

## NATURALEZA Y PAISAJE

Fernando Soria Heredia

*Instituto Superior de Filosofía (Valladolid)*

*Resumen. Los términos naturaleza y paisaje (con especial referencia al paisaje natural) no son sinónimos, pero al enunciarlos juntos sí se nos aparecen en una estrecha relación. Una relación que se establece de modo primordial en los campos de la Estética. De algunos de sus aspectos vamos a tratar aquí.*

### NATURALEZA

*Natura* en latín venía a ser una traducción exacta del griego *phýsis*. Como *phýsis*, decía una primera relación al nacimiento, al origen (eso hace que digamos de una persona que es “natural” de tal país y de tal ciudad), decía relación a la formación y producción. *Natural* es así lo resultante o surgido cuando y con el nacimiento; no sólo ni principalmente las condiciones o disposiciones conaturales que se siguen de la misma formación de un ser, sino también y fundamentalmente el modo más radical, entitativo, que a cada ser le corresponde por su origen: en otras palabras, su esencia. Y así se recoge en el Diccionario de la Real Academia Española en su primera acepción: “esencia y propiedad característica de cada ser”. Si bien en filosofía se le añadía un aspecto dinámico, a saber: la esencia en cuanto principio de su propio desarrollo y origen radical de todas sus operaciones. Todo ser, desde este punto de vista, incluso el hombre y Dios, tiene naturaleza; o mejor, es una naturaleza.

Considerado el concepto en toda su universalidad (escrito el vocablo con mayúscula), Naturaleza significa, por tanto, la totalidad de los seres sujetos de dinamismo; dinamismo que en Dios excluye cualquier imperfección y devenir. Por lo que –excepto en el panteísmo (Spinoza: “Deus sive natura”)– se suele separar a Dios de la Naturaleza: Dios, en las concepciones teístas, está en la Naturaleza y es su origen, pero no se confunde con ella; la trasciende. La Naturaleza, así, comprendería el conjunto de todos los seres que se establecen en un orden universal, el *orden de la Naturaleza*; dicho de otra

manera, el *cosmos*: el mundo, el universo –el universo mundo– sí, pero como la misma palabra *cosmos* indica, establecido en buen orden, en buena disposición, como fruto en su origen de ese buen orden y esa buena disposición naturales. Significado también recogido en el Diccionario de la Real Academia Española en estos términos: “Conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo”.

“Cuando el hombre griego –podemos precisar con Zubiri<sup>1</sup>– se enfrenta con el universo, preguntando: *¿Qué es la Naturaleza?*, entiende por Naturaleza el conjunto de todo cuanto existe: conjunto, no solamente en el sentido de que sea ella suma de las infinitas cosas que en el universo hay, sino, sobre todo, en el sentido de que, *naturalmente*, brotan de la Naturaleza todas esas infinitas cosas, y dentro de ellas el hombre, con su propio, personal e individual destino. Por eso es este conjunto *natura, phýsis, Naturaleza*”.

En las doctrinas creacionistas, Naturaleza en este último sentido sería el conjunto del universo en cuanto obra de Dios.

La atribución de espíritu al hombre llevó primero a distinguir, y luego incluso a enfrentar, al hombre y a los demás seres; en definitiva, al hombre y a la Naturaleza. El existir del hombre no es sólo un existir biológico y natural, sino un vivir histórico y en la historia, algo que trasciende a lo meramente natural y biológico. Tampoco las acciones del hombre son meramente naturales; no brotan de una necesidad indefectible; tampoco los productos de sus acciones, que en razón de una finalidad de que se las dota, adquieren por un lado, una modalidad ética, y por otro se constituyen en acciones y productos culturales: que ni unos ni otros son el resultado de las leyes de la Naturaleza. El hombre vive y crea en la cultura. “Cultura –escribe Walter Brugger<sup>2</sup>– es aquello que el hombre, por su intervención proyectante y plasmadora, desarrolla partiendo de sí mismo y de las cosas y en lo cual se realiza como ser histórico luchando por su constante y superior desenvolvimiento”.

Dentro de este ámbito de la cultura se establece la distinción entre Naturaleza y Arte: entre la Naturaleza y aquel dominio que, hablando en general, corresponde –en el sentir de Aristóteles– a la operación factiva del hombre, quien mediante ella produce cosas que, manteniendo la entidad natural de sus elementos, adquieren otra entidad formal, de artificio, no derivada de un principio o *dýnamis* innato y necesario, sino de una causa externa deliberada y libre; producto que no se corresponde con la finalidad natural intrínseca de los elementos que la constituyen. El Diccionario de la Real Academia dice también de Naturaleza: “Principio universal de todas las operaciones naturales e independientes del artificio”. Añadiendo: “En este sentido la contraponen los filósofos al arte”.

---

<sup>1</sup> X. ZUBIRI, *Naturaleza, Historia, Dios*, Madrid, Editora Nacional, 1951, 2ª ed., p. 222.

<sup>2</sup> W. BRUGGER, *Diccionario de Filosofía*, traducción de José María Vélez Cantarell, Barcelona, Herder, 1965, p. 331.

En el sentido, por tanto, más restringido de Naturaleza –y en el que suele usarse en su consideración estética–, nos referiríamos con este vocablo de modo exclusivo a aquellas realidades espacio-temporales ajenas al hombre: en cuanto que no son el hombre ni han sido producidas por él. E indicariá-mos tanto esas realidades en su individualidad como, sobre todo, en conjun-tos de las mismas más o menos armónicos.

Pero conviene no olvidar los otros sentidos, porque nos servirá para mejor situar y comprender diversas consideraciones estéticas sobre la Naturaleza y el paisaje. Ya que, como veremos, también de ellos cabe y se les ha dado en filosofía, en literatura y en las artes, una consideración estética.

Concluyendo todo lo relativo a los sentidos de Naturaleza, podemos decir que estamos ante una consideración objetiva de esa realidad que llamamos Naturaleza.

## PAISAJE

Paisaje, en cambio, indica con respecto a naturaleza –afirmamos ya como punto de partida– una condición y consideración subjetiva de esa Natura-leza. Azorín llegó a decir: “El paisaje somos nosotros”<sup>3</sup>.

Y está, como decíamos al principio, en estrecha afinidad con el concepto de Naturaleza. Así lo recoge el Diccionario de la Real Academia Española en la primera acepción del término: “Extensión de terreno que se ve desde un sitio”. Es, pues, un espacio, en principio natural, en cuanto nuestra vista lo alcanza en su conjunto: la naturaleza, o un espacio de la naturaleza, pero en cuanto dice referencia –ya un primer aspecto subjetivo– a nuestra percepción inmediata, a lo que alcanzamos de modo directo en un golpe de vista.

El término paisaje, por tanto, en esta primera acepción limita ya, o “par-cela”, a una determinada extensión geográfica, el concepto más universal de Naturaleza; y dice una relación concreta –que sí encontramos en ésta– a las realidades naturales individuales que dentro de ella se pueden encontrar (el agua, las montañas, las plantas, los animales...). Por otra parte, añade una referencia directa a su captación por el hombre: es aquella extensión de terreno, y lo que en él se encuentra, que puede abarcar nuestra vista en unos precisos momentos y desde unos lugares determinados. Según sean esos momentos y esos lugares, nuestra visión será más o menos amplia, y perci-birá con mejor o peor nitidez y detalle, las realidades naturales que ese ámbito geográfico contiene. Y entre ellas –aspectos en los que sobrepasa los contenidos de la Naturaleza–, con los sujetos inorgánicos, las plantas y los animales, también los individuos humanos y el producto de sus obras. O bien estos últimos solos. Así, del mismo modo que hablamos de paisajes natura-

<sup>3</sup> AZORÍN, *El paisaje de España visto por los españoles*, III, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, p. 26.

les, podemos hablar de paisajes urbanos. Y la percepción de unos y otros quedará también matizada emocionalmente por el estado anímico en que se encuentre el observador.

La segunda acepción del Diccionario se refiere ya de modo directo a una consideración estética: “Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico”.

Se nos habla, pues, de “extensión de terreno” –es decir, de naturaleza en principio–; pero se la considera no en cuanto tal, sino en cuanto, de algún modo, dice relación o se aproxima a una obra de arte; algo, por tanto, que lo aparta más de una pura consideración objetiva, para introducirlo en el territorio, más subjetivo por cuanto humano, de la cultura.

Y ha sido precisamente por esta relación al arte, y en razón de su derivación etimológica, por lo que la palabra *paisaje* tuvo entrada en los Diccionarios, a través primero de los vocabularios de arte. Tal como se reflejó en la tercera acepción que aquéllos nos dan de ella: “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”.

