incluyó en el cancionero que lleva su nombre. De ahí nos interesan dos decires narrativos extensos, transmitidos únicamente por el *Cancionero de Baena* (números 226 y 250)<sup>1</sup>: el *Decir al nacimiento de Juan II* y la que se considera su obra mayor, el *Decir a las siete virtudes*.

El poema dedicado al primogénito de Enrique III y Catalina de Lancáster es un decir de circunstancias, pero lo suficientemente extenso y solemne como para haber suscitado en otros poetas réplicas imitativas. El núcleo del decir consiste en el desfile de los planetas-dioses, que van otorgando al recién nacido sus dones, *influyéndole* así cada uno según su naturaleza (Marte, el espíritu guerrero; Júpiter, el buen gobierno; Venus, el amar y ser amado, etc). Se trata, por tanto, de una alegoría. Pues bien, la alegoría viene introducida por una visita a otro mundo, por una visión. En este caso:

En dos setecientos e más dos e tres, [en1405]  
pasando el aurora, viniendo el día,  
viernes primero del terçero mes,  
non sé si velaba, nin sé si dormía... (vv. 1-4)

<sup>1</sup> Cito los textos por las siguientes ediciones: *Cancionero de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993; Marqués de Santillana, *Poetas Completas*, ed. de Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003; Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989; Dante, *Comedia*, 3 vols., ed. bilingüe de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 2004; *Roman de la Rose*, edición y traducción de Carlos Alvar en Barcelona, Quaderns Crema, 1985.

Interesa esta imprecisión: el protagonista sabe que la noche llega a su fin pero no distingue bien entre realidad y sueño, entre mundo real y trasmundo. Es frecuente en este tipo de poemas.

Abri los ojos e vime en un prado  
de cándidas rosas e flores olientes,  
de verdes laureles, todo circundado,  
a guisa de cava; de dos vivas fuentes  
nacía un arroyo de aguas corrientes,  
caliente la una e la otra fría... (vv. 17-22)

El agua caliente circunda el jardín, protegiéndolo, a modo de foso. El agua fría, en cambio, alimenta la vegetación del vergel.

El romper del agua eran tenores  
que con las dulces aves concordavan,  
en bozes baxas e de las mayores  
duçainas e farpas otrosí sonavan;  
e oí personas que manso cantavan,  
mas por [la] distancia non las entendía,  
e tanto era su grant melodía  
que todas las aves mucho se alegravan. (vv. 33-40)

Y prosigue el poema con la aparición de un toro y una leona simbólicos y el desfile de astros que complimentan al recién nacido.

El *Decir a las siete virtudes*, dedicado -como su título indica- a las tres virtudes teológicas y a las cuatro cardinales, también consiste en una alegoría. Aquí se aproxima al modelo de Prudencio, si miramos al pasado; y de los autos sacramentales, si miramos al futuro: personificación de vicios y virtudes.

El protagonista, la voz poética del decir, entra no sabe muy bien cómo en otro mundo; eso sí, a la misma hora, la del alba, que en el *Decir a Juan II*:

Por yo non estar un día ocupado,  
de la mi edat no aún en el somo,  
cerca de la ora qu'el planeta enclara  
al oriente, que es llamada Aurora,  
fueme a una fuente por lavar la cara  
en un prado verde que un rosal enflora;  
e ansí andando vínome a essa ora  
un grave sueño, maguer non dormía,  
mas contemplando la mi fantasía  
en lo que el alma dulce assabora. (vv. 7-16)

Tras una invocación numinosa a Apolo en tres coplas para que le ilumine y le ayude a describir lo que se le antoja indescriptible, lo primero que encuentra el "viajero" es, de nuevo, un jardín cercado por un río:

E como quando topa en algunt foyo  
el çiego, que todo se estremeçe,  
bien assí fize yo en un arroyo  
que de una clara fuente claro creçe... (vv. 49-51)  
...non era el fondo turbio nin lodoso,  
mas era diamante muy illuminoso  
e todo a luengo de una esquina,  
e las paredes de esmeralda fina,  
a ay allende un jardín graçioso. (vv. 60-64)

Todo en el jardín guardado por el río es belleza y armonía:

Era çercado todo aquel jardín  
de aquel arroyo, a guisa de cava,  
e por muro muy alto jazmín  
que todo a la redonda lo çercava.  
El son del agua en dulzor passava,  
harpa, duçaina, vihuela de arco,  
e non me digan que mucho abarco,  
que non sé si dormía o velaba. (vv. 65-72)

Nótese la insistencia en la ambigüedad de la experiencia visionaria: no sabe si está despierto o dormido. Es la más habitual de las formas de viaje a ultratumba en la literatura de esta época. Tampoco en la *Divina Comedia* (en la mente de Imperial y de todos los autores de alegorías de la baja Edad Media) se nos dice en qué consiste el acceso al más allá, sin haber mediado, claro, la muerte.

El poeta circunda el jardín y no ve puerta por donde entrar (como en el *Roman de la Rose*), hasta que aparece a su vista un portillo de rubí. Véase por fin qué experimenta el protagonista una vez penetra en el jardín, ese lugar maravilloso, no solo placiente sino también transformador de los que en él entran. Es inevitable acordarse de la introducción alegórica de Berceo a sus *Milagros*:

Muy a vagar passé allén la puente,  
oliendo del jardín los dulçes olores,  
por que de entrar ove mayor talente,  
e fize entrada entre flores e flores.  
Ante que entrasse ove muchos suores;

de que fue entrado, ¡oid qué aventura!  
vi toda blanca la mi vestidura,  
e luego conocí los mis errores. (vv. 81-88)

### SANTILLANA (1398-1458)

En el poema mayor del Marqués de Santillana (1398-1458), la *Comedieta de Ponza*, hay visión-sueño pero no lugar ficticio o portentoso al que sea transportado el protagonista. Tampoco encontramos ese espacio maravilloso en los decires narrativos breves. Si comienzan con un tiempo especial, el amanecer mitológico, pero no en un espacio natural simbólico. Como mucho, se alude a una fuente, como en la *Visión*:

Al tiempo que va treçando  
Apolo sus crines d'oro  
e recoje su thesoro  
faza el horizonte andando,  
e Diana va mostrando  
su cara resplandeciente,  
me fallé cabo una fuente,  
do vi tres dueñas llorando. (Copla I)

En cambio, en la *Coronación de Mosén Jordi de Sant Jordi*, sí, porque hay también viaje-visión, siguiendo a Dante, al que se cita. Como en otras ocasiones, el sueño adviene al alba:

E la nocturna escureza,  
como vençida, fuía  
e sus péñolas cogía,  
aunque sintiesse graveza;  
e como Aligeri reza [Dante]  
do recuenta que durmió,  
en sueños me paresció  
ver una tal estrañeza. (copla II)

Un prado de grand llanura  
veía, con tantas flores  
que sus diversos colores  
ocultaban la verdura,  
odíferas sin mesura,  
en torno del qual pasava  
un flumen que lo çercava  
corriente con grand fondura. (copla III)

En *El Sueño* poco se dice, pero hay vergel y visión de trasmundo.

En este sueño me vía  
un claro día e lumbrroso,

en un vergel muy fermoso,  
reposar con alegría;  
el qual jardín me cobría  
con sonbra de olientes flores,  
do çendравan ruiseñores  
la perfecta melodía. (copla VIII)

Se trata de un extenso decir (47 coplas más finida) en el que tiene lugar una batalla (una *Psychomachia*) entre Diana y Venus, seguidas de sus respectivos ejércitos. El poeta, en su primer sueño, duerme y despierta mordido en el costado por una sierpe, que parece sumergirle a su vez en otro sueño-visión, en el que se encuentra con el adivino Tiresias, que le aconseja -para su mal de Amor- recelar de este y buscar apoyo en Diana, que aparece con su cortejo. Se traba batalla entre Diana-Castidad y Venus-Cupido-Amor; parece que vencen éstos últimos, pero Diana no se acobarda y vuelven al ataque, en el que el poeta cae herido de amor; a partir de entonces vive encadenado por el Amor.

