

res, por el contrario, han roto, o tratado de romper con la tradición paisajística, vuelve a formas nuevas de oralidad y termina de desarticular las estructuras y la ideología burguesas.

Hacia 1400, las formas de la naturaleza exterior no siempre han sido objeto de consideración por ellas mismas. Marco Polo cruza toda Asia, a través de regiones cuya belleza entusiasma al viajero de nuestros días. Él no dice nada. Su discurso no se asombra, y sólo se vuelve admirativo cuando se refiere a la obra de los hombres. Algunos testimonios, escasos es verdad, nos revelan la emoción que experimenta un hombre ante el espectáculo de lo que le rodea: se trata más bien por lo que se puede juzgar, de una sensación cinestésica que acompaña la conciencia feliz de ocupar un lugar sobre la tierra. Hacia mediados del siglo xv (cuando se va a emprender la gran aventura marítima de Occidente) aumenta rápidamente en la pintura la amplitud de la ornamentación paisajística. Un poco de anacronismo nos basta para percibir como paisajes muy hermosos el políptico de Saint-Bavon, de Jan Van Eyck, en Gante, como el *Descendimiento de la Cruz* de Petrus Christus (en el museo de Bruselas), la Santa Margarita de las *Horas de Erienne Chevaller*, que Fouquet envía a apacentar sus ovejas en la dulce campiña del Valle del Loira, la *Lamentación* de Durero en la pinacoteca de Munich. Con Patinir y Altdorfer, en los inicios del siglo xvi, los avances ya son irreversibles. En Italia, se han fusionado las diferentes tendencias que desde hace siglos llevaban estas representaciones. Sin embargo, sigue presidiendo una concepción cósmica, un impulso adorador (¿y pagano?) que cien años más tarde llegará a su apogeo con Rubens, Ruysdael, Rembrandt y también Poussin, Claudio de Lorena y muchos más. Tendrá que llegar el siglo xviii prerromántico para liquidar estas secuelas medievales, buscar y encontrar el contacto puro y comovedor con la visualidad del espacio y de los lugares. Quizá esta voluntad se alimente con una nostalgia del Paraíso y de la inocencia perdida; quizá el «paisaje» inventado por los románticos fue para ellos un sustituto de lo sagrado, la compensación de un exceso de razón<sup>20</sup>. Estas motivaciones, asumidas, superadas, integradas en problemáticas hasta entonces insospechadas, enriquecerán sin entorpecerla la práctica paisajística del siglo xix, esta práctica que fue el rasgo más admirable de su modernidad.

<sup>20</sup> Corboz, pág. 28.

## EL ESPACIO EDIFICADO. IGLESIAS Y MONASTERIOS. CASTILLOS Y PALACIOS. EL JARDÍN

### V

## Construir

En la imaginación medieval existe una fuerte oposición entre la tierra desnuda y el espacio edificado. Se trata de una polaridad primordial en la organización de sus temas y el funcionamiento de su fantasía<sup>1</sup>. El espacio construido y habitado (casa, castillo, monasterio) deja de ser un lugar como los demás. Una vez edificado, queda arrancado a la simplicidad apacible o terrorífica de la naturaleza. Habitado, queda en cierta forma socializado. La baja densidad de población en muchas regiones y, en otras, la concentración de los hombres en aglomeraciones muy densas contribuyen a acusar estos contrastes en la experiencia cotidiana. Sin embargo, dependen de causas profundas, inscritas en el ser mismo de la construcción, en lo que tiene de incomparable la acción de edificar.

La construcción erige en valor absoluto la oposición entre *dentro* y *fuera*, así como entre *volúmen* (que me engloba) y *masa* (que puedo observar). Ésta podría ser su función primordial: dar esta señal indudable, que introduce el orden en el caos espacial. De aquí se deriva el

<sup>1</sup> Pehler, págs. 72-78; véase Le Goff 1980, pág. 17.

papel de protección que cumple en realidad para los humanos. Poco importa que la práctica de los constructores, antes de Brunelleschi, haya tenido más de bricolage que de geometría teórica. Independientemente de cuáles son los materiales del edificio, se extraen, median, te una labor larga y difícil, de la tierra nutricia y secreta, magna de energías que sólo dominan y canalizan los que saben. En el siglo XV aparecen en Inglaterra y Francia los primeros textos que atestiguan la existencia de los «franc-maçons», que disfrutaban de una posición privilegiada y son poseedores de fórmulas celosamente guardadas. La tradición es sin duda mucho más antigua. El arte de edificar tiene algo de magia, y como tal, exige iniciación y lenguaje esotérico. La edificación, como el ataror alquímico, manifiesta la quintaesencia de lo real. El silencio mismo de su masa de piedra o de madera lo atestigua. Llano y vacío, alto y bajo, curvo y recto, triángulos y cuadriláteros, todo lo que el lenguaje, con su torpeza, puede decir del espacio, se encuentra expresado en y por este cuerpo construido, real y duro: expresado, no con una metáfora, sino con la reducción a su esencia, al mismo tiempo perfectamente cálida y totalmente abstracta.

La edificación no habla del espacio: hace hablar al espacio en ella. Por ello, todo lo que la mente puede concebir sobre ella, incluye en su totalidad la categoría del espacio: concebir mi casa implica un juicio sobre el universo. El constructor organiza un fragmento de éste para hacerlo habitable, es decir, convertirlo en un sistema de lugares en el que se realice plenamente la *morada* del hombre. La virtud de la edificación proviene del acuerdo que armoniza unas formas con un deseo: las unas refuerzan al otro y éste les da vida. El hombre encuentra la verdad de un lugar que hace doblemente suyo; toma posesión de él y le integra su propio tiempo, su historia y la de la comunidad de la que forma parte. La comunidad se constituye y existe en y por esta edificación. La técnica arquitectónica que la produjo se inscribe entre las prácticas sociales de las que se deriva la coherencia del grupo. Por eso, una vez realizada, la edificación entra en el imaginario y pasa a pertenecer (en mayor o menor grado) al orden propio de éste. El hombre carga las edificaciones con su fantasía, que a veces proyecta en la imagen de una utópica construcción del ensueño. Un tema de los *roman*, de los inicios de este género literario, es la descripción de ciudades, palacios, monumentos de todo tipo, cuya riqueza sólo puede compararse con su inverosímil inmensidad: Carthago y la tum-

ba de Carnille en el *Eneas*, la torre imperial en *Cités*, Troya en Benoit de Sainte-More, el palacio morisco del emir en *Floire et Blanchefleur*, el de la Gaste Cité de *Le Bel Inconnu*, y muchos otros más.