Pero antes de entrar en este último aspecto, quizá convenga hacer una consideración elemental de la condición de lo estético, para ayudarnos a comprender esa consideración artística de la Naturaleza en el paisaje, ya que habíamos contrapuesto Naturaleza y Arte, Naturaleza y Cultura.

#### LA CONDICIÓN DE LO ESTÉTICO

La condición de estético se refiere en primer lugar –al menos desde Baumgarten– a una cualidad de la obra de arte. Recordemos sencillamente su definición de Estética<sup>4</sup>: *scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gno-seologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis*. La condición de estético señala, pues, el modo de belleza o de expresividad propio de ciertas producciones humanas: las producciones artísticas. La obra artística puede de suyo tener una belleza natural, en razón de los materiales naturales que utiliza (de ello hablaremos más adelante); la ordenación de los mismos en razón de la forma artística que los estructura, dándoles nueva referencia y significado, construyendo un nuevo ser –que es más que la suma de sus elementos–, da por resultado la belleza o la expresividad estética.

Este nuevo ser de la obra de arte dice una referencia a la idea o concepción del artista, *encarnándola* en un producto material al que se le ha dotado de un contenido espiritual o inteligible por su valor significativo o representativo. Por lo que a un tiempo se le proporciona un poder evocador para el que lo contempla, despertando el placer estético.

---

<sup>4</sup> A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Prolegomena 1.

Conserva, pues, los caracteres de la belleza o la expresividad connaturales o apropiadas al hombre.

La misma realidad natural en cuanto *evocación* de ideas humanas en símbolos o representaciones concretas, puede despertar ese mismo goce estético en su percepción y, como tal, revestir el carácter de belleza o expresividad estética. (Por ejemplo, un árbol viejo y seco en una llanura desértica nos evoca la soledad humana. O solo él, nos hace presente el paso del tiempo y sus secuelas. Recordemos el poema de Antonio Machado *A un olmo seco*:

*Al olmo viejo, hendido por el rayo  
y en su mitad podrido,  
con las lluvias de abril y el sol de mayo  
algunas hojas verdes le han salido...*

Que tras una descripción y consideraciones que podemos llamar objetivas, concluye así el poema:

*Mi corazón espera  
también, hacia la luz y hacia la vida,  
otro milagro de la primavera).*

En este aspecto no todas las cosas, o al menos no siempre ni para todos, tienen valor estético positivo. Cosas, en cambio, defectuosas, imperfectas en su ser natural y hasta deformes, pueden presentar esta condición de lo estético. Lo que podemos aplicar también a los espacios naturales.

(Quizá sea éste un momento oportuno para recordar que en la concepción y en la práctica actual del arte no suele ocupar la belleza –al menos en lo que podemos llamar su sentido tradicional– el puesto de privilegio de antaño, puesto que ahora se deriva hacia otros conceptos, como pudieran ser los relativos a la expresión de contenidos anímicos sensitivo-intelectivo-emocionales).

## PAÍSES Y PAISISTAS

Recordábamos antes las últimas acepciones del vocablo paisaje: “extensión de terreno considerada en su aspecto artístico”, y “pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”. Y decíamos que precisamente por esa relación al arte había ingresado la palabra, primero en los vocabularios de pintura y luego en los diccionarios generales de la lengua.

En el primero redactado por la Real Academia Española, el llamado Diccionario de Autoridades<sup>5</sup> es esa la única acepción que se recoge; con una

<sup>5</sup> *Diccionario/ de la lengua castellana/ en que se explica/ el verdadero sentido de las voces,/ su naturaleza y calidad,/ con las frases o modos de hablar,/ los proverbios o refranes,/ y otras cosas convenientes/ al uso de la lengua/.../ Tomo Quinto /.../ En Madrid: En la Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos/ de Francisco del Hierro. Año de 1737.*

pequeña variante, pero –como pronto veremos– significativa: “pedazo de país en la pintura”. Y era del pintor y tratadista de pintura Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) –de quien se tomaba con la palabra su significado y, también, el equivalente latino que éste proporcionaba: *subdialis*– la única autoridad aducida. Recogía Palomino la palabra el año 1724 –dentro del *Índice de los términos privativos / del arte de la pintura, y sus definiciones / según el orden alfabético / con la versión latina, en beneficio / de los extranjeros*– en el tomo segundo de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*.

El término provenía del francés *paysage*, con igual sentido, y uno y otro –el vocablo francés y el español– de uso entonces todavía reciente. De hecho, Palomino sólo lo menciona en ese *Índice*. Decían una primera relación etimológica al término *país* (en francés *pays*), que en un principio se refería a un territorio rural, y luego a una pequeña comarca. Como lo había significado (además de “aldea” o “pequeño pueblo”) el latín *pagus*, del que aquellos (*país* y *paisaje*) procedían en última instancia, y que había encontrado entre nosotros una primera y más directa derivación en la palabra castellana *pago*.

No a *pagus*, sino a *regio*, se refiere como equivalente semántico latino el Diccionario de Autoridades al introducir el término *país*. Al que define: “Región, Reino, Provincia o territorio”. (A ello, pues, más que a extensión de terreno, decía una primera referencia etimológica *paisaje*). Pero en una segunda entrada añade: “Significa también [país] la pintura en que están pintados, Villas, Lugares, fortalezas, casas de campo y campañas”. Es decir, pintura de *pagos*.

Se citaba también aquí la autoridad de Palomino.

Éste, en efecto, se refiere siempre a ellos, al tratar de la pintura de paisajes, tanto en sus exposiciones sobre la *Theórica* como sobre la *Práctica* de la pintura, con el nombre de *países*, y a quienes los pintan con el de *paisistas*.

Pero, como cabe suponer, no había sido Palomino el único ni el primero en emplear con ese sentido los términos *país* y *paisista*. El mismo Diccionario de Autoridades cita a Calderón de la Barca, en *El pintor de su deshonra*, donde uno de los personajes habla así del protagonista, enfrascado en la pintura de un paisaje:

*Seis días ha que en un país  
Se desvela cuidadoso,  
Siendo la obra de seis días  
De sus virtudes el colmo*<sup>6</sup>.

Antes, en 1649, se había editado, con carácter póstumo, *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Que según Buenaventura Bassegoda i Hugas<sup>7</sup>, “es

<sup>6</sup> Estos versos no se encuentran en el texto de la obra de Calderón tal como está recogida en la Biblioteca de Autores Españoles t. 14, pp. 65-86.

<sup>7</sup> En la Introducción a FRANCISCO PACHECO, *El Arte de la Pintura*, edición, introducción y notas de Buenaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 11.

el mejor libro de este tema que la tradición hispánica nos ofrece". Palomino se había referido a Pacheco con respeto y deferencia en el tomo III de su *Museo Pictórico*, al incluirle en el grupo de los artistas cuya vida y obra narra en *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*<sup>8</sup>: "...pintor de fama en aquellos tiempos; tanto por sus excelentes obras, como por su ingenio, capaz talento y erudición". Aunque le estima más como tratadista de arte que como pintor<sup>9</sup>: "que si bien no tuvo gran gusto en el colorido, fue muy diligente, y observante en el dibujo; y sobre todo muy teórico, y especulativo en lo fundamental del arte; y así escribió un Tratado de la Pintura, su antigüedad, y grandezas, los hombres eminentes, que ha habido en ella, así antiguos como modernos..."

Trata también Pacheco de la pintura de países. Que en su opinión se encuentra en cuanto a importancia por debajo de la pintura de retratos y de historias. Cree que en la pintura de *países* deben primar, en un primer plano, las figuras humanas sobre los fondos que representan conjuntos naturales. Lo contrario supone para él una cierta degradación en la dignidad que el arte se merece<sup>10</sup>.

Teoría que suavizará Palomino. Nos habla en su tratado<sup>11</sup> de los cuadros en que "los países... han de ser ellos los dominantes" sobre cualquier historia narrada, y a los que "es menester echarles toda la ley de la hermosura"; en contraposición a aquellos otros en los que debe predominar la "historia". De sus consideraciones se desprende una mayor modernidad en la estima de los paisajes propiamente tales. Aunque todavía no se pueda pensar en un cuadro figurando exclusivamente conjuntos naturales.

Esa nueva sensibilidad en la consideración de la Naturaleza como tema de la pintura debió influir, sin duda, en la acuñación del término *paisaje*. *País*, sobre crear confusión, no señalaba ya de modo suficiente los contenidos y características del género, la importancia y el predominio que en la pintura de los *países* iban adquiriendo, sobre la figura humana, la representación de la naturaleza y la de otros elementos del entorno.

Sólo nos queda recordar aquí que, en el actual Diccionario de la Real Academia Española, la segunda acepción de *país* es ésta: "*paisaje*, pintura o dibujo".