En este decir hay una interesante transformación del vergel primero, al que accede mediante el sueño, en lugar “espantable” en las coplas 10 y ss. Camina por selvas (copla 25). Se encuentra con Tiresias, adivino tebano, que le persuade de que sirva a Diana y no a Venus. En copla 44 de nuevo aparecen rasgos descriptivos de los parajes selváticos en que anda cazando Diana. Hay un combate alegórico entre Corazón y Razón, que precede al combate alegórico entre los dos ejércitos.

En el *Infierno de los enamorados* hay visión dantesca y la descripción de ese trasmundo al que viaja el poeta (copla 12): un bosque, “selvaje peligroso”, en el que irrumpe Hipólito, que persigue “un puerco que se ladrava”<sup>2</sup>. En las coplas 42 y siguientes se describe el infierno de enamorados, que visita de la mano de Hipólito. Se trata de una directa imitación del *Infierno* dantesco. Los elementos naturales son hostiles: bosque cerrado, selva, parajes indómitos.

La Fortuna que non çessa,  
siguiendo el curso fadado,  
en una montaña espessa,  
separada de poblado,

me levó, como robado,  
fuera de mi poderío;  
así qu'el franco alvedrío  
me fue del todo privado. (copla I)

En la *Defunción de don Enrique de Villena* estamos ante un nuevo viaje inopinado, y ante esa naturaleza hostil, a que se alude tras la invocación numinosa a Apolo. Su modelo, la *Commedia* de Dante, resulta patente:

Al tiempo e a la hora suso memorado,  
assí commo niño que sacan de cuna,  
non sé fatalmente o si por fortuna,  
me vi todo solo al pie de un collado  
selvático, espesso, lexano a poblado,  
agresto, desierto e tan espantable,  
ca temo vergüeña, non siendo culpable  
quando por extenso lo havré relatado. (copla IV)

En la finida se insistirá en este carácter de sueño transportador a otro mundo:

Después del Aurora, el sueño pasado  
dexóme, levando consigo esta gente,  
e vime en el lecho tan incontinente,  
commo al pie del monte por mí recontado.

Y sube por una estrecha senda, la única que aparece a sus ojos, y que le guía por parajes terribles, poblados de fieras y vestiglos. En lo alto del monte, tras una penosa ascensión, encontrará el túmulo de su amigo don Enrique de Villena, a quien lloran las nueve musas.

En el *Triumphete de Amor*, compuesto a imitación de los *Trionfi* de Petrarca, hay alguna referencia a un ámbito *-amoenus-* especial, caracterizado por verdes prados, una floresta y una fuente. Aquí no parece haber viaje a trasmundo, pero hay una ambigüedad, pues el poena nos dice que lo que vio no lo han visto ojos humanos:

Siguiendo el placiente estilo  
a la deesa Diana,  
passada o çerca d'enfilo,  
la ora meridiana,  
vi lo que persona humana  
tengo que jamás non vio,

nin Petrarcha qu'escrivió  
de triumphal gloria mundana.  
Ya passava el agradable  
mayo, mostrante las flores,  
e venía el infernable  
junio con grandes calores;  
inçessantes los discos  
de melodiosas aves,  
unisonus, muy süaves  
triples, contras e tenores. (coplas I y II)

Y se interna en una floresta de frescos e verdes prados, donde topará con pajes de la diosa del amor, poco antes de que pase por allí el cortejo triunfal de Venus y Cupido, al modo petrarquesco.

### JUAN DE MENA (1411-1456)

Coetáneo y amigo de Santillana -a pesar de sus diferencias políticas- Mena compuso un encomiástico decir narrativo: *La coronación del Marqués de Santillana* (extenso poema, cuyas estrofas el propio Mena comenta en prosa), que supone también una visión de trasmundo, pues el protagonista es paseado por los infiernos, pero ahí no hay una especial presencia del elemento natural. Sin embargo, una vez abandona las moradas infernales, mediante un nuevo sueño, aparece en una selva que debe atravesar. El propio Mena, en la glosa, dice significar con la ascensión del monte la consecución de la sabiduría. Una vez en la cima del monte se encuentra en un lugar paradisiaco, morada de los "bienaventurados": poetas y musas.

