

SIMBOLISMO, IDEOLOGÍA Y DESVÍO FICCIONAL EN LOS ESCENARIOS Y PAISAJES LITERARIOS: EL CASO ESPECIAL DEL RENACIMIENTO

RAMÓN PÉREZ PAREJO
IES «Castillo de Luna», Alburquerque

Resumen

Mediante los procesos ficcionales, la literatura genera modelos de mundo que muestran una imagen distorsionada de la realidad. En muchas ocasiones, ese desvío es interesado: obedece a razones vinculadas al poder económico, social o cultural. No de otro modo debe entenderse la distorsión ficcional operada en el código del amor cortés o en los conceptos literarios del honor y la honra barrocos. Analizamos aquí cómo repercute este fenómeno en la descripción de escenarios y paisajes literarios, los cuales muestran un variado simbolismo, a veces, en efecto, al servicio de algún interés oculto. Es más difícil, en cambio, atribuir motivos ideológicos a la descripción de los paisajes idílicos y cristalizados del Renacimiento. Éstos son mero fondo artístico, decorados tópicos a los que recurrir según el transcurso de la anécdota, en suma, proyecciones inmóviles del mundo clásico reclamado de nuevo en el Renacimiento.

Palabras clave: Paisaje, Renacimiento, ideología, ficción.

Abstract

Through the use of fictional processes literature is able to generate world views that distort reality. Moreover, it may be said that those deviations often have some kind of ideological motivation. In this light must be understood the fictional distortion operated on the code of behaviour followed by Courtly Love («Amour Courtois») or the literary concepts of «honour and dignity» in the Baroque. Here we are going to analyse how this phenomenon has an effect on the descriptions of literary sceneries and landscapes showing a varied symbolism that almost always serves hidden interests. However it seems it is more difficult to find ideological intentions in the descriptions of ideal, crystallized landscapes of the Renaissance. These are just presented as artistic background or commonplace scenery used by writers according to the story they are telling. These landscapes are motionless projections of the Classics, so often revived by artist during the Renaissance.

Keywords: Landscapes, Renaissance, ideology, fiction.

1. Introducción: el desvío ficcional en los modelos de mundo literarios

A través de los procesos de transformación ficcionales la literatura modela la realidad creando un nuevo universo virtual que no es ni verdadero ni falso porque sus estatutos pertenecen a otra categoría (Pozuelo Yvancos 1988: 21). Difiere tanto de la verdad como de la mentira (en maniqueos términos platónicos) sin convertirse en una tercera entidad. Se mantiene en esa línea fronteriza o liminar que las une y las separa simultáneamente. Su juego epistemológico, ontológico, es estar en esa frontera. Ahora bien, toda ficción es desvío, por mínimo que sea, y ese desvío debe analizarse porque siempre es significativo y obedece a razones estéticas y/o ideológicas (*vid.* Davis 1997: 9-20 y 77-78). En este sentido, la tarea del crítico debe centrarse en analizarlo, medir la desviación y preguntarse por los motivos, medidas y agentes de la transformación, ya que casi siempre se producen profundos desajustes entre el mundo real y el modelo de mundo¹ que presenta el arte. Incluso cuando no se produce o parece no producirse, el crítico ha de preguntarse por qué no se ha realizado y si esa inmutabilidad ficcional reporta a su vez algún significado.

Vamos a referirnos a varios ejemplos de transformación ficcional interesada sin entrar con detalle en ellos antes de abordar más pormenorizadamente un caso concreto: el de los escenarios y paisajes simbólicos a lo largo de la historia de la literatura, y en especial los del Renacimiento, en los que nos detendremos más por sus fuentes y su especial diseño compositivo.

Un ejemplo: el código del amor cortés —absolutamente automatizado y cristalizado— creó desde la lírica provenzal a los cancioneros del xv y xvi un concepto del amor que no se ceñía a los usos amorosos de la época, pero que, sin embargo, dice mucho más de esta etapa histórica —de su ideología, sus hábitos, sus clases sociales, su forma de entender el mundo— que cualquier documento de carácter realista. El amplísimo y omnipresente léxico bélico utilizado en el amor cortés no connota, obviamente, inclinaciones sexuales sadomasoquistas, sino la realidad de que todos los ámbitos de la vida —y, entre ellos, el discurso amoroso— estaban impregnados culturalmente por la vida social, asentada en buena medida en continuas luchas, guerras, torneos e intrigas palaciegas, en suma, las tensiones propias de una sociedad feudal, estamental y guerrera, con todo su lenguaje a cuevas (*vid.* Serrano de Haro 1975: 13-14, 147 y ss., 285 y ss.)