## NATURALEZA Y PAISAJE

Podemos, así, hablar de la naturaleza como paisaje, en cuanto aquélla es objeto, motivo o estímulo de contemplación estética. Pero añadiendo una inmersión del sujeto en esa Naturaleza. Y según esa inmersión sea más o

<sup>8</sup> Antonio PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, t. III, p. 176.

<sup>9</sup> *Ib.* p. 177.

<sup>10</sup> FRANCISCO PACHECO, o.c., Libro III, c. 7, pp. 512 ss.

<sup>11</sup> Antonio PALOMINO, o.c., t. II, pp. 163 ss.

menos intensa, la semejanza o diferencia entre los fenómenos de percepción en una y otro serán mayores o menores. Y no debe olvidarse que estamos ante unas categorías de orden cultural –estéticas–, no lógicas ni entitativas. Fluctuantes por eso mismo. Podemos decir que su diferencia se manifiesta clara en los puntos extremos, no así en otros en que los límites entre una y otro –naturaleza y paisaje– se difuminan, y sus características se intercambian.

Pues, por un lado, no cabe duda de que en la percepción de la naturaleza como paisaje, aún en los momentos más subjetivos hay un elemento objetivo de base, que es la naturaleza misma. Según sea ésta –la mar, el bosque, el desierto...–, aunque nos situemos ante ella con un mismo estado de ánimo, nuestras percepciones, y con ellas nuestros sentimientos, quedarán en algún modo matizados por las diversidades de aquellas presencias físicas.

Y por el otro lado, en el más desapasionado examen o contemplación de la realidad natural como tal, pocas veces –si hay alguna– escapamos de intromisiones subjetivas. Además, desde luego, de las que se derivan de las cualidades individuales, connaturales o adquiridas –agudeza visual, capacidad comprensiva...–, propias de nuestros sentidos y de nuestro entendimiento. Muchas veces sin darnos cuenta de ello, y a pesar de que busquemos evitar esas intromisiones. Ocurre incluso en el acercamiento científico a los fenómenos de la naturaleza –el que se considera más objetivo–, en el que además de las condiciones del observador o analista, interfiere el instrumental mediante el que se realiza la observación o el análisis. Algo ya asumido hace tiempo por la misma ciencia.

“En general –escribía ya Eduard May<sup>12</sup>–, pocas veces nos percatamos de que muchos de nuestros juicios acerca de la naturaleza no son sino interpretaciones que han sido obtenidas a menudo por caminos muy intrincados, de los que la mayoría de las veces apenas si tenemos conciencia; por lo tanto, no derivan de modo exclusivo y directo de los hallazgos de la percepción. Todo esto nos pone ante la cuestión de en qué grado nuestras proposiciones acerca de la naturaleza atañen efectivamente a ésta, es decir a lo no tocado por el hombre”.

E incluso podríamos recordar la regla de mecánica cuántica según la cual el observador con su actividad modifica el entorno, y su afirmación de que sólo cuando observas los objetos sus propiedades quedan fijadas.

#### ASPECTOS ESTÉTICOS EN LA CONSIDERACIÓN DE LA NATURALEZA

1. De la naturaleza se puede dar una visión utilitaria, en cuanto conjunto de elementos que sirven para provecho del hombre, o como medio ambiente

---

<sup>12</sup> E. MAY, *Filosofía Natural*, traducción de Eugenio Imaz, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 14.



en que se vive y que nos obliga a acomodarnos a sus exigencias en nuestros modos de comportamiento o en nuestro ritmo de vida.

Una visión exclusiva de la Naturaleza en este sentido es propia del economista, o la que tiene el labrador al considerar un terreno pensando en la siembra, o contemplando ponderativamente un rebaño de animales.

Aunque también en estos mismos aspectos caben otras consideraciones.

El hombre, ciertamente, está en el mundo formando parte de él; y se encuentra en dependencia del mundo para sus necesidades primarias: alimento, vestido, habitación. Pero no solamente depende de él en estas necesidades primarias; también en el desarrollo de su conocimiento y para los avances culturales: en los procesos de civilización. Depende en todo ello de la circunstancia ambiental. Que en tiempos antiguos, por las dificultades para la comunicación, resultaba más determinante que ahora. Puede parecer superfluo por muy conocido, recordar a este respecto el juicio de Herodoto<sup>13</sup> sobre la civilización egipcia: “Como ellos [los egipcios] han nacido en un clima muy diferente al de los otros climas, y el Nilo es muy distinto a los restantes ríos, sus leyes y costumbres se apartan de las del común de las naciones”. Y lo mismo su arte. Y explicaba cómo los desiertos que rodean el país, lo aislaban del contacto con los otros pueblos.

Es conocida la dependencia de las antiguas civilizaciones respecto a los grandes ríos: el Nilo, desde luego, pero también el Eufrates y el Tigris, el Indo y el Ganges, el río Amarillo y el río Azul. Se han destacado suficientemente las diferencias culturales por la relación con el entorno entre los pueblos de las estepas y los pueblos de los bosques; los del litoral marítimo y los del interior, los de la montaña y los de la llanura... Del mismo modo que en ellos –sin caer en los extremos de los determinismos geográficos– son peculiares las manifestaciones artísticas.

Podemos recordar como ejemplo de esos determinismos geográficos en el orden de la cultura, las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de Winckelmann, y su *Historia del Arte de la Antigüedad*, con su visión idealizada de la civilización y la cultura griega, para quien fueron en un primer lugar y el más determinante, su geografía y su clima los que dieron como fruto un desarrollo armonioso de los cuerpos y los espíritus, reflejado luego en un arte de noble sencillez y de serena grandeza.

Respecto a lo dicho de la visión utilitaria del economista y el labrador maticemos que el segundo (y concedamos al primero en sus respectivos dominios al menos el privilegio de la duda) puede también desarrollar en el ámbito formal de la agricultura, un placer estético, contemplando por ejemplo unas cosechas abundantes (“hermosas”) como proporcionadas al sabio aprovechamiento del terreno, al esfuerzo inteligente y al “arte” desarrollado

<sup>13</sup> HERODOTO, *Historias*, II, 35.

en todas las etapas de su cultivo. En proporción a sus conocimientos de la tierra y del oficio tiene además capacidad para descubrir elementos de belleza que se escapan a los profanos. Las *Geórgicas* de Virgilio muestran hasta qué grado esta ciencia práctica acerca de las labores del campo puede alentar unas composiciones poéticas. Lo mismo ocurre –en un ejemplo más cercano a nosotros– con *Las cosas del campo* de José Antonio Muñoz Rojas. Y vemos que la poesía de Miguel Hernández queda cualificada en muchos y felices momentos por su contacto de campesino con la Naturaleza.

De la Naturaleza, en efecto, se pueden dar visiones o consideraciones estéticas. Para ello sólo es preciso que se nos presente como objeto de contemplación y disfrute.

2. Las realidades naturales –aisladas o formando conjuntos armónicos– pueden presentárenos como manifestación o realización de belleza. La contemplación que a ello responde es una contemplación estética de la Naturaleza como tal naturaleza, y tiene en primer lugar carácter de visión objetiva.

Esta visión estética puede provenir de la armonía de su constitución externa, o bien de un conocimiento más científico de sus estructuras íntimas y el orden de sus operaciones. Tenemos un ejemplo de lo primero cuando admiramos la bella estampa de un toro de lidia en el campo, los ágiles movimientos de un felino, o la majestad de una cordillera o de un circo de montañas; de lo segundo, en la visión admirada de un entomólogo por la conjunción de los órganos y la actividad desplegada por un insecto, o en la de un físico por la estructura interna de la materia.

Responden a esta visión objetiva las primeras descripciones literarias y las primeras representaciones plásticas en el Oriente Medio y en Occidente. Que se pueden presentar con carácter naturalista o no. Sí lo tienen (carácter naturalista) los animales en los relieves asirios que podemos ver en el British Museum. En los relieves y pinturas egipcias se tiende por el contrario a representar estilizados a los animales y las plantas. (No hablamos de las representaciones zoomorfas de dioses). Tampoco tienen carácter naturalista las pinturas de animales que decoran la cerámica arcaica griega; sí más tarde los frisos y estelas e igualmente los relieves y mosaicos en Roma.

En el arte románico y en los primeros tiempos del gótico, los elementos naturales no están estilizados, sin ser por ello figuraciones realistas; más bien quieren expresar la esencia de lo representado –la esencia del árbol, del caballo, del león...– en su universalidad podríamos decir entitativa o en sus atributos esenciales.

Algo similar a lo que acaece en la literatura. Así Homero nos dice en la *Ilíada* que las “velocípedas yeguas”<sup>14</sup> del Ferecíade conducidas por Eunoclo,

---

<sup>14</sup> Canto XXIII, verso 376.