Vi los collados monteses  
plantados por los reguardos  
de sus faldas e traveses,  
altas palmas e çipreses  
e çinamomos e nardos;  
e vi cubiertos los planos  
de jaçintos e platanos  
e grandes linaloeles,  
e de çedros e laureles  
los oteros soberanos. (vv. 321-330)

<sup>2</sup> Se "escondía", como muy bien demostró Fernando González Ollé, "*LadRAR*<sup>2</sup>, un homónimo inadvertido, y la etimología de *adra*, *adrado* y *adRAR*", *Voces*, 4, 1993, 67-80.

En la estrofa siguiente aparece un elemento típico, la fuente, aquí con un significado muy preciso, la sabiduría, según comenta extensamente el propio Mena:

Vi una muy clara fuente  
en medio de una floresta  
del teatro tan plaziente,  
guarnida de rica gente  
en aparato de fiesta;  
vi la linfa que manaba  
muy linpia, que non estava  
contaminada de frondas,  
nin fueron tales las ondas  
do Salmaçis se bañava. (vv. 331-340)

El *Laberinto de Fortuna* es el mayor y más complejo poema de Mena, todo él alegórico. No obstante, ahí predominan sobre los elementos naturales el concepto y los personajes que Mena -al modo dantesco- ve en su itinerario de mano de la Providencia. No falta, sin embargo, el viaje o traslado al otro mundo que, en este caso, aparece en primer lugar como un desierto:

No bien formadas mis bozes serían  
quando robada sentí mi persona,  
e llena de furia la madre Belona  
me tomó en su carro que dragos traían,  
e quando las alas non bien remecían  
ferialos ésta con duro flagello,  
tanto que fizo facerles tal vuelo  
que presto me dexan adonde querían. (copla XIII)  
Así me soltaron en medio d'un plano,  
desque ovieron dado conmigo una buelta,  
como a las vezes el águila suelta  
la presa que bien nol finche la mano.  
Yo de tal caso mirable, inhumano,  
falléme espantado en un grand desierto,  
do vi multitud, non número cierto,  
en son religioso e modo profano. (copla XIV)  
E toda la otra vezina planura  
estaba çercada de nítido muro,  
así transparente, clarífico, puro,  
que mármol de Paro parece en alvura... (copla XV)

Vistas estas muestras de la presencia de elementos naturales más o menos simbólicos al comienzo de alegorías en decires narrativos cuatrocantistas, es preciso recordar las dos fuentes

principales de estas alegorías y viajes a ultratumba. Son, fundamental y simultáneamente, dos: el *Roman de la Rose* y la *Commedia* de Dante.

Del *Roman de la Rose* me interesa ahora solo a la primera parte, los aproximadamente cuatro mil versos que compone Guillaume de Lorris hacia 1230-1240<sup>3</sup>. Jean de Meung, cuatro décadas más tarde, muerto ya el primer autor, dará extensa continuación y final al inacabado texto de Lorris.

Se trata de una alegoría típicamente medieval, en perfecta continuidad con la Tardoantigüedad. Pienso, en concreto, en *La consolación de la Filosofia* de Boecio y en Prudencio, autor de la *Psychomachia*, combate entre los vicios y las virtudes que funcionará como modelo literario durante más de un milenio.

El argumento del *Roman de la Rose* es sencillo: el caballero protagonista se ve transportado en una visión o sueño a un jardín maravilloso, en el que se custodia la Rosa. Todo lo que nos cuenta Guillaume de Lorris es el progresivo acercamiento del caballero a la Rosa -obviamente, la amada- y su fracaso en el primer intento de conquistarla. Tan solo puede obtener de ella un beso, tras lo cual es repelido por una serie de personajes, todos ellos metafóricos. ¿Qué atractivo podía presentar esta alegoría para los lectores-oyentes de mediados del siglo XIII? Como el *roman courtois* y como la poesía de trovadores y de troveros, en el texto se expone pormenorizadamente el código de conducta caballeresco, la *fin'amors* o amor cortés. De algún modo, el *Roman* pudo funcionar como un *ars amandi*, del tipo del *De amore* del poco anterior Andreas Capellanus.

Me interesa ahora fijarme sobre todo en dos momentos de la narración: al principio, donde el protagonista describe desde fuera el jardín. Y a mitad de la narración, donde vuelve a la descripción, ya desde el interior, del jardín de Solaz, en cuyo centro se encuentra la Rosa, protegida por unos setos espinosos.