La edificación, en principio, confiere una *forma al espacio* para ejercer una *función*. Son sus tres niveles de existencia, pero sólo los dos primeros son indisolubles y constituyen en su conjunto lo que podríamos llamar su «monumentalidad». Los condicionamientos ideológicos, religiosos, políticos, o el simple gusto por lo inútil, pueden acarrear, o incluso exigir, un predominio de lo monumental sobre lo funcional, del simbolismo sobre la habitabilidad. Son edificios para admirar y alimentar las ficciones de los poetas. Es la razón (a pesar de los fallos de la técnica medieval)<sup>2</sup> del lugar eminente que ocupa la arquitectura entre las artes de la época: no sólo a nuestros ojos, porque sus obras han resistido materialmente mejor que otras al paso del tiempo, sino sobre todo porque enmarca, orienta, determina —y hasta cierto punto, se le subordinan— todas las demás actividades creadoras en el seno de la comunidad... hasta el punto de que conjuntamente (por muy diversas que sean) hablan el mismo lenguaje y abrazan con el mismo gesto el espacio del cuerpo y el del espíritu.

Sin duda por esta razón, desde la época de los frescos de Saint-Savin, a mediados del siglo XII, la construcción de un edificio se convierte en un tema pictórico. Los ejemplos más antiguos ponen en escena las obras de la Torre de Babel, construcción ejemplar, pero en el siglo XV el *tipo* ha adquirido un carácter laico y exalta la belleza de la obra en sí.

Las dimensiones del espacio físico constituyen al mismo tiempo el medio y la materia de la arquitectura. La proporciones que instaura esta última entre las masas edificadas las organizan en una jerarquía inestable, que la geometría no basta para describir. La fachada deja de ser una pared, se convierte en un jeroglífico en el que cada raso tiene un significado con relación a los otros. A. Scobelzine, en una elegante imagen (que relaciona estos efectos con los movimientos vitales de aquella sociedad), habla de «infundación de volúmenes»<sup>3</sup>. Es seguro que la aritmética tiene algo que ver con sus juegos de fraccionamiento y de redistribución de los números; y esta ciencia (en la Edad

<sup>2</sup> Delort, pág. 74.

<sup>3</sup> Scobelzine, págs. 147-159.

Media se le dice *arte*) reina, junto con la música, en la esfera más elevada del intelecto.

Desde la época carolingia se despertó una arquitectura original entre un caos de recuerdos antiguos (que reactivaba el renacimiento de la idea de Imperio), con rasgos temáticos y recetas del oficio venidos de Bizancio y, más confusamente todavía, de los pueblos de las estepas asiáticas. El siglo XI, y después el XII, era de los grandes abades constructores, estabilizará las formas, más pesadamente implantadas en el suelo, como para marcar de forma indiscutible el lugar que ocupan, en el centro del universo imaginario o místico que engendran. Los constructores de catedrales siguen las rutas de peregrinación, con la aureola de la alta estima que despierta, sobre todo en el siglo XIII, su sabiduría. Se estudian unos a otros, a veces se imitan; sus experiencias se diversifican, pero ni los estilos de escuela ni las diferencias regionales borran la huella del dinamismo que comparten: no sólo una voluntad de vencer al espacio, sino de conquistarlo, más allá de lo que podría ver un empirismo prosaico. Desde el plano a la estructura, de ésta a las masas que la componen y al equilibrio del conjunto, existe una circulación de sentido, improbable y segura a la vez, de las líneas verticales a las oblicuas, de los muros a las columnas y como vano abierto a un espacio exterior y luminoso. El espacio hueco que encierran estos elementos, en el que se realiza esta obra de transmisión, apela a una presencia humana y la invita a identificarse con el entorno espacial «construido» para ella.

El volumen monumental anula la topografía terrestre. Cada una de las partes de la edificación constituye su propio espacio de representación: juntas, *muestran* el universo. Para la generación de 1200, la arquitectura está ligada al triunfo de una sociedad urbana en expansión y de las ambiciones que genera: J. R. Pite destacó la enorme complejidad de los lazos que los unen<sup>4</sup>. No hay hada demasiado grande ni demasiado bello. Más vale arriegarse a que se caiga una bóveda, como ocurrió en 1284 en Amiens y más tarde en Utrecht. El triunfo del «gótico» coincide también cronológicamente con la primera apertura hacia los espacios lejanos: el Oriente de los cruzados y el otro (mucho más incierto y sin límites imaginables) de Asia central. Cuando el movimiento pierda fuerza hacia 1300-1350, los arquitectos

<sup>4</sup> Pite, I, págs. 242-243; Le Goff 1980, págs. 384-387.

se esforzarán por no seguir repitiendo fórmulas. Exaltarán las curvas que inspira su breve experiencia del mundo oriental, el arabesco, la ojiva, el arco conopial. Pero ya se anuncian de nuevo grandes viajes: los siglos en los que se realizará el descubrimiento definitivo de la Tierra inventarán el flamígero y el barroco.