“eran de pies ligeros como aves”<sup>15</sup>, y nos habla con adjetivos determinantes de sus propiedades esenciales, del “rayo airado que fustiga la tierra”<sup>16</sup>, de “los corceles de bellas crines”<sup>17</sup>; y en la *Odisea*, en repetidas ocasiones, de “la aurora de rosados dedos”.

Con esa misma esencialidad de adjetivación y esa misma visión objetiva, se nos muestran las descripciones de la naturaleza en los inicios de la literatura española.

El autor del *Cantar de mio Cid* no se detiene en descripciones de la naturaleza ni en calificar sus elementos. Cuando lo hace con estos últimos se muestra muy parco dentro de una adjetivación –expresiva, sí– que podemos llamar esencial: el canto de los gallos rompe los primeros claros del amanecer (“Apriessa cantan los gallos – e quieren crebar albores”<sup>18</sup>, verso que entusiasmaba a un joven Ezra Pound, quien preguntaba a los lugareños si aún cantaban los gallos al amanecer en Medinaceli); camino del destierro, a punto de abandonar los dominios del rey de Castilla y entrar en territorio moro, el Cid advierte a sus guerreros<sup>19</sup>: “passaremos la sierra–que fiera es e grand”. Sólo en una ocasión se detiene un momento para describir la vista que la mujer y las hijas del Cid contemplan, a su llegada a Valencia, desde lo más alto de la muralla<sup>20</sup>:

*Adeliñó mio Çid – con ellas al alçáçer,  
allá las subie – en el más alto logar.  
Ojos vellidos<sup>21</sup> – catan a todas partes,  
Miran Valençia – cómmo yaze la çibdad,  
e del otra parte – a ojo han el mar,  
miran la huerta, – espesa es e grand.*

Gonzalo de Berceo, en cambio, introduce sus *Milagros de Nuestra Señora* con esta descripción detallada<sup>22</sup>:

*Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado  
Yendo en romería caeçi en un prado  
Verde e bien sençido<sup>23</sup>, de flores bien poblado,  
Logar cobdiçiaduero pora omne cansado.*

<sup>15</sup> Canto II, verso 764.

<sup>16</sup> Canto VI, verso 347.

<sup>17</sup> Canto VIII, verso 433.

<sup>18</sup> Cantar I, 14, verso 234. Citamos según la transcripción del texto realizada por Ramón Menéndez Pidal en, Anónimo, *Poema del Cid*, Colección Austral, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 23ª ed. *Crebar*, quebrar, romper.

<sup>19</sup> Cantar I, 22, verso 422.

<sup>20</sup> Cantar II, 87, versos 1610-14.

<sup>21</sup> *Vellidos*, bellos.

<sup>22</sup> Estrofas 2-6. Citamos por la edición de G. Solalinde en la Colección Clásicos Españoles, t. 44, BERCEO, I, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944.

<sup>23</sup> *Sençido*, ‘intacto, no cortado’, Solalinde; ‘florido, aromático’, Martín ALONSO, *Diccionario Medieval Español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.

*Daban olor soveio las flores bien olientes,  
Refrescavan en omne las caras e las mientes,  
Manaban cada canto fuentes claras, corrientes,  
En verano bien frías, en yvierno calientes.*

*Aoie hi grand abondo de buenas arboledas,  
Milgranos<sup>24</sup> e figueras, peros e manzanedas,  
E muchas otras fructas de diversas monedas;  
Mas non aoie ningunas podridas nin azedas.*

*La verdura del prado, la olor de las flores,  
Las sombras de los árboles de temprados sabores  
Refrescaron me todo, e perdí los sudores:  
Podrie vevir el omne con aquellos olores.*

*Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,  
Nin sombra tan temprana, ni olor tan sabroso.  
Descargué mi ropiella por iazer más viçioso,  
Poseme a la sombra de un árbol fermoso.*

En esta descripción se han juntado los sentidos de la vista, del gusto, del tacto y del olfato. No podía faltar el oído<sup>25</sup>:

*Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,  
Odí sonos de aves dulces e modulados:  
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,  
Nin que formar pudiessen sonos mas acordados.*

*Unas tienien la quinta, e las otras doblavan,  
Otras tienien el punto, errar no las dexavan,  
Al posar, al mover todas se esperavan,  
Aves torpes nin roncas hi non se acostaban.*

*Non serie organista nin serie violero,  
Nin giga<sup>26</sup>, nin salterio, nin mano de rotero<sup>27</sup>,  
Nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero,  
Cuyo canto valiesse con esto un dinero.*

No se suele vincular la percepción estética de la naturaleza al sentido del oído; menos aún al olfato y al tacto. Sin embargo, en muchos momentos acompañan a la visión y sirven de complemento al sentido de la vista. Fray Luis de León los vincula así a esa percepción de la belleza de la naturaleza, en su *Oda a Salinas*:

*El aire se serena  
Y viste de hermosura y luz no usada,  
Salinas, cuando suena  
La música extremada  
Por vuestra sabia mano gobernada.*

---

<sup>24</sup> Milgranos, granados.

<sup>25</sup> Estrofas 7-9.

<sup>26</sup> Giga, instrumento de tres cuerdas y arco.

<sup>27</sup> Roterio, el que tocaba la rota, instrumento de cuerda.

Y toda la oda a la *Vida retirada* transpira, junto al color y el olor de las flores, los sones y la suavidad del aire y de la “fontana pura”, que sirven de descanso placentero al alma y al cuerpo.

*¡Oh, monte! ¡Oh, fuente! ¡Oh, río!  
¡Oh, secreto seguro deleitoso!*  
.....  
*Despiértente las aves  
Con su cantar sabroso, no aprendido...*  
.....  
*Y como codiciosa  
Por ver y acrecentar su hermosura,  
Desde la cumbre airosa,  
Una fontana pura  
Hasta llegar corriendo se apresura.*  
.....  
*El aire el huerto orea,  
Y ofrece mil olores al sentido,  
Los árboles menean con un manso rüido,  
Que del oro y del cetro pone olvido.*

Para concluir así la oda:

*A la sombra tendido,  
De yedra y laudo eterno coronado,  
Puesto el atento oído  
Al son dulce, acordado,  
Del plecto sabiamente meneado.*

Más abajo del huerto de fray Luis, el río Tormes forma una isla a la que se accede –se accedía al menos– a través de un molino, que perteneció, como el huerto, en los tiempos del fraile poeta, al convento agustino de Salamanca. La isla estaba poblada de árboles frondosos en cuyas ramas cantaban los ruiseñores en primavera. En el recuerdo de aquel lugar se mezclan en mi mente con la arboleda, el grato frescor de su sombra tras la caminata desde la ciudad y el canto de los ruiseñores, conjugándose en una única percepción estética. Como tampoco separo el aire marino, húmedo y yodado, y el rumor o el estrépito de sus olas, de las contemplaciones de la mar.

3. Esa belleza de los seres naturales, al no ser fruto de la actividad de los hombres, se nos puede presentar como fruto de la actividad creadora de Dios. De ahí que, no sólo por consideración filosófica de los mismos en razón de un proceso causal, sino también por virtud de la misma contemplación estética, nos lleve a Dios, presente en ellas como en un reflejo de su perfección y belleza.

Ya los griegos habían interpretado la Naturaleza como manifestación festiva de los dioses, a la que están invitados los hombres. La Sagrada Escritura

lo canta de muchos modos y en los más diversos tonos; y en el relato de la creación<sup>28</sup>, según iba Dios produciendo los seres, “veía que eran buenos”; y una vez concluida y mirada en su conjunto, “vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho”.

De un modo particular llamó la atención a este respecto la grandeza del universo astral. Para los pitagóricos, del caos nace, mediante la creación, el orden cósmico, que culmina en una armonía regida por el número, lo que constituye la música de las esferas celestes.

Fray Luis de León se hace eco de esta concepción pitagórica, y dice de la música de Salinas que

*traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y allí oye otro modo  
de no perecedera  
música, que es la fuente y la primera.*

El salmo 18 canta esa armonía de los cielos en un himno emocionado:

*El cielo proclama la gloria de Dios,  
el firmamento anuncia la obra de sus manos:  
el día al día le pasa el mensaje,  
la noche a la noche se lo susurra.  
Sin que hablen, sin que pronuncien,  
sin que resuene su voz,  
a toda la tierra alcanza su pregón  
y hasta los límites del orbe su lenguaje.*

Los estoicos destacaban de igual modo la belleza del universo. “Solo el universo es perfecto”, decía Cicerón<sup>29</sup> citando a Crisipo. Para los estoicos<sup>30</sup> “el Cosmos es un mecanismo admirable, entre cuyas variadísimas partes reinan el orden y la armonía más maravillosos, resultando de su conjunto la belleza más sublime. Los movimientos de los astros, del Sol, de la Luna, las estaciones del año, los meteoros se suceden en un orden perfecto”; un orden proveniente de una Razón universal.