El acceso a ese ultramundo -que el protagonista presenta como real, apelando a la autoridad de Macrobio- tiene lugar a través del sueño:

El vigésimo año de mi vida -a la edad en que Amor cobra peaje a los jóvenes-, me había acostado una noche y me dormí profundamente. Tuve un sueño hermosísimo, que me gustó mucho: en él no hubo nada que después no haya ocurrido tal como se me presentó. Quiero ahora contarlo en verso para alegraros los corazones, pues así me lo ordena Amor. Por si alguien desea saber cómo quiero que se llame el libro que empieza aquí, es el *Libro de la Rosa*, en el que se contienen todas las artes de Amor. (págs. 42-43)

Un poema amoroso, destinado a transmitir (aunque el texto esté inacabado, Lorris anuncia la consecución de la Rosa) el *joi* de quienes aman y son correspondidos, no podía empezar sino en la estación propicia y en un *locus amoenus*. El tópico es antiguo, casi tanto como la tradición literaria occidental, pero no por reiterado carente de un profundo significado: hay correspondencia entre el entorno natural, la creación, y las vivencias más íntimas del ser humano. Al amor corresponde la primavera; al desamor, el invierno.

Me parecía que era mayo, hace por lo menos cinco años; era por mayo, tiempo de amor y de gozo, tiempo en que todo se alegra: los arbustos y los setos se adornan y cubren de hojas en el mes de mayo; los bosques recobran su verdor, pues durante el invierno habían estado secos, y la misma tierra [nótese la personificación] siente orgullo por el rocío que la moja, y olvidando la pobreza en que estuvo sumida en el invierno, se hace tan presumida que quiere tener un vestido nuevo: no le resulta difícil hacerse elegantes vestimentas, pues tiene cien pares de colores: la hierba y las flores, violetas, azules y de muchos tonos distintos, tal es el vestido con el que se embellece la tierra. (págs. 44-45)

A continuación, nos habla de un elemento que no puede faltar en el lugar ameno-lírico: el canto de los pájaros y, especialmente, del

ave canora por excelencia, el ruiseñor. En esa estación propicia a la alegría, a la juventud y al amor experimenta la ensoñación que da lugar a toda la novela. Los primeros elementos naturales con que topa son el canto de los pájaros y los jardines que empiezan a florecer (cfr. págs. 46-47). En su paseo matinal topa con un río, ancho pero no profundo, de fresca corriente y todo él agradable, en el que se refresca y lava la cara. Sigue el curso del río por la orilla y se encuentra ante un jardín cercado por un muro, decorado con imágenes de vicios, antítesis de las virtudes cortesas: Malquerencia, Felonía, Codicia, Avaricia, Envidia, Tristeza, Vejez, Hipocresía y Pobreza. En una detenida ékfrasis describe el porte de cada una de estas criaturas que están representadas en la parte exterior del muro; es decir, excluidas del jardín en el que, como no podía ser de otra manera, el protagonista, aun sabedor de que nadie lo ha hollado, quiere entrar (cfr. pág. 66), aunque todo lo que sabe de él es que ahí se asientan todo tipo de aves canoras, cuyas melodías le llegan por encima de los muros:

El lugar era precioso. Le daría las gracias a quien me llevara dentro mediante escalas o escaleras, pues a mi parecer, no se podría encontrar un gozo o una alegría semejantes a las que había en aquel jardín: el lugar no era esquivo ni tacaño a la hora de albergar aves, y nunca hubo un sitio tan rico de árboles y de pájaros cantores, pues allí había tres veces más que en el reino de Francia (pág. 66)

No hay entrada en el jardín. Solo un portillo al cual, tras mucho llamar, sale Ociosa, amiga de Solaz, el dueño del jardín, que introduce al protagonista en ese espacio maravilloso y le explica que en ese lugar solo caben los que tienen el ánimo alegre:

Sin decir nada más, entré en el vergel por la puerta que me había abierto Ociosa; cuando estuve dentro, me sentí alegre, contento y go-

<sup>3</sup> Nótese que el manuscrito de la BNE editado por Alvar había pertenecido al Marqués de Santillana, en cuyos decires narrativos nos hemos detenido. Alvar asegura no obstante que el verdadero éxito y difusión del *Roman de la Rose* sobrevino a partir de la continuación de Jean de Meung, bastante distinta en tono y estilo.