Translúcida, la edificación vaciada irradiaba sobre su entorno, como sobre su interior, la luz a través de los rosetones que se alzan ante ella, los vitrales, el calado de los muros. El arquitecto parece haber renunciado a enfrentarse al espacio como un guerrero: ha decidido captarlo. No lo fragmenta en naves como hacían sus predecesores en las catedrales de los siglos XII y XIII; fusiona sus células y abre para los ojos, para el cuerpo del orante, de la comunidad en la oración, una extensión ilimitada y unitaria. Tendrá que llegar el apaciguamiento resultante de la toma de posesión de la Tierra por el hombre europeo para que sea posible la vuelta —la recaída— a las geometrías claras y estables, definitivas en su felicidad existencial, que exalta en 1485 el Tratado de Leon Battista Alberti, y cuyo secreto dice venirle de los «Antiguos» (¿de antes de qué pecado?). Éstas son las implicaciones de la palabra *gótico* y de su historia: forjada hacia 1440 por Lorenzo Valla para designar un tipo de escritura, remitirá, cuarenta años más tarde, a toda una época; y si la primera generación del siglo XVII lo especificó para calificar un estilo arquitectónico, ahora tiende a designar el conjunto de una civilización en la que este estilo manifiesta el deseo y el impulso irrefrenable.

A pesar de estas variaciones, dos rasgos de los edificios componen, durante seis o siete siglos, la imagen sustentadora que el hombre tiene de ella: verticalidad y dureza. La verticalidad, cuyas significaciones arquitectónicas mencioné en los capítulos I y II: permanencia, al mismo tiempo que artificio y, si no la virilidad, al menos la exterioridad conferida por el poder. Mucho más tarde, cuando la multiplicación y el acercamiento de los espacios construidos dieron poco a poco una dimensión horizontal a la imagen, el espacio de la edificación se acabó introvirtiendo e identificándose con la intimidad de la existencia. Esta mutación es una de las rupturas que en los siglos XV, XVI, XVII abrieron el campo de la «modernidad». La verticalidad medieval reguena una visión, limitada, es cierto, pero dirigida hacia arriba: ascensional, proyectada fuera de sí. La columna, que garantiza la solidez del edificio, representa por su forma misma a la Iglesia o a las

Virtudes Fundacionales; pone en correlación a los contrarios y sugiere al espectador, según el contexto, adoración o idolatría<sup>5</sup>. La torre, siempre presente —alzándose en el pináculo de castillos e iglesias, palacios principescos o consistoriales, ricas moradas—, es manifestación del deseo: alzada, pero, al contrario de las pirámides antiguas, inacabada (en sus líneas paralelas), abierta al cielo, para la adoración o la blasfemia. En el alba de esta historia está Babel, pero también las leñanías de la Virgen Madre, que la invocan por el nombre de Torre de Marfil y Torre de David, es decir, la Indestructible y la Elegida por Dios. La función defensiva de los torreones no neutraliza estos simbolismos. La mayor parte de los castillos y palacios instalan en la torre los aposentos del señor, designándola expresamente así, como sede de un poder del que proceden las jerarquías. Las grandes salas, en las que se tratan los asuntos del Estado, suelen estar sobreelevadas: a ellas se refiere el latín *palatium* y sus equivalentes en lenguas vulgares, en francés *palais*, en español *palacio*, en alemán *Palast*. En la residencia imperial de Paderborn (reconstruida en el siglo XI tras un incendio), se accede al «palacio» por una escalera doble. En el siglo XII, este tipo de estructura es habitual en las moradas reales de Francia, Inglaterra y España. Los grandes señores la imitan, laicos, como el señor de Coucy, o eclesiásticos, como el obispo de Sens; también las ciudades como París<sup>6</sup>. La escalera que conduce hacia el centro del poder resalta su majestad. La mayor parte de las veces su ausencia acusa de otra forma el efecto de verticalidad, pues procede de un corte que la amplia escalinata «de honor» borrará un día, para aplanar emblemáticamente el edificio sobre el horizonte de la tierra.

Segundo rasgo: la dureza, que manifiesta el uso de la piedra o, en menor medida, la madera especialmente preparada. El siglo XI, desde sus inicios, entra en la edad de la piedra. La tradición de las técnicas de la madera se mantiene con fuerza en el campo y, en general, en los países septentrionales. La piedra no deja por ello de ejercer su supremacía: a un tiempo factor de «monumentalidad» y concentración de valores. Su trabajo y la forma que se le da no dejan de perfeccionarse. La talla de los mortillos avanza, se va más lejos a buscar materiales más duros, que se trabajan con más audacia, para evidenciar cada

vez más las diferencias sociales y los grados de poder moral o político. Por eso, en las páginas siguientes me limitaré a algunas observaciones relativas a la organización del espacio en y por el monasterio, la iglesia y el castillo, en un simbolismo múltiple, centros de la autoidad desecada por Dios

\*

La difusión del monacato se acompañó, durante la Alta Edad Media, de un movimiento religioso diferente, por no decir contrario, pero que no dejó de tener influencia en la geografía social y la conciencia topográfica de los occidentales: el eremitismo. Marginales, refractarios a la violencia de la orden reinante, reacios a tener y a poder, los eremitanos penetraron poco a poco, desde los siglos V y VI, en las soledades que salpicaban las regiones cristianizadas. En los siglos X y XI las ermitas se multiplican hasta que, hacia 1100, reglas como la de San Bruno en la Cartuja tratan de agruparlas en lo que será un nuevo tipo de monasterio.

Cabaña o choza de ramas, edificación somera de materiales viles, a veces (según las leyendas) reducida a un árbol hueco, la ermita es un lugar misterioso. Significa que la santidad (a falta de cualquier obra humana) ha tomado posesión del «desierto»; que éste, espiritualizado, puede unirse al resto de las criaturas en sus alabanzas al Creador. De donde se deriva el respeto que se tiene a este lugar, la atención que se presta a la voz que se alza desde allí, iniciadora e infinitamente sabia, profética incluso. La literatura, desde Chretien de Troyes y Bérout, las convirtió en un tema narrativo; el amplio *Lancelot* en prosa, hacia 1230, no presenta menos de veinte ermitas sucesivas, como jalones de luz a lo largo del camino de los caballeros. En realidad la mayor parte de los ermitanos desbrozan el terreno a su alrededor y cultivan algunas plantas alimenticias o medicinales, ofrecen a los aldeanos de la región el ejemplo de un trabajo manual desinteresado y sin conflictos. La ermita y su habitante, a pesar de su aislamiento, irradian sobre toda la región. Se va a consultar al ermitano; se le considera sanador; se le convierte en un personaje de leyenda; los animales heridos encuentran en él ayuda y refugio, las fieras se someten a su bondad: Saint Ami unció a su carreta a un lobo domesticado, Saint Arey amansaba a los osos... Estas maravillas atraen a la

<sup>5</sup> Garnier 1989, págs. 174-184.