Otro caso, muy conocido: los conceptos literarios del honor y de la honra, verdaderas claves temáticas de la dramaturgia barroca son, sin duda,

¹ Para el concepto *modelo de mundo* *vid.* Y.M. Lotman, y Escuela de Tart, 1970; Cesare Segre, 1974: 13-17, 1985: 147 y ss., 1990; Nelson Goodman, 1978: 19-20, 10-104 y 140-147; *vid.* una explicación resumida del concepto en Ramón Pérez Parejo, 2002: 21-41 y 67-72.

productos literarios. Están basados en la realidad del momento pero, como bien señala Cañas Murillo, son productos literarios que distorsionan exagerada e interesadamente la realidad de esos mismos conceptos en la época, y esa distorsión ficcional responde, insistimos, a profundas razones morales de las clases dominantes (Cañas Murillo 1995: 67-78; *vid.* también Valbuena Briones 1992: 29-31).

2. Escenarios y paisajes simbólicos en la Historia de la Literatura

Debe advertirse que el marco escénico donde transcurren las obras literarias no debe tomarse al pie de la letra sino que posee casi siempre una función o un valor simbólico relacionado con el estado de ánimo del protagonista, con la tradición literaria que lo precede o con razones ideológicas. Como quiera, el lector debe preguntarse qué función desempeña el marco escénico en el texto. Hagamos un breve análisis retrospectivo de esos escenarios comenzando por el Realismo y concluyendo en la Edad Media. Al final nos detendremos en el Renacimiento, que constituye, a nuestro juicio, un caso particular.

Es curioso, insistimos, que ni siquiera en textos realistas del XIX el marco escénico tenga un valor real², ya que el autor selecciona, por así decirlo, el

² Pero incluso —y esto es muy llamativo— cuando parece no producirse alteración o desviación ficcional con respecto al mundo real, como pretende el Realismo, esa falta de desvío ficcional debe hacernos pensar. A mi juicio, los modelos de mundo literarios siempre ofrecen una imagen distorsionada de la realidad por el simple hecho de ser ficción y habitar en un mundo con reglas y signos autónomos. La distorsión, insistimos, puede ser mínima o llegar a alcanzar cotas de idealismo, caricatura o absoluta desfiguración, hasta el punto de apenas reconocer el referente. La mayor o menor distorsión con respecto a la realidad no presupone equivalentes grados de distorsión significativa. Por poner un ejemplo, una caricatura —que, obviamente, transforma bastante— puede decir más de la realidad que una fotografía digital. Y, a la inversa, es posible que una fotografía diga más que una caricatura. Debemos partir de la premisa de que la objetividad es una ilusión ya que, entre otras cosas, no es posible escapar al punto de vista de una cultura (Segre 1985: 156), del simbolismo del lenguaje (Pániker, S., en Amorós 1991: 197) y de la mediatización biológica, instrumental y social entre el observador y lo observado. Aplíquense estos argumentos constructivistas al narrador presuntamente objetivo del Realismo. Sus procedimientos de desvío ficcional son mínimos o pretenden serlo ya que intentan reflejar fiel y objetivamente su mundo contemporáneo. Esa es su premisa principal, la base sobre la que se asienta. Y esa premisa lleva consigo motivos interesados que incluso están relacionados con razones mercantiles de la propia venta de las novelas realistas al reflejar éstas el mundo contemporáneo de las clases burguesas y al proporcionar a éstas precisamente lo que buscan en los libros, que no es otra cosa que ellos mismos, sus propias vidas, sus casas, sus ropas, sus hábitos, sus alegrías y sus miserias. Ahora bien, eso no significa que no exista distorsión ficcional. La hay. El *Nouveau roman* demostró que la literatura realista no es más real que otro tipo de literatura, entre otras cosas porque la realidad no está constituida sino que depende de la visión contextual de cada cual, y la de la novela es otra visión más que constituye otra realidad alternativa, virtual (*vid.* Robbe-Grillet 1963: 180-181 y los críticos Pavel

decorado que más le interesa para situar en él a sus personajes, demostrar una tesis, proyectar a los lectores el mundo que quieren ver y, al mismo tiempo, vender su producto, incluso en el Naturalismo, donde los escenarios son ya totalmente dirigidos y el autor proporciona al lector burgués la posibilidad de ver los escenarios más bajos y groseros de la realidad sin moverse de su alcoba.