La teología cristiana oriental, principalmente la alejandrina, basaba en ello los principios de su simbolismo religioso. (El mismo fundamento parece también haber tenido el simbolismo religioso primitivo). En la mística oriental, y en toda la historia de la mística cristiana, tenemos ejemplos de esta visión estético-religiosa de la Naturaleza. Para la estética medieval de la luz Dios es la luz creadora de la que se origina –al igual que todas las cosas– el cosmos

---

<sup>28</sup> Génesis, cap. 1.

<sup>29</sup> CICERÓN, *De natura deorum*, II, 14.

<sup>30</sup> Guillermo FRAILE, *Historia de la Filosofía*, Madrid, BAC, 1956, t. I, p. 595.

astral, que es el máximo ejemplo esplendoroso, entre los seres materiales, de ese resplandor divino.

Miguel Ángel, en el techo de la Capilla Sixtina, nos representó a Dios en el momento de crear los cielos. En nuestros días Salvador Victoria, desde una perspectiva estética distinta, estructura en su obra a través de formas geométricas, una cosmogonía de orbes, aislados o en conjuntos armónicos, acabados, esplendorosos, perfectos en su soberana redondez. En su cuadro que titula *Homenaje a Fra Angélico*, sobre un rombo inferior construido a base de triángulos en su interior, un blanco círculo luminoso (símbolos sagrados todos ellos) más que derramar dimana su claridad hacia lo alto, donde una amplia curva casi cerrada en círculo contiene toda una teoría de esferas<sup>31</sup>.

Eusebio Sempere, en su carpeta de serigrafías sobre el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, dedica una de las composiciones a la estrofa 14, cuyos conocidos versos dicen:

*La noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.*

La estrofa nos habla del encuentro del alma con Dios en la paz de una noche que anuncia ya las primeras luces del día. En su comentario a esta estrofa, San Juan de la Cruz escribe: “Este sueño espiritual que el alma tiene en el pecho de su Amado, posee y gusta todo el sosiego, y descanso, y quietud de la pacífica noche, y recibe juntamente con Dios una abisal y oscura inteligencia divina, y por eso dice que su Amado es para ella

*la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora.*

La serigrafía de Sempere, sobre fondo azul –y desde un abstraccionismo geométrico– se divide en tres partes. Abajo noche apenas clareada, noche de extendida llanura, de campo abierto a la abisal amplitud de la noche (verdes y morados formados por finas líneas apretadísimas que establecen cuadrículas de oscuridad variable): noche de tierra sosegada, noche en quietud del alma. Arriba el firmamento (azules, negros y grises), con esferas astrales insinuándose en la infinitud sideral; clareada y profundizada en su misterio, desde el centro del cuadro (“en par de los levantes de la aurora”), por las radiaciones (líneas de apagados dorados y amarillos, y un disco recortado que no se enciende todavía en resplandores matinales) que se elevan en haces

<sup>31</sup> Cf. Fernando SORIA HEREDIA, “La espiritualidad de la pintura de Salvador Victoria”. Texto en el Catálogo de la exposición *Salvador Victoria. Oleos, Guaches, Grabados (1986-1992)*, Elche, Museu d’art contemporani 2000, pp. 18-21; reproducido en *Colección fundacional Museo Salvador Victoria*, Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 2000, pp. 58-59.

penetrando en la noche alta y dándonos de ella una “abisal y oscura inteligencia divina”.

Y es desde esas alturas de misterio entrevelado, más aún que desde el centro de donde emerge la luz física, desde donde le llega a la noche inferior su paz de noche sosegada en trance de claror mañanero<sup>32</sup>.

El paso de Dios, o la huella de su paso, su presencia en suma, la sintió Charles Eugène de Foucauld en la soledad del desierto sahariano. Y Gerardo Diego, desde la cumbre de Urbión, entrevé las huellas de las manos creadoras sobre la geografía de España:

*CUMBRE DE URBIÓN*

*Es la cumbre, por fin, la última cumbre.  
Y mis ojos en torno hacen la ronda  
y cantan el perfil, a la redonda,  
de media España y su fanal de lumbré.  
Leve es la tierra. Toda pesadumbre  
se desvanece en cenital rotonda.  
Y al beso y tacto de infinita onda  
Duermen sierras y valles su costumbre.  
Geología yacente, sin más huellas  
que una nostalgia trémula de aquellas  
palmas de Dios palpando su relieve.  
Pero algo, Urbión, no duerme en tu venero,  
que entre pañales de tu virgen nieve  
sin cesar nace y llora el niño Duero.*

“Es éste tal vez –comentaba Dámaso Alonso<sup>33</sup>– el momento de más alta inspiración de Gerardo Diego. Hay un casi divino escalofrío en las palabras del poeta:

*Geología yacente, sin más huellas  
que una nostalgia trémula de aquellas  
palmas de Dios palpando su relieve”.*

Y concluía el comentario: “Absoluta España, a solas con Dios”.

Este lenguaje de las criaturas es un lenguaje natural, dirigido a todos los hombres. Todo hombre con voluntad y sensibilidad apropiada puede percibir el orden y armonía del universo y el sentido estético-religioso de las cosas. Aunque de este modo no sea un argumento racional –válido científica o filosóficamente, por tanto– para probar la existencia de Dios.

---

<sup>32</sup> Cf. Fernando SORIA HEREDIA, *Eusebio Sempere*, Alicante, CAM, 1988, p. 206.

<sup>33</sup> Dámaso ALONSO, “Poetas españoles contemporáneos”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1975, t. IV, p. 756.



Desde este lado humano y natural –no de mística religiosa sobrenatural– puede servir de ejemplo este pasaje poético de Jules Supervielle en su *Oración al Desconocido*. Lo empieza:

*“Me sorprende, Dios mío, ver que te dirijo la palabra,  
ya que no sé todavía que existes,  
que no entiendo el lenguaje musitado de tus iglesias”.*

Para tener más adelante esta afirmación de su presencia en la Naturaleza:

*“Creería en todo antes que en un Dios que aterroriza;  
mejor que por el rayo te expresas por las tiernas hierbecitas,  
o por el reflejo de los arroyuelos y por el juego de los niños.  
Esto no impide que te des a conocer por los mares y por las  
cadenas de montañas”.*

Porque, efectivamente, no sólo en la inmensidad de los cielos o en los grandes fenómenos de la Naturaleza se manifiesta una presencia de la Divinidad; también se da en las criaturas pequeñas, entrañables en su misma pequeñez. Recordemos a San Francisco de Asís en su *Cántico de las Criaturas* con sus “loores” al Señor por el hermano Sol y la hermana Luna, por el hermano viento y por la hermana agua, y por el fuego que nos alumbraba y calienta, y las hierbas y las flores y los frutos. Acordémonos también de Santa Teresa de Ávila y de San Juan de la Cruz.

A la pregunta que a las criaturas se hace en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz,

*¡Oh bosques y espesuras,  
plantados por la mano del Amado!  
¡Oh prado de verduras,  
de flores esmaltado!  
Decid si por vosotros ha pasado,*

responden las criaturas:

*Mil gracias derramando,  
pasó por estos sotos con presura,  
y yéndolos mirando,  
con solo su figura  
vestidos los dejó de hermosura.*

Sin olvidarnos de las elocuentes y coloristas descripciones de fray Luis de Granada en la Primera Parte de la *Introducción al Símbolo de la Fe*. Aunque quizá nada de más elevado aliento poético que la torrencial enumeración de las maravillas de la obra creadora que podemos leer en la Biblia, en los capítulos 38 y 39 del libro de Job.

Y puesto que antes mencionábamos a Gerardo Diego, recordemos también ahora su otro soneto con el título atinadísimo de *Revelación*.

Entre las ruinas desoladas de Numancia (“era en Numancia, al tiempo que declina / la tarde del agosto agosto y lento, / Numancia del silencio y de la ruina, / alma de libertad, trono del viento”), en los instantes mágicos del atardecer, cuando declina el día y el alma se encuentra más sensibilizada por el instante misterioso en que la naturaleza parece consumirse entre los hervores regios del ocaso (“la luz se hacía por momentos mina / de transparencia y desvanecimiento, / diafanidad de ausencia vespertina, / esperanza, esperanza del portentoso”), sin saber de donde, se rompe de pronto, como por efecto de un aliento sobrenatural, el recogimiento casi religioso que envolvía el paisaje:

Súbito –¿dónde?– un pájaro sin lira,  
sin rama, sin atril, canta, delira,  
flota en la cima de su fiebre aguda.  
Vivo latir de Dios nos goteaba,  
Risa y charla de Dios, libre y desnuda.  
Y el pájaro, sabiéndolo, cantaba.