<sup>6</sup> Gardelles, págs. 120-121, 123-124, 133.

gente: a poca distancia de la ermita puede surgir una aldea, un pueblo, un monasterio incluso; el dinamismo de estas fundaciones acaba transformando algunas de ellas en ciudades. Solamente entre el Sena y el Rin un centenar de centros de población tienen un origen de este tipo.

Al mundo cruel con el que rompía totalmente el eremitismo, el monacato responde cerrando filas en las comunidades fraternales y protectoras, al principio, también en el «desierto». Saint Colomban funda, en 612, Gobbio, entre montañas solitarias, en un valle por el que corre un arroyo rebosante de pesca, con las pendientes cubiertas de bosques profundos; las abadías, cercanas y como paradas, de Saint Gall y de Reichenau se alzan, una en las tierras ásperas de los Alpes, otra en una pequeña isla. El lugar siempre se elige cuidadosamente, a veces Dios mismo lo designa en sueños, según el biógrafo del santo fundador. Algunas significan por esta misma elección lo que su grandeza tiene de fuera de lo común: Santa Cecilia de Montserrat, San Mauricio de Agaune, Rocamadour. Una relación sobrenatural une la geografía elegida con el edificio que allí se *fundó*, es decir, que tiene allí su fundamento. Este vínculo cambiará de naturaleza el día en que los monasterios se instalen en las cercanías de las ciudades (como San Marcial en Limoges, Saint-Sernin en Toulouse), o incluso *intra muros*, o bien sean englobados por la masa urbana a resultas de la extensión de la misma: la utilidad pastoral y la necesidad social se impondrán a la vocación terrenal<sup>7</sup>.

Muchos monasterios siempre fueron modestos: algunas celdas agrupadas alrededor de una capilla, un priorato al que su localización o sus circunstancias impidieron un desarrollo material. Sin embargo, las grandes abadías de regla benedictinas fijaron desde la Alta Edad Media el tipo de estas fundaciones: iglesia y residencia del abad, biblioteca, dormitorios y refectorio; dependencias, a menudo de madera, graneros, establos, las más amplias y mejor diseñadas de las construcciones agrícolas de la época. En el centro, el claustro cuadrado, adosado a la iglesia en su eje principal (Este-Oeste), de modo que despliegue, en las cuatro direcciones del cielo, su geometría espiritual. Por eso tantos significados emanan de este lugar cerrado y retoman a él: una metáfora corriente hace del corazón del hombre el «claustro

del alma». Las dimensiones de las abadías más poderosas son gigantescas para la época. Cluny fue reconstruida y ampliada dos veces. Tras la segunda reconstrucción, acabada en 1147, la iglesia abacial, de una longitud de ciento ochenta y siete metros, se convirtió en la más grande de la cristiandad.

Cluny, desde el siglo X, proliferó: se convirtió en la matriz de una red de tres mil filiales diseminadas desde España a Polonia para pagar (rivalizando en magnificencia) el mismo testimonio: en el seno de la naturaleza bruta, el monasterio se alza como una Ciudad de Dios, perfectamente ordenada, espacio íntimo y real de una comunidad elegida, que ejerce buenamente su función terrenal, desprovista de lo superfluo tentador. La abadía realiza así, por anticipación y como deseo, el modelo definitivo de cualquier espacio de aquí abajo: la Jerusalén celeste. Sería muy moderno hablar aquí de utopía. El monasterio, al mismo tiempo que parte de la sociedad humana, fragmento de espacio concreto, es un lugar ideal. El famoso plano de Saint-Gall, dibujado en 820, no es más que la notación de un sueño, en el que la distribución de las formas y la perfección sin falla de las relaciones que las unen componen analógicamente la imagen más elevada que los letrados carolingios se puedan haber hecho del universo<sup>8</sup>. La reforma cisterciense de 1134, que echó en cara su «lujó» a los benedictinos de la vieja regla, redujo la imagen a una simplicidad de bosquejo, librándola de sus implicaciones seculares para acentuar su intransigencia profética. Desde mediados del siglo XII, más de trescientos monasterios cistercienses envolvían a su vez con su red todo el Occidente.

El monacato de tipo benedictino no se limitaba no obstante a proponer una mera interpretación espiritual del espacio físico: actuaba directamente sobre él. Es conocido el papel que desempeñaron los monjes a partir de los siglos XI y XII en la roturación de nuevas tierras agrícolas. Las investigaciones arqueológicas revelan desde algunos años la importancia de la artesanía monástica, así como de los trabajos emprendidos con el fin de dominar las aguas. La casa de peregrinos conventual estaba abierta al viajero; algunas abadías, en lugares apartados y difíciles, prepararon una torre refugio, como en Disentis, en el valle alto del Rin. A menudo, las aldeas se agrupaban al abrigo

<sup>7</sup> Le Goff 1980, págs. 234-239.

<sup>8</sup> Horn-Born; reproducción del plano, Delort, pág. 235.

del monasterio, se construían burgos comerciales; a algunos de ellos debemos el nacimiento de ciudades, como Arras. Para el individuo inmerso en esta soledad y en la regularidad de esta existencia, la contemplación del espacio bendito que le rodeaba debió suscitar bastantes ilusiones paradisiacas: una carta del hermano Guillermo, futuro abad de Saint-Denis, escrita en 1152, describe en términos de élogos clásicos la bella y fértil campiña en la que, cerca del nacimiento de un riachuelo, entre bosques frondosos y pinares, se esconden el pequeño priorato que alberga sus meditaciones: «*grata solitudo...*». Páginas asombrosas, desprovistas de connotaciones precisamente religiosas (llenas de ingenuo panteísmo), pero abiertas, parece ser, a otra utopía<sup>9</sup>.