Si retrocedemos en el tiempo, nos encontramos con que en el Romanticismo la naturaleza que aparece en los textos está vista de un modo totalmente subjetivo. Todo depende de los ojos que miren el paisaje exterior. Tras la repetición de tormentas, mares agitados, castillos fantasmagóricos, vientos huracanados, cumbres borrascosas y paisajes escabrosos, hasta el lector menos avisado acaba percatándose de que se encuentra ante la realidad tal y como la percibe un espíritu atormentado, por no decir que esa realidad es el mismo espíritu atormentado. La realidad es entonces producto del interior del protagonista o del artista. Hay infinitos ejemplos de ello, pues pocas veces en la Historia de la Literatura y aun del Arte en general las consignas estéticas se plasmaron de forma más flagrantemente gráficas. Puede leerse, por ejemplo, el poema «La desesperación», atribuido a José de Espronceda³, una verdadera joya de la descripción romántica.

1983: 179 y Sánchez Pardo 1991: 157). Nada existe más falso que un producto ficticio que quiera pasar ante nuestros ojos como real.

Aunque la selección de los paisajes y fondos sea tendenciosa o parcial, precisamente por ser selección, hay que admitir que la técnica de descripción es realista y verosímil y que, por tanto, renueva y revolucionaria la pintura de paisajes y conquista una nueva forma de expresión de los paisajes frente a la sugestión fantástica del paisajismo romántico. Esto puede verse también en pintura, acercándonos a la obra del quizá mayor representante de la pintura realista en España, Carlos de Haes que, por cierto, es conocido por ser el gran maestro del paisaje. Véanse, por ejemplo, algunos de sus cuadros emblemáticos, expuestos en el Museo del Prado, como *Cumbres en los Picos de Europa* (1874), *Playa de Hendaya* (1881) o *Un barco naufragado* (1883). Estos cuadros transmiten la sensación de verdad al espectador que los contempla gracias a sus técnicas realistas, gracias a las cuales logra captar de forma limpia y sin aderezos los paisajes seleccionados.

³ Vid. versión íntegra en VV.AA., *Poesía romántica española. La desesperación, El Arrepentimiento, El dos de Mayo*, Barcelona, Ediciones 29, 1993, págs. 33-36. Aquí ofrecemos tan sólo un breve extracto: *Me gusta ver el cielo/con negros nubarrones/y oír los aquilones/horrisonos bramar;/me gusta ver la noche/sin luna y sin estrellas,/y sólo las centellas/la tierra iluminar./Me agrada un cementerio/de muertos bien relleno,/manando sangre y cieno/que impida el respirar;/y allí un sepulturero/de tétrica mirada/con mano despiadada/los cráneos machacar./Me alegra ver la bomba/caer mansa del cielo/e inmóvil en el suelo/sin mecha embravecida/que estalla y que se agita/y rayos mil vomita/y muertos por doquier./Que el trueno me despierte/con su ronco estampido,/y al mundo adormecido/le haga estremecer;/que rayos cada instante/caigan sobre él sin cuento/que se hunda el firmamento/me agrada mucho ver./La llama de un incendio/que corra devorando/y muertos apilando/quisiera yo encender;/tostarse allí un anciano/volverse todo tea,/oír cómo vocea,/¡qué gusto!, ¡qué placer!/Me gusta una campiña/de nieve tamizada/de flores despojada,/sin fruto, sin verdor;/ni pájaros que canten,/ni sol haya que alumbre/y sólo se vislumbre/la muerte en derredor./Allá en sombrío monte;/solar desmantelado/me place en sumo grado,/la luna al reflejar (...)/Me gusta que al Averno/lleven a los mortales ...*