### DE FICTIS NATURALIBUS. LA NATURALEZA EN LA POESÍA NARRATIVA CANCIONERIL.

zoso; me consideraba en el Paraíso Terrenal, tenedlo por seguro: el lugar era tan agradable que semejaba cosa propia del espíritu, y -según me parecía- en ningún paraíso se podría estar tan bien como en el vergel que tanto me gustaba. (págs. 76 y 77)

Tras enumerar pormenorizadamente las aves que alegran el jardín con sus cantos, y dejando para más adelante la descripción del vergel, el protagonista habla de Solaz y su séquito, que danzan alegres en corro: acompañan a Solaz y al dios de Amor, Alegría, Dulces Ojos, Belleza, Riqueza, Generosidad, Franqueza, Cortesía, Juventud y la propia Ociosa. Son, claro, compendio de cortesía y amor puro, justo lo contrario de lo que aparecía representado en la parte exterior de la cerca.

Presentados los personajes que van a ser decisivos en su aproximación a la Rosa (al Amor), vuelve al vergel, que describe en los siguientes términos:

Era un jardín perfectamente cuadrado, igual de largo que de ancho. No hay árbol que se cargue de frutos -a no ser que fuera un árbol despreciable-, del que no hubiera dos o tres ejemplares, o incluso más, en el huerto: había manzanos, bien lo recuerdo, con abundantes manzanas rojas, que son buena fruta para los enfermos; había numerosos nogales, que cuando llegaba la sazón se llenaban de nueces moscadas, que no son amargas ni insípidas; abundaban los almendros que habían sido plantados en el vergel; quien las necesitara, encontraba allí muchas higueras y numerosas palmeras de dátiles. Había en el vergel diferentes especias: clavo, regaliz, grana del paraíso fresca, hierbaltuisa, anís, canela y muchas otras especias agradables, que hacen que la comida sea buena en la mesa.

En el vergel había árboles frutales cargados de membrillos y de melocotones, castañas, nueces, manzanas y peras, nísperos, ciruelas claudias y negras, cerezas frescas rojas, serbas, alisos y avellanas. El jardín estaba poblado de grandes laureles y de altos pinos; los olivos y cipreses abundaban en el vergel. También había olmos, frondosos y robustos, ojaranzos

y hayas, rectos avellanos, álamos y fresnos, arces, altos abetos y robles. ¿Qué más os puedo decir? (págs. 112-113)

El vergel es efectivamente un huerto, un jardín, no un espacio natural y silvestre. Aquí la belleza tiene mucho que ver con la selección, con una mano civilizadora, cultivadora. Si nos imaginamos el vergel descrito por el protagonista, nada más lejos de un jardín francés o inglés: se trata de un lugar más ubérrimo que agradable a la vista. No importa, lo más característico de este jardín es su fecundidad, su riqueza, su abundancia, su artificio (ha sido cuidadosamente poblado), acorde con el optimismo vital de quienes lo habitan, sirviendo al Amor.

Los animales que lo pueblan, no son fieras salvajes: hay gamos, corzos, ardillas y conejos, animales todos al servicio, de un modo u otro, del hombre. Y no faltan, claro, las frescas corrientes de agua viva:

Gracias a los manantiales crecía allí hierba suficiente. Pero el lugar estaba embellecido, además, por la abundancia de flores que había allí siempre [nótese de nuevo el carácter portentoso del lugar], en invierno y en verano: hermosas violetas recién abiertas, frescas y tiernas; flores blancas y rojas, y muchas variedades de flores amarillas. Aquella tierra era bellísima, adornada y salpicada de flores de distintos colores y de extraordinario olor. (págs. 115-116)

Y abandona, que no concluye, la descripción, consciente de la inefabilidad de lo que quiere expresar: "Me voy a callar, pues me sería imposible cantar toda la belleza y la gran hermosura del vergel".

### DANTE Y LA *COMMEDIA*

El celeberrimo comienzo del *Inferno* está en la mente de cualquier poeta de los siglos XIV y XV:

Nel mezzo del camin di nostra vita,  
mi ritrovai per una selva oscura  
che la diritta via era smarrita...