La iglesia propiamente dicha, el edificio destinado al desarrollo de la liturgia y a la predicación, ya sea monástica, parroquial o privada, capilla o catedral, delimita el espacio de una forma diferente al monasterio, dado su conjunto material y su coherencia social. Para el creyente que penetra bajo su bóveda, el espacio se multiplica, estalla en universos discontinuos, que, sin embargo, abarca la unidad física del edificio, englobadora y como intraveritada. El espacio de la iglesia es un espacio interior, feminizado en cierto modo, pues contiene a Dios, como lo hizo el seno de la Virgen Madre. Es el origen de la significación sacra del porche que lleva a su interior, del pórtico<sup>10</sup>. El espacio de la iglesia es el de la oración, colectiva o individual, jalonada con imágenes esculpidas, pintadas, depositadas como muebles o joyas, en los lugares prescritos de la nave, las capillas, las columnas o la bóveda. Los movimientos, los gestos, lo muden, en el rito o en la emoción individual que proyecta la palabra que el hombre trata de dirigir a Dios; se dibuja una geografía mística, cuyo eje lo traza la orientación del cuerpo del orante. Espacio sonoro también, pues el santuario resuena con la música litúrgica; las voces corales se amplifican unánimemente. Así florecen las metáforas bajo la pluma de un Suger que alaba la basílica que encargó en Saint-Denis: «Ciudad de Dios», «Paraiso» y, más profundamente sin duda, «Cuerno Humano» —imagen que recuperará en su sentido literal, en el siglo siguiente, el liturgista Durand de Mende, al comparar el plano de una iglesia con la forma de un cuerpo proyectado en el suelo, cabe-

za, brazos, piernas y el corazón en el centro, según la rosa de los vientos trazada por el Norte oscuro, el Este del sol naciente, la apoteosis del Mediodía y el Oeste del final de los tiempos<sup>11</sup>. El edificio engloba así y delimita el espacio privilegiado de las relaciones del hombre con el cosmos, y de todas las enseñanzas sobre éste. Lo visible se une a lo invisible; es el punto en el que coinciden el Cielo, la Tierra y el mundo subterráneo.

Las iglesias en manos del clero secular forman también una red por todo el Occidente, que se irá estrechando a lo largo de los siglos. Poco tupida durante la Edad Media, se irá creando entre el año mil y 1300. Muchas de las antiguas iglesias, frágiles y decrepitas, se reconstruyen; a edificar, el grupo humano encuentra allí, junto con el consuelo de los ritos, los valores emotivos y carnales que fecundan su condición terrestre. A pesar de la atracción que ejercen a veces la capilla de un castillo cercano, la iglesia de una abadía (y los conflictos que de ello se derivan), el parroquiano pertenece a la parroquia, que a cambio lo protege. En algunas regiones, como en la del Mosa, esta protección se extiende al cuerpo mismo y a los bienes, porque muchas iglesias están flanqueadas por una torre refugio, a veces permanentemente habitada.

En las ciudades, el número de parroquias crece considerablemente desde mediados del siglo XIII: París contaba con doce en 1150, y en 1300 tendrá unas treinta, para una población de ciento cincuenta mil almas (según Bairoch)<sup>12</sup>. Ruán, en las mismas fechas, tiene treinta y cinco para treinta y cinco mil habitantes. Alrededor de la iglesia se agrupa el barrio, con sus oficios, sus cofradías, célula social cuya inserción en el espacio urbano está mediatizada por la parroquia. Simultáneamente, a partir del siglo XIII, en las numerosas ciudades en las que se emprende la reconstrucción de las antiguas catedrales, o la construcción de las nuevas, se produce otra operación de agrupamiento y de unificación de los habitantes de la ciudad. Obra urbana, obra colectiva (menos de lo que se ha dicho, pero irrealizable sin participación popular), obra larga (doscientos setenta años en Reims, cuatro siglos en Beauvais, casos, es cierto, excepcionales): a menudo varias generaciones sintieron sus efectos; la construcción de una cate-

<sup>9</sup> Labande.

<sup>10</sup> Sobelzime, págs. 163-172; Favreau (R.), en *Façade romane (Lud.)*.

<sup>11</sup> Schwartz-Carné-Ludwig, pág. 58.

<sup>12</sup> Bairoch-Baton-Chèvre, págs. 28-29.

dral dreña una parte de la actividad económica de la ciudad, polariza los delirios de grandeza local que obsesionan a los burgueses, estimula la imaginación y agita las ideas en contacto con los maestros y compañeros constructores venidos de lejos para unos años o para unos meses.

\*

Los disturbios del bajo imperio carolingio provocaron, aquí y allá, la construcción de fortalezas rurales bastante someras, amplios cercados protegidos por una elevación del terreno o una empalizada. Algunas, estratégicamente situadas, fueron asumidas y consolidadas por el emperador Carlos el Calvo, desoso de cerrar el camino a los vikingos: Compiègne en 877, Pontoise en 885, y algunas otras más. A finales del siglo X y comienzo del XI surgen por todo el Occidente fortalezas privadas que elevan antiguos funcionarios imperiales abandonados a su suerte y que se apropian de su cargo, duques, condes, marqueses, pronto dependientes de ellos y rivales suyos: una torre o una construcción pesada y cúbica —el torreón (francés *donjon*)— en la cima de una elevación, natural o artificial, rodeada de un foso y de un muro de tablonos que delimita un espacio de refugio.