Para el imaginario simbólico del Barroco —y, dentro de él, obviamente, sus escenarios, paisajes y fondos artísticos, que es lo que aquí nos ocupa—, quiero destacar un libro de Fernando Rodríguez de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)* (Rodríguez de la Flor 2002). Según el autor, la exégesis histórica, incluida la de Maravall, ha interpretado la época del Barroco como un paso más del progresivo ingreso de España en la modernidad y en la cultura humanista. La cultura de entonces estaba dirigida por el absolutismo monárquico y confesional. A esa cultura se sumaron todos los creadores de forma acrítica. Sin embargo, el autor, basándose en un inusitado y profundísimo análisis del plano simbólico de las producciones artísticas barrocas, demuestra que el sistema expresivo simbólico del Barroco tiene una capacidad manifiesta para marchar en dirección contraria a las consignas del poder. Posee una reconocida determinación destructiva, paradójica, perversora, en suma, nihilista: *Aupado sobre los abismos que abrían los desastres sucesivos, el régimen de lo imaginario y lo simbólico dio verdaderamente entonces sus frutos más ambiguos, plurales y sofisticados* (Rodríguez de la Flor 2002: 26). En el Barroco español, la más genuina de las etapas históricas españolas, se opera desde dentro una destrucción espiritual de España que de alguna forma marca nuestra historia posterior. En fin, una época, la del Barroco, en la que se asiste a la quiebra definitiva del proyecto humanista del Renacimiento. Pues bien, dentro de ese mundo imaginario y simbólico que se creó en el XVII a expensas de las consignas del poder, los paisajes y los fondos artísticos se llenaron de ruinas y de sombras: *El mundo, en efecto, es la escena ideal donde se ponen en representación los conceptos de mudanza, decaimiento, declinación, cambio de fortuna, disipación total o, en fin, «destrucción» de lo que habría cobrado una existencia cuya durabilidad nada garantizaba* (*ibidem* 34). Ante este mundo de desastre, de decadencia incontrolable, la actitud del artista es la de una complacencia morosa y morbosa en la destrucción de todo, incluso del cuerpo, cuyo icono metafórico perfecto es la imagen de un San Bartolomé de 1580, al que literalmente se le arranca la piel del cuerpo y que será modelo de tantas pinturas barrocas (*ibidem* 40). El lema de esta época sería *hominem te esse cogita* («Piensa que eres [sólo un] hombre») frente al moderno *Cogito, ergo sum* de Descartes (*ibidem* 48-62). El teatro del mundo se convierte en escena lúgubre, Itálica famosa en las ruinas de Itálica en el poema de Rodrigo Caro, la belleza de una mujer se torna simplemente en los efectos del maquillaje en el soneto «Yo os quiero confesar, don Juan, primero» de Lupercio de Argensola, el tópico del *carpe diem* deviene en un sujeto lírico hablándole a una calavera en el soneto «Esta cabeza, cuando viva, tuvo» de Lope de Vega, los fuertes muros de la patria en una realidad desmoronada en el poema de Quevedo. La iconografía de la época, cuadros, láminas, grabados, trípticos, etc. muestran cuanto decimos y los escenarios y paisajes pintados y descritos, por supuesto, son sus manifestaciones más flagrantes.

Vayamos atrás en el tiempo y dejemos para el final el Renacimiento, donde centraremos nuestra atención. En la poesía amorosa popular y en la culta de la Edad Media, el propio carácter amoroso de su temática va a condicionar los elementos escénicos que aparecen en los poemas. La selección de elementos naturales convocados en la primitiva lírica popular y del romancero está cargada de un componente cultural ideológico, incluso erótico, muy complejo, como ha demostrado el medievalista Juan Victorio (1995: 9-42). Los lugares simbólicos del encuentro de los enamorados son el huerto (*locus amoenus*, *hortus conclusus*, huerto deseado) y el jardín. Creemos que no cabe esperar realismo en unas composiciones en las que no hay apenas descripción y en las que los lugares aparecen siempre en un estado inamovible⁴ que nos induce a pensar en su valor simbólico⁵. Teniendo en cuenta que el tema constante de estos poemas es el amor, lo normal es que todos los elementos paisajísticos sean interpretados en esa dirección.