Dante no especifica si se trata de traslación, sueño, viaje o visión. Abruptamente, se encuentra en un lugar portentoso, que le infunde miedo, por lo desconocido, selvático y,

sobre todo, oscuro. Tras la aparición de las fieras, que le infunden pavor, vendrá en su auxilio el poeta romano por excelencia, Virgilio, que le guiará a través de las moradas infernales. En las descripciones de las gradas y tormentos del infierno, claro está, no tienen cabida los lugares naturales amenos o maravillosos. Todo es oscuridad y aridez.

No sucede lo mismo con el Purgatorio, en cuya cima está el Paraíso terrenal, conformado como un vergel donde no cabe la imperfección, regado por el Leteo y el Eunoe. En el canto XXVIII se describe por boca de Matelda, su interlocutora. Tiene en común con las descripciones ya vistas, la presencia vivificante de la fuente:

Debes saber que la campaña santa  
en que estás de semillas está llena  
y fruta da que allí jamás se planta.  
No surge el agua de ninguna vena  
en que vapor que cambia el frío vierta,  
cual río que la pierde y la almacena;  
que sale de una fuente firme y cierta  
que tanto del poder de Dios rescata  
cuanto vierte, a los dos lados abierta.  
(XXVIII, vv. 118-126)

La belleza del lugar es simbólica, no en vano se trata del Paraíso terrenal: la perfección y hermosura del lugar significa la inocencia original de nuestros primeros padres.

Quizás los que de antiguo poetizaron  
la feliz Edad de Oro y su ventura  
por el Parnaso este lugar soñaron.  
Del hombre la raíz aquí fue pura;  
siempre dio aquí sus frutos primavera;  
de este néctar nos habla su escritura.  
(XXVIII, vv. 139-144)

En cambio, en el *Paraíso* prácticamente desaparecen los escenarios naturales en favor de una ambientación conceptual y abstracta, más de acuerdo con el estado en que viven los bienaventurados, y también más de acuerdo con la inefabilidad del bien, que se resiste a ser reducido a expresión metafórica, a imagen.

No obstante, la presencia indudable de la *Commedia* en los poetas mencionados, intuyo que de Dante se toma no tanto las descripcio-

nes de lugares portentosos como la idea de un viaje a ultratumba, a trasmundo, por medio de una visión, arrebato o viaje con un guía. Las descripciones parecen seguir más bien la impronta del *Roman de la Rose*.

### CONCLUSIONES

Acabo mi aproximación a los elementos naturales en la poesía narrativa cancioneril, concluyendo provisionalmente:

→ Se describe el paisaje sobre todo en la ambientación de poemas extensos de carácter narrativo.

→ La presencia de elementos naturales positivos, más o menos idealizados, tiene mucho que ver con las visiones de trasmundo.

→ Es particularmente llamativa la omnipresencia de la fuente, de raigambre tanto bíblica como grecolatina. Puede ser que su simbolismo sea principalmente “vida”, “virtud”, “fecundidad”.

→ No falta, como en cualquier *locus amoenus*, el canto de los pájaros: es garantía de la bondad del lugar de trasmundo al que el poeta ha sido transportado.

→ El vergel al que accede el protagonista en su viaje o visión está cerrado y defendido por un río-cava o foso: lugar protegido, al que solo pueden acceder los que están preparados, limpios, puros (los verdaderamente *cortesés*). En ese sentido, es paradigmático el baño de Dante en los ríos del Paraíso, el Leteo y el Eunoe, antes de entrar en el Paraíso.

→ Los lugares abiertos, en cambio, son selváticos (“salvajes”), incultos, adversos... Simbolizan el reino del desorden, del pecado, de la descortesía.

→ La naturaleza tiene valor simbólico positivo, merced a una sublimación de elementos naturales al servicio del hombre, civilizados, domesticados por él.

→ Finalmente, la presencia de lo natural en la poesía seleccionada obedece a una fuerte codificación o estereotipo, que hace reconocible al oyente el carácter de visión o de viaje de trasmundo de la narración, así como su naturaleza alegórica, preparándolo así para la descodificación e inteligencia de la alegoría. ■