Interesante con respecto al tema presente, por su cosmovisión armónica –“concertada”– y la repulsa de ese concierto por parte de Luzbel, el Ángel caído, es el largo poema de Jorge Guillén *Luzbel desconcertado*.

Estamos en todos estos casos en una visión estética y *teológica* de la Naturaleza.

4. En relación con lo anterior están los simbolismos de la Naturaleza. Desde luego los grandes símbolos cósmicos, que transitan por todas las edades y a través de todas las culturas: el Sol, la Luna, el Cielo astral...; y los telúricos: la Tierra, el Mar, el Día, la Noche... Pero también esos otros símbolos en que se constituyen las pequeñas criaturas, cuyo significado misterioso comprenden de modo particular las personas en estrecho contacto con la Naturaleza. Esos mismos símbolos que se fueron catalogando desde la antigüedad en los *Lapidarios* y los *Bestiarios*.

En los primeros se clasificaban las piedras y minerales según dignidades, analogías y simbolismos. Allí los jaspes, los diamantes, las piedras y metales preciosos constituían la aristocracia de la naturaleza inanimada. En los *Lapidarios* paganos se hablaba de las virtudes o cualidades de las piedras: las que eran causa de infortunio y las que servían de amuleto; en los *Lapidarios* cristianos, en cambio, interesaban más sus valores simbólicos, concediendo especial atención a aquellas piedras preciosas de que se hace mención en la Biblia.

En los *Bestiarios* los animales adquirirían sentido simbólico por su atribución a dioses y héroes de la antigüedad pagana, o a Jesús y sus santos en el cristianismo. Además de que cada especie animal, por su peculiar figura y la referencia que ésta nos trae de sus modos de actividad característicos, sirve para representar rasgos análogos en el hombre, permitiendo establecer leccio-

nes de conducta moral. Es lo que, ya desde Esopo, se había desarrollado en las fábulas y recorrerá largamente la historia de la literatura.

En España se hace eco de los *Lapidarios* y *Bestiarios* fray Luis de Granada en el siglo XVI, y en el XVII el Padre Juan Eusebio Nieremberg desarrolla la fundamentación doctrinal, ya establecida en algún modo por aquél. Escribe Nieremberg al inicio de su *Oculto Filosofía*<sup>34</sup>: “Toda la contemplación de la naturaleza es apacible, y gustosa, aun con su primera vista, y considerada, solo por la corteza (porque no sé que matices la iluminan, que nos admira con solo un borrón de su Autor, que en ella divisamos), mucho más amena, y agradable será cuando se penetran sus secretos, y se entra en lo más hondo de sus misterios”. Añadiendo más adelante<sup>35</sup>: “Vengo, pues, al otro fin de la Naturaleza, que es la enseñanza, e instrucción de nuestro ánimo; en ella nos definió Dios toda la Filosofía moral: ella es... un libro de virtudes, y vicios, un sentenciaro prudentísimo. Esto de dos maneras. Una es muertamente en lo material de los animales, plantas y otras naturalezas, en su composición y fábrica. Otra es vivamente en los ingenios de animales, propiedades y costumbres. Aquello es como una pintura y hieroglífico; esto, como en exemplo y exercicio. Aquello, en dibuxo; esto es más viva representación”.

Nos encontramos, por tanto, en el dominio de los símbolos, algo que, por tratarse de símbolos naturales, toma como base la contemplación objetiva de la Naturaleza, pero que al mismo tiempo nos introduce en unos ámbitos de percepción nuevos. De un modo más concreto, en concepciones humanistas.

El influjo de estas concepciones alcanzará a la heráldica y al desarrollo de los emblemas.

Alfonso X el Sabio hizo componer un *Lapidario*<sup>36</sup>, del que en el año 1279 se llevaban redactados cuatro libros. Y fue Góngora, en la literatura española, quien mejor que ninguno desarrolló en su poesía el valor ornamental, simbólico y esencial de las piedras y metales preciosos, y a quien más ayudaron las caracterizaciones de los bestiarios para la brillante construcción metafórica y el desarrollo de sus poemas.

Los *Bestiarios* de la Edad Media y posteriores derivan en lo fundamental del *Physiologus* (*El naturalista*), compilación realizada en el ámbito del simbolismo teológico cristiano alejandrino, y traducido al latín en el siglo IV. Fue atribuido a San Epifanio<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> *Obras Filosófica / del P. Ivan Eusebio Nieremberg/ .../ Tomo Tercero/ de sus Obras en Romance/ .../ En Madrid, Por Domingo Garcia Morrás, p. 379.*

<sup>35</sup> *Ib. L. II, cap. LXIII, p. 427.*

<sup>36</sup> Se ha editado en versión al castellano moderno de María Brey Mariño, por Editorial Castalia, Madrid, 1983 (2ª ed.).

<sup>37</sup> El texto griego y la traducción latina de Gonzalo Ponce de León (Roma, 1587) se encuentran en la Patrología Griega de Migne, t. 43, col. 517-534. Una traducción del latín al español por Francisco Tejada Viznetá, ha sido editada por Santiago Sebastián en Ediciones Tuero, Madrid, 1986.

5. Se solía hablar de materiales nobles, que por su misma condición contribuían a dar una prestancia especial a las joyas y adornos y a las obra de arte digamos mayores (escultura y arquitectura): el oro, la plata, el bronce, el mármol, el marfil...; luego, en arquitectura, la piedra berroqueña. Se les consideraba en sí mismos materiales artísticos. Se reconocieron después los valores estéticos de materiales más humildes empleados en otros tiempos, como el ladrillo de los monumentos mudéjares, o el estuco en la ornamentación musulmana, el barro de las viejas vasijas y las teselas y cerámicas de los mosaicos.

Hoy en día no hay elemento natural que se considere antiestético. El hierro y el hormigón, aparte de sus funciones constructivas, son consustanciales a la obra escultórica de Eduardo Chillida. La madera vista, de tan larga tradición en las estructuras de los edificios, vuelve ahora como elemento tanto arquitectónico como estético. Y ella que fue elemento esencial en la escultura barroca castellana e hispanoamericana, volvió a serlo, estrujada y atormentada, en los cuadros de Lucio Muñoz; como lo fueron las rejillas metálicas en la obra de Manuel Rivera, las arpilleras en la de Manuel Millares (caracterizados éstos gráficamente por Carlos Areán como “escultopintores”), o la arena y la tierra en los cuadros de Antoni Tapies. Los guijarros, las conchas marinas y los desechos minerales, bien de la naturaleza y también de la industria, se han incorporado por sí mismos a las obras de arte. La música contemporánea no desdeña ningún sonido natural o artificial.

Y en la práctica totalidad de los pintores, ya en Goya y a partir al menos desde el impresionismo, han adquirido interés los valores táctiles del grosor material de los colores, de las masas de color. Y la elaboración de la superficie misma sobre la que se ha de trabajar, se ha convertido en un proceso de importancia a veces tan relevante como lo que en ella va ser plasmado.

6. Las fuerzas de la Naturaleza, lo mismo que causaron terror en los hombres, provocaron también su admiración y fueron motivo de representaciones plásticas y descripciones literarias.

Tenemos, así, ya en la *Odisea*, esta descripción realista de una tormenta en la mar:

*...empellole por encima con fuerza salvaje  
golpe ingente de mar; volteada saltó la armadía;  
cayó él mismo lanzado a distancia de aquélla; dejóse  
escapar de la mano el timón; en feroz torbellino  
confundidos los vientos quebraron el mástil por medio,  
y apartados vinieron al agua la verga y el paño.*

*Largo rato quedó sumergido sin fuerzas a alzarse,  
abrumado al embate del mar y la gran pesadumbre  
de las ropas habidas en don de Calipso divina.  
Vino a flote por fin y arrojó por su boca el salobre  
y amargoso licor que en raudal despidió su cabeza;*

*mas ni en tal aflicción olvidada dejó su armadía:  
persiguiéndola, fue con vigor a través de las olas  
y, alcanzada, sentóse en mitad esquivando la muerte.  
Arrastrábala, en tanto, a placer la feroz marejada;  
como cierzo otoñal arrebató en abierta campiña  
los abrojos que al vuelo se traban en grumos espesos,  
tal de un lado hacia otro llevaban los vientos la balsa...<sup>38</sup>*

Y está también la Naturaleza prepotente, que moldea a las personas y fuerza sus destinos, en la literatura hispanoamericana. Como la pampa en el *Martín Fierro* o la selva en la *Vorágine* de José Eustaquio Rivera; con presencia similar determinante en las novelas de Rómulo Gallegos, o sirviendo de fondo obsesivo a la vez que envolvente en la obra de Gabriel García Márquez.