Cada escritor utiliza la descripción de estos lugares simbólicos para sus propios intereses. La mayoría de ellos lo destina al lugar topificado de encuentro de los amantes. Pero la tradición y los códigos están para hacer uso de ellos, diría Gonzalo de Berceo. Y el buen clérigo utiliza la descripción

⁴ Los prados son siempre verdes, con muchas flores (*Ai flores, ai flores do verde pino,/ se sabedes novas do meu amigo?*), los árboles «froidos» (*Aquel arbol de bel mirar/ face de maña flores quiere dar/ Algo se le antoja//Aquel árbol de bel veyer/ face de maña quiere florecer*), la mar «levada», la presencia de las fuentes o de las riberas de los ríos o lagos (*Vaiamos, irmaa, vaiamos dormir/ nas ribas do lago, u eu andar vi/ a las aves meu amigo*), las fuentes «frías» (*Digades, filha, mia filha velida/ por que tardaste na fontana fria*), (*A mi porta nace una fonte:/ ¿por dó saliré que no me moje?// A la mi puerta la garrida/ nace una fonte frida/, donde lavo la mi camisa/ y la de aquel que yo más quería/¿Por do saliré que no me moje?*)

⁵ Además de éstos, los espacios simbólicos se pueden extender al campo (siempre un campo ordenado), cerca de un río o de una fuente o a orillas del mar. No quiere decir esto que los amantes estén realmente en esos lugares. Independientemente de que sea huerto, jardín, río, fuente o mar, todos presentan similares características. Con respecto a los antecedentes literarios, señalaremos la tradición de los poetas de Al-Andalus, que recorrieron el tópico identificándolo con la belleza femenina, maravillosa, perfecta, frágil y voluptuosa al mismo tiempo. Debemos también relacionar las continuas alusiones al huerto y al jardín con los tópicos del *locus amoenus* con su variante negativa del *locus agrestis*. El origen de ambos se halla en la poesía bucólica de Grecia y Roma. De ahí lo adoptaron los goliardos. Lo encontramos también en la tradición de los *Carmina Burana* y en la descripción virgiliana de los Campos Elíseos. Siempre se describe como un lugar donde el tiempo se anula, es decir, donde el amor triunfa sobre el *cronos*. Precisamente cuando aparece el tiempo es cuando se genera otro tópico de la literatura medieval, la *albada*, el momento en el que los amantes deben separarse porque penetra la luz y el tiempo en el jardín simbólico, en el *locus amoenus* donde se habían reunido. Relacionado con la sensualidad, no debe olvidarse tampoco la identificación de la tradición popular entre el jardín o el huerto florido y la virginidad, como vemos en los dos siguientes poemas: *A coger amapolas,/ madre, me perdí/ caras amapolas/ fueron para mí* o en *Niña y viña, peral y habar/ malo es de guardar// Levánteme, oh madre,/ mañanica frida,/fui cortar la rosa,/la rosa florida./Mala es de guardar//Viñadero malo/ prenda me pedía, dile yo un cordone,/dile yo mi cinta. Malo es de guardar.*

cristalizada del *locus amoenus* para describir un lugar en el que el clérigo está reposando y donde se aparecerá la Virgen, en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*. Si leemos con atención este pasaje, veremos que Gonzalo de Berceo utiliza el tópicus en su beneficio. Lo toma de la tradición pagana y lo convierte al cristianismo mediante los símiles con el Paraíso de la tradición bíblica y con la aparición de la Virgen. El lugar de encuentro de los amantes se convierte ahora en una especie de templo al aire libre donde los romeros oran. El buen clérigo comienza primero con una descripción típicamente codificada y cuando el lector espera el encuentro de unos amantes o la aparición de alguna mujer —después de que el narrador se ha relajado tanto en las fuentes y hasta se ha desvestido— resulta que sí aparece una, pero no la que esperábamos, sino la Virgen. Hay que reconocer que aquí, como en tantas otras ocasiones, el maestro Gonzalo de Berceo sí lleva al lector al huerto⁶.