Conjunto capaz de suscitar la admiración y el terror del observador, el castillo, más que la iglesia —a causa de la importancia funcional de las murallas— hace realidad de forma casi perfecta, al menos a partir del siglo XII, el arquetipo de la verticalidad. Su eje se estira dependiendo de la naturaleza del castillo, de las torres, de unas murallas ciegas: el castillo emerge aparentemente de un abismo interior y apunta al cielo que parece amenazar o conquistar. Para los que allí viven, es también su «casa», espacio impregnado de ellos mismos, de forma tanto más indeleble cuanto representa la perpetuidad de un linaje. La situación social hasta la víspera de la era industrial convierte a los castellanos y sus familias en el grupo humano cuyo destino (en la conciencia que tiene de él) más depende de la dimensión espacio-temporal: ser hijo de alguien, en un lugar indiscutible, sentido original de *hidalgo*, o de *fidalgo* en portugués. A través de los subterráneos que a menudo lo prolongan, las salidas ocultas, los túneles que permiten escapar en secreto, el castillo posee una vida oscura, que toca a nuestras raíces ancestrales y cósmicas. Es el origen del uso que se hace

de él en algunas imágenes, al simbolizar con sus formas estilizadas el poder divino y el triunfo de los elegidos.<sup>13</sup>

Los constructores utilizaron en un principio únicamente madera, pero ya desde antes del año mil se recurría a veces a la piedra: Langais, edificado en 995, podría ser el ejemplo más antiguo. No obstante, esta técnica, al exigir una mano de obra difícil de encontrar, no se generalizó hasta los siglos XII y XIII. Es la época en la que los textos antiguos de Vegetio y Vitruvio conjugan sus influencias y, en un aumento general del interés por la civilización romana dan, en la mente de los eruditos y de los maestros constructores, sus cartas de nobleza al arte de la piedra. El contexto social también ha cambiado: el poder se concentra en las manos de dinastías principescas; primeros balbucos de una economía capitalista. El formidable castillo de los condes de Flandes, en Gante, edificado a lo largo de los siglos XI y XII, conservaba una parte de madera: el ala de piedra tenía tres salas superpuestas de veintiseis por diez metros, entre unos muros de dos metros de grosor. Guillermo el Conquistador hizo construir en piedra la Torre de Londres (que en su estado de 1085-1090 medía treinta y cinco por treinta metros, y veintisiete metros de altura, con gruesos muros de cuatro metros) y, casi simultáneamente, en Colchester, un torreón rectangular de cuarenta y cinco por treinta y tres metros. Este modelo macizo pronto tuvo imitadores en el continente.

Espacio a un tiempo residencial y militar, el castillo fue cumpliendo cada vez más una función política: desde allí, el señor gobierna la tierra que le viene de su soberano; los derechos ligados al «ban», al señorío jurisdiccional, se ejercen desde la castellanía. También tiene una función socioeconómica: bajo la protección del castillo se suele instalar un mercado, se desarrolla un burgo. Así proliferan dependencias anexas: viviendas, talleres, tenderetes, establos, la capilla. Otros castillos son el producto de una larga evolución que, por la presión de las circunstancias, transformó en fortalezas antiguos palacios reales. Es el caso del palacio real de la Cité, en París, que fue rodeado de un muro en el siglo XI, del de los condes de Champaña, en Provins; de otros más en Alemania<sup>14</sup>. A la inversa, la fortaleza del Louvre se convirtió progresivamente, en los siglos XII y XIV, en palacio real. Entre los cas-

<sup>13</sup> Garnier 1989, pág. 196; Bachelard, págs. 32-41.

<sup>14</sup> Gardelles, págs. 131-132.

tillos podemos encontrar una enorme diversidad en cuanto a la apariencia, la riqueza... y la incomodidad: diversidad que se acentúa con el tiempo, a causa de los progresos en el arte militar y en las respuestas imaginadas por los defensores, que fueron provocando modificaciones, reconstrucciones, alteraciones. No fue hasta 1180-1200 cuando, en Francia, en Plamonte, en Rosellón, en Italia meridional, los reyes o príncipes construyeron grandes palacios fortificados, cuadrangulares, con masas simétricas, lejanos antepasados (y a veces cercanos, como la Manta, de Saluces) de los espaciosos castillos del siglo XVII: indicio, entre otros, de la emergencia de una noción de Estado, organizadora del espacio. No obstante, señores de menor categoría se contentan con una torre de vivienda con vocación defensiva. Lo que el francés antiguo denomina *manoir*, es decir, la casa solariega, se diferencia poco del castillo, pero la palabra insiste en la idea de que allí se mora (*maner*). ¿Corresponde al mismo modelo que la casa fortificada, la *fermé*, vivienda señorial fortificada en el campo o en la ciudad?

La complejidad de esta tipología no impide que se pueda extraer una impresión global: la de una estructura maciza, impenetrable para la mirada y que, según las intenciones del espectador, agrade o promete consuelo; lugar de terror o de ensueño, de delicias quizá. A partir del siglo XII, el acondicionamiento de palestras en el interior del recinto proporciona un espacio para juegos o justas al abrigo de las miradas exteriores. Los muros ocultan, escribe Brunetto Latini a mediados del siglo XIII, «bellas estancias para la alegría y el deleite sin guerra y sin daño»<sup>15</sup>. Entre los siglos XV y XV no hay gran señor que no adapte el castillo de sus padres a esta nueva vida regalada. Por toda la clase noble se extiende un deseo de separar, de aislar la vivienda — aunque sólo sea un ala, una habitación, un gabinete privado, asociados del espacio del clan y que garanticen al súbdito campo libre y respeto. Las memorias de Leonor López de Córdoba, gran dama española, dan testimonio de ello hacia 1400<sup>16</sup>.

A menudo, el lugar donde se alza la construcción provoca emociones poderosas: el fondo sombrío de los bosques, la fiera cumbre de una montaña, de una colina que domina la llanura. Aislado y como trascendente ante los ojos del viajero que se va acercando, el

castillo encierra seres humanos, amigos o enemigos, que le esperan para combatirle o para acogerle. El castillo es el punto de conjunción de los deseos, entre los que allí moran y el que cabalga. En la literatura, el señor o la señora del lugar reciben al inminente como un huésped de honor del que se espera —¿quién sabe?— sacar ventaja, ayuda y salvación: motivo literario notable por su frecuencia y cuya utilidad, ligado a su recurrencia misma, es jalonar la extensión imaginaria con islotes de humanidad socialmente activa gracias a este intercambio de servicios y de dones. La entrada es por ello muy importante, y está dotada de importantes defensas: el puente levadizo, la reja, la puerta y, a veces (en Alemania, en Francia, en Aragón) sobre esta última, una capilla y un relicario que la protegen.