#### CONSIDERACIONES ESTÉTICAS SOBRE EL PAISAJE

Aparte de todo lo dicho anteriormente puede darse, y se da, una visión *subjetiva* –o más predominantemente subjetiva– de la Naturaleza, que descubre en ella un orden –o un desorden– que es expresión del sosiego o de las tormentas interiores de alma. Tenemos entonces una visión de la Naturaleza como *paisaje*. “Lo repetiremos –escribía Azorín en *El paisaje de España visto por los españoles*<sup>39</sup>–: el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos”. Y proseguía, buscando una confirmación científica a su afirmación: “Un estético moderno ha sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Sólo entonces –cuando está creado en el arte– comenzamos a ver el paisaje en realidad. Lo que en la realidad vemos entonces es lo que el artista ha creado con su numen”.

Es muy cierto que el artista –el de los colores y las palabras, y también el de los sonidos– nos ayudan a ver, entender, comprender un paisaje; a subjetivarlo. Que en la contemplación de un paisaje, ya visto anteriormente o nuevo para nosotros, estamos felizmente condicionados por nuestra cultura artística. Pero aparte de lo que en esa operación recibimos de fuera, está lo que nosotros asimilamos de aquello otorgándole un sello personal, y lo nuevo que de nuestra propia cosecha anímica proponemos.

1. En esta visión del paisaje caben distintos grados de subjetividad. El más elemental y próximo a su consideración estética como Naturaleza, es la visión del paisaje natural en cuanto medio ambiente que condiciona el vivir del hombre no sólo en sus necesidades biológicas, sino también en su más íntimo desenvolvimiento anímico: en sus apetencias intelectivas y afectivas. Es la visión del contorno natural que rodea al hombre como escenario y decorado

<sup>38</sup> Canto V, versos 313-330. Traducción de José Manuel Pavón, Madrid, Biblioteca Clásica Gre-dos, 1982, p. 179.

<sup>39</sup> AZORÍN, III, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1942, p. 26.

de su vida. La imagen más elemental de este sentido del paisaje podemos figurarla en una casa de campo entre árboles, con humo en su chimenea, contemplado desde la distancia. El cine del oeste americano, y el cine en general, ha sabido jugar muy bien con este tipo de imágenes evocadoras.

En la literatura y en las artes ha sido ésta la posición más común. Las visiones de la naturaleza en Homero servían para situar en un espacio o un tiempo determinado la acción de los personajes. Así la mar y los accidentes geográficos, las islas y costas, en la *Odisea*. O, en Garcilaso de la Vega, las evocaciones de las riberas del Tajo en un paisaje idealizado:

*Corrientes aguas, puras, cristalinas;  
árboles que os estáis mirando en ellas,  
verde prado de fresca sombra lleno,  
aves que aquí sembráis vuestras querellas,  
hiedra que por los árboles caminas,  
torciendo el paso por su verde seno...*

Aunque ajenos el uno al otro, la Naturaleza y el hombre, contemplados y descritos como realidades aparte, se vislumbra una comunicación entre ellos, que puede ser sólo tangencial, o de enfrentamiento (la descripción de la tormenta en la *Odisea*) y contraste (entre la paz del lugar y los sentimientos del amante en Garcilaso). Para las concepciones barrocas del XVII y XVIII podíamos hablar, con el simbolismo consagrado por Calderón en el *Gran Teatro del Mundo*, de un escenario con su tramoya y sus decorados, donde se representan escenas de historia de la humanidad, antigua o moderna, religiosa o profana, noble o plebeya. Estamos, por supuesto, en el trasfondo del teatro de Calderón y, también, de los poemas extensos de Góngora (el *Polifemo* y *Las Soledades*). Y en las escenas entre idílicas y galantes de Watteau, que se desarrollan entre los parterres y las arboledas de parques suntuosos; y, dentro del orden de los paisajes urbanos, en las vistas venecianas con sus fiestas en el Gran Canal, de Canaletto y Guardi, y –ellas mismas concebidas como decorado teatral– en las plazas romanas de Trevi o delle Quattro Fontane, con mención especialísima para la plaza de San Ignacio, proyectada en 1728 por Filippo Raguzzini, donde se espera ver aparecer doblando las esquinas o saliendo por las puertas del palacio, a figurantes y actores de la *Commedia dell'arte*.

Hasta el final del impresionismo parecía necesaria la presencia humana, o la huella de su presencia (en casas, castillos, iglesias, ruinas, embarcaciones en las marinas...), para justificar la representación del paisaje natural, aunque esa presencia del hombre o de su huella quedase en ocasiones reducida al mínimo. No en vano en sus orígenes etimológicos en cuanto a sus significados artísticos –según hemos visto– el término paisaje decía relación a la pintura de campiñas, villas, lugares..., y también de fortalezas y casas de campo. Recuérdese la pintura paisajista holandesa del siglo XVII –a la que se considera la iniciadora del movimiento–; y luego los retratos ecues-

tres de Velázquez con esos fondos que se han dado en llamar velazqueños, su cuadro de San Antonio abad y San Pablo ermitaño, o sus vistas de la Villa Medicis de Roma.

Estaríamos en la *visión humanista* del paisaje, entendiendo de nuevo el término *humanista* en su sentido etimológico.

2. A esta visión colabora la acción del hombre sobre la Naturaleza. Los paisajes que solemos contemplar, están actuados por el hombre, que ha talado o plantado bosques, parcelado los prados y sembrados, trazado sus caminos y construido entre todo ello sus viviendas. Los animales que nos salen al paso, son en buena parte animales domésticos, que nos transfieren con su comportamiento particular, en primer lugar a sus dueños, y luego a todo el género humano.

La relación hombre-Naturaleza no es estática por parte de ninguno de los dos, sino dinámica y, en un cierto punto, dialéctica. Tampoco tiene carácter determinista. Pues, aunque pudiéramos hablar de un cierto determinismo por parte de la Naturaleza, no así –en contra de los determinismos geográficos– por parte del hombre, que con la técnica rectifica –o vicia– la dirección de la Naturaleza, utilizando en provecho propio sus elementos y sus caudales de energía –...o derrochándolos, agotándolos o inutilizándolos–.

La temporalidad e historicidad del hombre deja así su huella precisa en el paisaje, potenciándole de significaciones. Y no sólo el hombre que hoy lo habita, sino todas las generaciones precedentes.

De ahí el cúmulo de sensaciones y sugerencias que despiertan los lugares que una vez fueron teatro de grandes acontecimientos históricos o de grandes corrientes culturales, y los monumentos o ruinas en ellos encuadrados, que perviven de aquellos tiempos o que los conmemoran (Napoleón arengando a sus tropas ante las pirámides de Egipto, los peregrinos cristianos en Palestina, Renan frente a la Acrópolis de Atenas o Chateaubriand ante las ruinas de los monasterios medievales, los turistas cultos discurriendo por los Foros Romanos, los asturianos en sus visitas a Covadonga...).

En esto estamos ya muy próximos a una consideración del paisaje como *obra de arte humana*, que adquiere enteramente las características de tal en los parques y jardines y en las ciudades-jardines. Y que también podamos hablar de paisajes ciudadanos. Aunque al predominar en todos ellos la condición de obra humana, el carácter estético como naturaleza o paisaje natural se pierde en unos casos de modo total y en otros casi totalmente, para establecerse en obra de arte o de artificio humano.

3. Participando en algún modo de los determinismos geográficos de la cultura por una parte, y por otra de esa visión a la vez humanista e histórica del paisaje, unido todo ello a la exaltación romántica de los nacionalismos –sin alcanzar necesariamente los extremos distorsionantes de esas posicio-

nes— se originó una percepción del paisaje de carácter telúrico-nacional. Que en España podríamos ver sus más lejanos precedentes en san Isidoro de Sevilla y en Alfonso X el Sabio; y que tuvo quizá sus más logradas manifestaciones literarias en los escritores de la generación del 98: Azorín, Unamuno, Antonio Machado (con rebotes posteriores en Gabriel Celaya y Carlos Bousoño, por ejemplo). Con ciertas equivalencias en la pintura de la España Negra por parte de Solana y Zuloaga.

Tendríamos que hablar aquí, más en general, dentro de las artes, de las concepciones nacionalistas y regionalistas del paisaje: cuando el paisaje adquiere concreción geográfica y añade significaciones a los hombres que lo habitan y a sus inquietudes y trabajos. En España podíamos situar el inicio de esta corriente en Carlos de Haes, recordando al mismo tiempo a Agustín Riancho y Aureliano de Beruete, a Joaquín Sorolla y sus marinas del levante español, los paisajes belgas, vascos y asturianos de Darío de Regollos o, circunscritos a Asturias, buena parte de la pintura de Evaristo Valle y Nicanor Piñole. E incluso podríamos establecer un paralelismo con las corrientes nacionalistas en música y con la literatura regionalista.