⁶ En cuanto al *locus agrestis*, es decir, el lugar agreste que se describe en la literatura, es también un tópicus y por tanto se halla codificado. Aparece cuando las cosas van mal, sea en la acción o, sobre todo, cuando se produce alguna angustia, temor o inquietud en el interior de los protagonistas. Su descripción es siempre la misma: zona rocosa y quemada, sin vegetación, humedad ni agua, los árboles secos, las nubes tormentosas, algunos rayos, ruidos inquietantes, sombras sospechosas, etc. Suele describirse la metamorfosis del paisaje desde el *locus amoenus* al *locus agrestis*, proceso que enfatiza más la inhospitalidad del lugar. En el *Poema de Mío Cid* se describe esquemáticamente un *locus agrestis* en el momento más terrible del libro: la violación que sufrieron las hijas del Cid, D^a Elvira y D^a Sol, a manos de sus maridos, los Infantes de Carrión. Estas descripciones forman parte de nuestra cultura y de nuestra forma de entender el mundo. Cuando nos imaginamos una zona que desconocemos, siempre nos hacemos una idea de ella conforme a estos rasgos estereotipados que han pasado de la tradición literaria a nuestro concepto real del paisaje. No debe sorprendernos esto, que el arte contamine nuestra mirada sobre las cosas: desde posturas distintas, autores como Borges (*vid. Segre 1985: 259-261* y Pérez Parejo 2001: 159-170) o el poeta Guillermo Carnero (Carnero 2000) han insistido en esta idea, ya que el imaginario de una persona culta está formado tanto por las experiencias vividas como por su acervo cultural. Los románticos hicieron un uso ejemplar del tópicus en toda su literatura y en toda su iconografía. El cine aprendió bien la lección y ha hecho uso de ello en incontables ocasiones. Pero quizá nadie en la industria del cine le ha sacado tanto partido como Walt Disney, en esto como en otras cosas un artista aventajado. Recordemos algunos títulos emblemáticos como *La Bella y la Bestia* o, quizá su mejor película, *El rey León*. En éstos, por citar sólo algunos, observamos la plasticidad del tópicus: cuando las cosas van bien vemos dibujado un paisaje que cumple con todas y cada una de las características antes enumeradas en el lugar ameno, y viceversa ocurre cuando las cosas van mal; entonces se describe fielmente el lugar agreste cumpliendo todas las características sin dejar una sola, como corresponde para que la idea quede más que clara en el público menudo y, de paso, quedar en la mente de los niños (que somos todos o lo hemos sido) la iconografía perfecta del tópicus y del modelo artístico y cultural de mundo que genera. Volviendo a la literatura, debemos destacar también un caso que se repite con insistencia tanto en la poesía culta como en la popular: la personificación de los elementos de la naturaleza. Ya veremos más adelante, basándonos en Curtius, de dónde procede esta variante. Lo que nos interesa ahora destacar es que en estos poemas el marco escénico abandona el mero papel de decorado para elevarse a la categoría de interlocutor, generalmente de una joven enamorada, sustituyendo

3. Los paisajes ideales del Renacimiento

Pensemos en los paisajes del Renacimiento⁷, en su marco bucólico (*vid.* Balbín 1990: 42-45), en esas tierras floridas, verdes, apacibles, con suaves vientos y aguas cristalinas donde transcurre la mayoría de la literatura sentimental, caballeresca, pastoril, bizantina, etc. ¿Qué relación establecen esos paisajes literarios con la realidad? ¿A qué obedece su aparición y proliferación? Entremos a desautomatizar este modelo literario basándonos en tres razones —cultural la primera, estético-ficcional la segunda; ideológica la tercera— que explican la aparición de estos modelos literarios y lugares simbólicos idealizados.

En primer lugar, pensamos que estos escenarios simbólicos aparecieron en el Renacimiento porque esta época, como se sabe, supone una vuelta a la cultura clásica de Grecia y Roma, y en éstas se halla el origen de la literatura bucólica, pastoril y bizantina, que son los géneros que desarrollan por primera vez estos modelos de naturaleza y lugares simbólicos. Por tanto, hemos de retrotraernos en el tiempo para saber por qué en Grecia y Roma se crearon estos modelos y para saber si en el Renacimiento rigen los mismos argumentos. Según E.R. Curtius, muy probablemente la descripción de paisajes ideales y codificados tenga su origen en el tópico de la «invocación