Cuando en el siglo XII llega a su fin el movimiento de implantación de castillos en las regiones occidentales, forman una red no muy tupida, pero suficiente para dotar a la imaginación de las coordenadas de un espacio específico, que se impone por encima de la extensión común. Es el espacio que aíslan del resto del mundo, para evocarlo o para describirlo, la mayor parte de nuestras novelas de caballerías desde la invención del género, hacia 1150-1170, hasta finales del siglo XV, incluso más tarde en España. Se ha calculado que, en el centro de Francia, región de densidad relativamente alta, la distancia entre dos castillos podría variar entre diez y treinta kilómetros<sup>17</sup>. El emplazamiento de muchos de ellos tenía, o había tenido en un principio, un valor estratégico, pero ésa no fue la regla absoluta: pudieron incidir consideraciones económicas, o incluso topográficas, con el fin de garantizar una visibilidad recíproca, como se observa en el Rosellón o entre los castillos de los condes de Saboya, en la región del lago Lemán. De todas formas, este reticulado territorial es bueno para el poder central, sea cual fuere: el caso de Saboya ha sido especialmente estudiado<sup>18</sup>. Poco a poco, una nación se va encontrando a sí misma y afirmando, no sin conflictos.

En la ciudad, el castillo suele ser el del señor del lugar. Sin embargo, además de que hay ciudades sin castillo, encontramos dos combinaciones opuestas: o bien el castillo se integra en la masa urbana (de la que queda separado por la muralla), o se yuxtaponen y se asía de

<sup>15</sup> Sgarbi, pág. 126.

<sup>16</sup> Vozzo-Mendia, págs. 27-28.

<sup>17</sup> Chêdevillee (A.), en Le Goff 1980, pág. 48.

<sup>18</sup> Demotz.



ella. Esta última estructura, con mucho la más frecuente, sugiere la complejidad de las relaciones que se van instaurando entre el poder y el espacio. En el campo, el castillo, a partir del siglo XII, ha perdido gran parte de su importancia defensiva; sin embargo, constituye un polo de atracción para los pueblos de los alrededores; al mismo tiempo que un centro jurisdiccional y fiscal. La cohesión social del campesinado fue mayor al parecer en las regiones en las que se mantenía un sólido tejido de castellanías rurales, que daban un testimonio abierto del orden del mundo, en la mente de todos y en cada instante de la existencia colectiva.

\*

El monasterio, el palacio real, el castillo de un rico señor, suelen llevar asociado un jardín. Ya hacia 840, el abad de Reichenau, Walafrido, canta en latín los encantos del suyo, entre las suaves colinas de un hermoso lago. Forma incomparable de construcción, el jardín estaba formado por elementos no transformados de la naturaleza: en él reina el artificio sólo con la proporción armónica de las unidades que lo componen. Condensado en el recinto que lo contiene, el jardín representa al espacio universal, transmutado en obra humana por el mero placer de aquel que lo habita. A diferencia de China, que en el otro extremo de Eurasia practica, en ese mismo momento, con más ambición (y más genio, sin duda) el arte hortícola, el Occidente medieval expulsa de sus jardines los edificios sólidos. Sólo admite en ellos la tienda, el pabellón bajo la pérgola: lujo de un día, de una estación, que revela su carácter efímero. Sin embargo, el jardín occidental se integra en un conjunto arquitectónico en cuyo seno engendra su espacio propio. Los pintores del siglo XV percibieron tan bien esta relación que la convirtieron en un motivo asociado a cualquier representación de una morada real.

Jardines que se concentran en el interior del claustro conventual, abiertos únicamente al cielo; amplios jardines instalados por Federico Barbarroja, hacia 1170, en su residencia de Kaiserslautern, con parque, vivero y casa de fieras, o por los reyes de Sicilia en Monrale; patio interior del castillo señorial en el que avenidas cubiertas de bóvedas de ramajes separan algunos parterres geométricos, o bien, como en Ardes, un laberinto... Es el *zerges vintidarium*, el «lugar de verdura»,

o como dicen los doctos, *locus amoenus*. En lo esencial, está hecho de plantas y de agua que corre. Las unas exaltan los simbolismos latentes del árbol y de la flor; la otra representa, evidentemente, la eternidad. El árbol atrae a los pájaros o rumorea bajo la brisa; la fuente, el arroyo murmuran y encandilan el oído. Reina una paz que no se puede comparar con ninguna otra; un reposo total. El francés antiguo habla de *délice* sin relación alguna con su homónimo moderno, esta palabra se deriva del latín *delectare* y designa una íntima alianza de placer y de felicidad: lo que deben rechazar los ascetas e incluso los filósofos, según Abelardo en su *Historia calamitatum*<sup>19</sup>.

La evocación del *locus amoenus* es un tema literario y pictórico de uso constante entre los siglos IX y XVI: formalmente heredado de los antiguos, pero revitalizado en la tradición medieval, renovado en sus funciones bajo la influencia de las descripciones exegéticas del Edén. *Quid est Paradisus?*, pregunta Vincent de Beauvais en el *Elucidarium*. Y la respuesta: *Locus amoenissimus in Oriente, el jardín ideal, superlativo*<sup>20</sup>. Las imágenes florales del Cantar de los Cantares se confunden con ésta para dar a toda descripción de jardín la profundidad semántica de una alegoría, menos utópica que proyectando sobre un presente imaginario la perfección de un pasado lejano.