4. Finalmente hay una *visión romántica* del paisaje. A ésta corresponde lo que hablamos anteriormente sobre la belleza natural en cuanto evocación de ideas y sentimientos humanos en símbolos o representaciones concretas. No se trata de una referencia extrínseca a esas ideas y sentimientos, sino que estas ideas y estos sentimientos se sitúan en las cosas mismas. La tempestad atmosférica en su desarrollo y con sus efectos es en sí misma imagen de un torbellino anímico. El hombre queda dentro, formando parte esencial constitutiva de las cosas mismas.

En esta concepción del paisaje ha tenido mucho que ver históricamente el cambio de sensibilidad para la vida y el arte que supusieron el empirismo estético en Inglaterra y el movimiento *Sturm und Drang* en Alemania, que impulsarían los movimientos que anunciaban el romanticismo.

En la consideración del objeto estético por parte del empirismo inglés, se atendía de modo primordial a las condiciones subjetivas del observador y a las vivencias que en él se suscitaban. Lo que tendrá su reflejo en la pintura paisajista, que alcanzaría con Joseph Mallord William Turner su máximo esplendor.

Para el movimiento *Sturm und Drang*, la Naturaleza era el modelo que debía seguir el artista. El arte humano empalidecía frente a su poder creador. La naturaleza formaba sus criaturas, lo ejemplar y lo típico, con absoluta libertad, sin reglas ni modelos: hasta lo necesario se produce en ella por libre decisión. De ese mismo modo, con igual libertad y espontaneidad debe crear el artista. No imitar las obras realizadas por la Naturaleza, sino el proceso íntimo mediante el cual la Naturaleza las ha producido. “Ningún auténtico



artista –son palabras de Goethe<sup>40</sup>– pretende poner su obra junto a un producto de la naturaleza ni tampoco reemplazarlo: si así lo hiciese, la obra sería como una criatura intermedia, rechazada por el reino del arte y no admitida en el de la naturaleza”. “El artista –decía también<sup>41</sup>– no ambiciona producir una obra natural, sino una perfecta obra de arte”.

Aunque no lo sabían, sólo aplicaban para la nueva situación de las letras y las artes la sentencia de Aristóteles: “el arte imita a la Naturaleza en su operación”: no en la obra producida por la Naturaleza, sino en la operación mediante la cual la naturaleza la produjo.

En sus consideraciones sobre la belleza, Schiller partía de los principios éticos y estéticos de Kant, aunque luego sus conclusiones distasen mucho de las de éste. La belleza para Schiller consistía en una síntesis de realidad e idealidad, de naturaleza y libertad. El arte obra, como la Naturaleza, según una regla determinada por la finalidad; pero esa regla no les viene impuesta desde fuera, sino que les es interior, y por lo tanto, libre, y espiritual o ideal. Lo mismo que ocurre en el juego, donde las reglas nacen del mismo juego y son libremente aceptadas, y no pueden transgredirse sin destruir el juego. Y es ese impulso vital del juego estético lo que lleva al hombre a ver cumplida su humanidad. “Por motivos transcendentales –escribe en *La educación estética del hombre*<sup>42</sup>– plantea la razón la exigencia siguiente: debe haber una comunión pura entre el impulso formal y el material, es decir, un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, lleva a su perfección el concepto de hombre”; “sólo juega el hombre cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra<sup>43</sup>, y sólo es plenamente hombre cuando juega”.

Estamos, pues, en una postura en cierto modo de comunión con la naturaleza. Primero en el arte; después, o al mismo tiempo, en la vida. Lo que se acentuará con la filosofía idealista, y de modo más concreto, con Schelling.

Schelling toma en cuenta la doctrina estética de Schiller. Si –como demuestra éste– la belleza consiste en la unión entre necesidad y libertad, entre lo ideal y lo real, y se encuentra tanto en la naturaleza como en el arte, quiere decirse que en una y otro hay un mismo principio de operación; y siendo un principio de orden y de finalidad –como ya dejó asentado Kant en la *Crítica del juicio*– tenemos que concluir que es un principio espiritual. Es un espíritu que domina la materia, conformándola, impeliendo a las cosas hacia el ideal, hacia formas cada vez más perfectas.

<sup>40</sup> En Denis DIDEROT, *Ensayo sobre la pintura – GOETHE, Comentario al ensayo sobre la pintura*. Traducción de este último por Emilio Estiú, Universidad Nacional de La Plata (Argentina) 1963, p. 120.

<sup>41</sup> *Ib.* p. 157.

<sup>42</sup> F. SCHILLER, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Carta XV, traducción de Manuel G. Morente, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p. 77.

<sup>43</sup> *Ib.* p. 81.

Ese principio espiritual es inconsciente en la naturaleza, pues la naturaleza carece de conciencia; pero tiende a adquirir conciencia en el hombre, en el cual, mediante la razón, el objeto se hace sujeto.

De todo ello podemos concluir nosotros, como de hecho se concluyó en el arte romántico: al contemplar un paisaje, ese trozo de naturaleza que se tiene a la vista, el hombre –el poeta, el artista– se introduce en él, dotándole de conciencia. El sentimiento anímico que acompaña a esa conciencia puede ser muy diverso: melancólico, trágico, resignado..., también –¿por qué no?– festivo, aunque este último lo cultivaran menos la literatura y el arte románticos.

Pienso en la pintura de Caspar David Friedrich, de quien un crítico francés dijo al contemplar su obra: “Un pintor que hace tragedia con los paisajes”. Y de un modo más concreto recuerdo su cuadro *El naufragio de “La Esperanza”*, sobre el que en una ocasión se expresaba de este modo Gustavo Torner<sup>44</sup>: “Representa un mar de hielos rotos y picudos que aprisionan un barco apenas visible. El cuadro se llama *El naufragio del navío ‘La esperanza’*. El nombre se las trae: la esperanza hundida entre los hielos. Es una imagen de dolor hecha con frialdad. El dolor está pintado, pero sin hacer ostentación del mismo. En el barco se supone que están todos muertos y el barco se llama –el título también juega– ‘La Esperanza’; además está totalmente envuelto entre hielos, rodeado de frialdad. No hay nadie para llorar ese dolor. Y, naturalmente –concluye Torner–, el cuadro está lleno para mí de alusiones y sensaciones, entre ellas que el título sea tema del cuadro”.

Añadamos que el espíritu romántico no se circunscribe a ese período concreto del siglo XIX en que, por cómodas razones didácticas, se le encasilla en las historias de la literatura y del arte. Podemos hablar de él –en sentido d’orsiano– como de una constante de la cultura.

5. En un último sentido de humanización de la Naturaleza considerada como paisaje, se trastuecan los términos de las visiones anteriores. El paisaje no nos lleva a complementar la visión del hombre, sino más bien nuestras concepciones estéticas sobre el hombre potencian la contemplación de las realidades naturales. Son éstas el término directo del acto contemplativo estético, y el término último donde confluyen cuantos elementos asociativos se acumulan.

Así, por ejemplo, en esta visión del mar de Juan Ramón Jiménez, en su *Diario de un poeta recién casado*:

---

<sup>44</sup> “La forma y el color como lenguaje”. En Fernando SORIA HEREDIA y Juan Manuel ALMARZAMEÑICA, *Arte contemporáneo y sociedad*, Salamanca, San Esteban, 1982, p. 83.

SOLEDAD

*En ti estás todo, mar, y sin embargo,  
qué sin ti estás, que sólo,  
que lejos, siempre, de ti mismo.*

*Abierto en mil heridas cada instante,  
cual mi frente,  
tus olas van, como mis pensamientos,  
y vienen, van y vienen,  
besándose, apartándose,  
en un eterno conocerse,  
mar, y desconocerse.*

*Eres tu, y no lo sabes,  
tu corazón te late, y no lo sientes...  
¡Qué plenitud de soledad, mar solo!*

Esta consideración del paisaje tiene su fundamento en una concepción hylozoísta o panpsiquista de la Naturaleza (en ocasiones, también panteísta). Advirtiendo que se trata de una concepción estética, no necesariamente filosófica, aunque en ocasiones acompañe ésta. La Naturaleza se percibe como animada con vida humana. Hay una inmersión plena del contemplador en esa vida de la Naturaleza.

CONCLUIMOS

La Naturaleza, bien mediante una consideración objetiva o mediante una inmersión del sujeto en ella, ha sido fuente de contemplación estética y ha estimulado de manera notable los desarrollos temáticos de las artes.

Decíamos al principio que los términos Naturaleza y paisaje –paisaje natural– no son sinónimos, pero que sí se encuentran en estrecha relación. Son fáciles de distinguir en sus puntos extremos, pero en otros intermedios se interrelacionan hasta confundirse las consideraciones objetivas de la Naturaleza y las subjetivas del paisaje. Lo que multiplica las posibilidades y modos de nuestros contactos con las cosas y nos enriquece de vivencias estéticas.