la naturaleza a la madre o a las hermanas como confidente. Por citar algunos poemas del Medioevo y el Renacimiento, lo vemos en *Ai froles, ai froles do verde pino/ ¿Se sabedes novas do meu amigo? ¡Ai, Deus, ¿e u é?* de Don Denis; en el famoso *Ondas do mar de Vigo, ¿se vistes meu amigo? E, ai deus, se verra cedo?* de Martín Codax y en varias liras del *Cántico espiritual* de San Juan, por ejemplo: *Oh, bosques y espesuras,/ plantadas por la mano del Amado! ¡Oh, prado de verduras,/ de flores esmaltado! ¡Decid si por vosotros ha pasado.* En los dos primeros textos la joven pregunta al marco escénico por su amigo y, a la vez, hace partícipes a los elementos de la naturaleza de su dolor por la separación. La diferencia entre las dos composiciones es que en la primera las *froles do verde pino* responden a la enamorada que su amado volverá, por lo que se da un cierto final feliz. Esto no sucede en la composición de Martín Codax, en nuestra opinión mucho más lograda que la de Don Denis. El marco escénico recibe las preguntas y las confianzas de la joven, pero no responde nada. ¿Qué efecto produce el hecho de que se sustituya a los interlocutores habituales —madre, amigas, hermanas— por elementos de la naturaleza? Junto a las connotaciones de unión con la naturaleza, creemos que, sobre todo, se sugiere la total soledad del sujeto lírico. Esa total soledad o la imposibilidad de que ningún otro interlocutor comprenda su pena es lo que hace dirigirse a las cosas, a la naturaleza, buscando ayuda y comprensión. Esa misma sensación es la que produce la desesperada búsqueda de la amada en el *Cántico* de San Juan. En el XIX, Rosalía de Castro consigue transmitir la honda tristeza que le produce salir de su tierra precisamente porque se despidе de los ríos, las fuentes, regatos, caminos, campanarios, y no de las personas. Cuando el sujeto lírico sólo puede dirigirse a lo que debería funcionar como decorado de la situación, se está diciendo que la soledad es total y que nadie podría comprender el motivo del dolor.

⁷ Hay tres estudios clásicos de cuanto venimos diciendo acerca de las relaciones entre realidad y ficción en el arte del Renacimiento: E.H. Gombrich, 1966; A.R. Turner, 1966 y Peter Burke, 1972. Remito a ellos para ver estos temas en la pintura.

a la naturaleza» pues tanto la invocación a la naturaleza como la descripción de estos lugares irreales comparten las mismas características: irrealidad, idealismo, cierto tono pagano propio de su origen, presencia de continuas personificaciones, diálogos con la naturaleza, reflejo del estado de ánimo, etc. (Curtius 1948: 139 y ss.). Este investigador nos proporciona más datos para corroborarlo: en la *Iliada*, las oraciones y los juramentos invocan a los dioses y también a la naturaleza, la tierra, el cielo, los ríos. En la tragedia de Esquilo, Prometeo invoca al Éter, a los aires y ríos, al mar y a la tierra para que vean sus sufrimientos; lo mismo el Ayante de Sófocles. Siempre, en estos casos, la naturaleza se personifica creando una especie de coro que participa de los sentimientos humanos. Desde este mismo momento la naturaleza deja de ser real para convertirse en simbólica, ya que su estado depende de los sentimientos del poeta. Ríos, árboles, peñas y animales son testimonio de la conmiseración de la naturaleza. Los prosistas griegos y latinos introducen el tópico de la invocación de la naturaleza en sus obras pastoriles y bizantinas, donde ya cobran plena independencia para crear el fondo paisajístico de las anécdotas e incluso en sus libros de caza y pesca [*vid.* Correa Rodríguez (ed.) 1984]. Son incorporados sin el menor escrúpulo por la novela bizantina de autores griegos tardíos como Heliodoro y Aquiles Tacio (este género cobró gran auge en Europa al ser traducidos estos autores; al español, en 1614 y 1617 respectivamente). Los temas pastoriles fueron tratados frecuentemente por los poetas clásicos, en especial por Virgilio en sus *Églogas* y, en menor medida, en sus *Geórgicas*, y en el tópico de la vida retirada de Horacio. Tanto uno como otro tienen su modelo en los *Idilios* del poeta helenístico Teócrito. Probablemente era el género narrativo de más prestigio intelectual en el XVI tras la publicación de *La Arcadia* de Sannazaro hasta que llegó a manos de Jorge de Montemayor (*vid.* para otras fuentes y precursores Avalle-Arce 1974: 13-68). En fin, tras la época clásica, el tópico en sí de la invocación a la naturaleza pasó a la poesía cristiana favorecido por el relato evangélico de las perturbaciones de la naturaleza en la muerte de Jesucristo. Por otra parte, la Biblia conocía también la participación de la naturaleza en la alegría de los seres humanos (Salmo xcvi, 11-12; Vulgata, Salmo xcv, 11-12). La poesía medieval pudo acoger el tópico porque, pese a tener un origen pagano, el poeta cristiano sabe que la naturaleza es obra divina, y que él puede, por eso, *invocar sus elementos en cuanto criaturas de Dios o de Jesucristo* (Curtius 1948: 140). Una argumento más: Curtius señala el inicio de este tópico de la invocación a la naturaleza en los mismos orígenes de la literatura (la *Iliada*, la *Biblia*)⁸.