Esta perfección acaba en imagen con cualquier otro espacio, y se cierra sobre su propio secreto. Por excelencia, el jardín ofrece su espacio a la mujer y al amor: *hortus conclusus*, al mismo tiempo «jardín bien cerrado» y «jardín secreto», como ese espacio interior del cuerpo que la mujer siente más que el hombre y que exalta su maternidad. Los músicos representaban a la Virgen en un emblema rosado. Las canciones de los trovadores situaban «en el jardín o en la estancia» el encuentro deseado, y el estereotipo primaveral que suele ocupar la primera estrofa se refleja como un eco sobre este motivo. Los *romans* lo explicitan en la narración mediante el texto, y a veces la ilustración: jardín, lugar de deseo y de intercambio, de encuentros y de holganza feliz. El relato encantador de *Floire et Blanchefleur* se articula alrededor de tres puntos fuertes que jalonan la búsqueda amorosa del joven: cada uno de ellos está representado por una descripción de jardín, en orden creciente de intensidad y de esplendor. El último se extiende en Babilonia

<sup>19</sup> Edición Monfrin (J.), París, Vrin, 1967, pág. 93.

<sup>20</sup> *Patr. Lat.* 172, col 1117; Thoss; Legros; Noiz, págs. 225-250; Ringger.

nia, y el río que lo riega no es otro que el Eufrates, que procede, como enseña la tradición, del Paraíso. El jardín moruno — desde que los cruzados entreveron su realidad — entró como cliché épico en la literatura. Un *fabliau*, como *La Bourgeoise d'Orléans*, juega irónicamente con estas fantasías de poetas. En la epopeya, el jardín del palacio real, según A. Labbé, manifiesta — en el corazón del simbolismo uránico que emana del edificio — las presencias trónicas que garantizan la perpetuidad del poder, desplegando así en el espacio imaginario la figura del Rey en su majestad<sup>21</sup>. Son interpretaciones incasantes de una misma forma idealizada, que culmina en las imágenes del primer *Roman de la Rose*: cien veces repetidas desde entonces hasta Chaucer y las tapicerías del siglo XV francés, como el autor de *La Dame de la Licorne* del museo de Cluny. Desde el momento en que se abre a sus pasos la puerta del vergel secreto, el protagonista de Guillaume de Lorris se asombra y, en cincuenta versos entusiastas, describe su belleza visual y sonora. Dice creerse en el Paraíso; todo es allí perfecto hasta la irrealidad: el espacio terrestre ha cambiado de naturaleza.

El Renacimiento italiano, sin desechar del todo esta perspectiva, la desvía hacia un sentido platónico, expresamente reivindicado por Ficino a propósito de los jardines de Careggi. El hombre se descubre a sí mismo al mismo tiempo que descubre la naturaleza y el poder que ejerce sobre ella, como nuevo Adán, Hércules en las Hespérides. Petrarca, gran antepasado, no sólo había practicado con sus manos la horticultura, sino que había extraído de ella innumerables metáforas que salpican sus cartas y sus poemas. Más allá de los muros que encierran el *hortus conclusus*, irradiaba la nueva confianza del hombre en el espacio. Los pintores se interesaban por la Tierra; se iniciaba el movimiento que conduciría un día (mediante la ordenación de territorios naturales) a la invención del "paisaje", armonía no ideal, sino real, fuera del marco microcósmico que dibujaban nuestros jardines. Éstos, no obstante, siguen alimentado las lecturas alegóricas del mundo, de las que no se cansan los siglos XIII, XIV, XV. Especialmente en la esfera de la fe y de las aspiraciones religiosas, toda una literatura del jardín circula en Alemania, entre los siglos XII y XVI (abundante sobre todo en el XV) por los medios monacales o urbanos, en Strasburgo, Nuremberg, Augsburgo, Colonia.

Isidoro de Sevilla, en el libro XIV de sus *Etimologías*, había empleado la expresión de *hortus deliciarum* para traducir pleonásticamente la palabra griega de *paradis* y el hebreo *eden*. A principios del siglo XII, Honorio de Autun explicaba estas palabras remitiéndolas a la Iglesia y a las Santas Escrituras<sup>22</sup>. Cincuenta años más tarde, Herrad de Landsberg, abadesa del Mont-Sainte-Odile, en Alsacia, lo convertía en el título de un voluminoso florilegio de textos bíblicos y teológicos, que constituye una historia alegórica y universal de la salvación<sup>23</sup>. Los últimos siglos medievales son ricos en jardines significativos, relativos al destino humano: *Jardin de dévotion* atribuido al joven obispo de Metz, Juan de Luxemburgo (muerto en 1386); *Jardin amoureux*, de Pierre d'Ailly, a principios del siglo XV, donde el Amor es objeto de los piadosos deseos del alma; *Jardin des nobles*, del franciscano Pierre des Gros, en 1464, compuesto para edificación moral y religiosa de Yvon le Fou, conde de Angulema... En cuanto al *Jardin de Plaisance et Fleur de Rebonique*, impreso en 1501 por Antoine Veyard en París, arte poética al estilo de los retóricos, pretende (en un lenguaje, es cierto, poco ameno para el lector moderno) nada menos que la definición de una perfecta armonía musical de las palabras y de los sentidos.

El *Jardin de las delicias* del Bosco (que data de 1503 o 1504) se sitúa en el centro de esta tradición y de aquella, pictórica (y rica en el siglo XV), de los jardines de Amor, con sus arbustos floridos y sus estanques en los que se bañan figuras desnudas y deseables. En el triptico del Bosco expuesto en el Prado, obra compleja y ambigua, se ha creído identificar, bajo el velo alegórico, tanto un Triunfo de la Lujuria, como una ilustración del *Roman de la Rose*, o incluso una imagen de la doctrina heterodoxa del Libre Pensamiento. En este marco luminoso de un jardín sin sombras y sin muros, el largo cortejo de los hombres carnales se esfuerza circularmente en vano por salir del espacio en el que se perpetuó el primer pecado.

<sup>21</sup> Labbé, cap. 1.

<sup>22</sup> Textos citados en Ruggier, Pág. 27.

<sup>23</sup> Carnes.