⁸ Los tópicos tienen, además de unas coordenadas geográficas, unas coordenadas históricas y contextuales, determinadas de alguna manera por la sociedad. El mismo tópico puede haber existido en diversos momentos históricos pero *el estilo en que se expresan (...) está siempre condicionado históricamente* (Ernst Robert Curtius 1948: 127). De modo que son testimonio de

La Literatura nace alejada del realismo. No nos costará tampoco encontrar ejemplos de ello en la *Odisea* y, mucho menos, en la *Eneida*. Como ha explicado C.M. Bowra, la literatura griega, que es lo mismo que decir el origen de la literatura occidental, tiene sus raíces en la literatura oral, tradicional y popular. No sabemos si Homero es un simple compilador de historias tradicionales que reflejan el mundo helénico (Bowra 1966: 154-158 y 1968). Lo que intentamos demostrar es que, hurgando en el origen de la literatura, no vemos otra cosa que elementos codificados deliberadamente ficticios e inverosímiles. La literatura nace así, alejada del realismo, siendo originalmente pura invención, y sus paisajes —irreales e idílicos— ocupan un lugar destacado en esta consideración. Cabe decir incluso si, más que la literatura, no es la escritura la que aparece desde su origen transida de ficción, casi como un ¿mal? imperceptible pero inevitable, pues cómo entenderemos entonces la historiografía griega y latina, totalmente cubiertas de ficcionalidad en el fondo y en la forma. Ésta, al fin y al cabo, es una de las ideas de la Deconstrucción de J. Derrida (1967a y 1967b), según la cual todos los escritos, incluidos los de la Filosofía, por el simple hecho de ser escritura, tienen el mismo carácter de ficción. No obstante, no queremos ir tan lejos: preferimos pensar, como Alberto Manguel, que el hombre ha tenido —tiene y tendrá— la necesidad de crear espacios imaginarios porque nunca ha querido limitarse a la geografía que ven sus ojos: «¿Por qué lugares imaginarios? Nuestra pobre geografía, limitada a un puñado de continentes y de mares, nunca bastó a la aventura. Al principio parecía que más allá de las columnas de Hércules se extendía un universo en el que todo era posible (...) Pero ahora (...) hemos puesto todo en orden, bautizado cada valle y cada monte, desde las ciegas profundidades del Pacífico hasta los picos invisibles de la Antártida. Viajar ya no consiste en descubrir sino en confirmar la información de un mapa. Quizá por eso, por añoranza de lo inesperado, nosotros, habitantes de un planeta regido por burocracias y reglamentos nacionalistas, controlado por pasaportes y fronteras, seguimos creando regiones que no caben en este mundo» (Manguel, A. y Guadalupi, G. 1980: 10).

En segundo lugar, estos escenarios ideales surgen en la Literatura del xvi por una razón estético-ficcional derivada de la misma condición del Renacimiento, una etapa histórica que, a fuerza de amar el orden, la belleza, la simetría y la perfección, obliga a la realidad a transformarse en un mundo

una *actitud espiritual* y también de una forma de entender el mundo y de crear un modelo de mundo literario determinado. Quiere decirse que los tópicos son como son por la sociedad en que fueron creados y, por tanto, responden a un modelo de mundo del que son productos dignos de atención al estar cristalizados. Y ese modelo de mundo que presentan es un modelo de mundo que existe, un modelo de mundo posible en la época, pero también es un modelo seleccionado, el que se quiere mostrar por alguna razón. Son fósiles, y ya sabemos, por la arqueología, que los fósiles hablan. Sólo hay que saberlos escuchar.

virtual, perfecto, simétrico, bello, y, al cabo, alejado de sí mismo. En él se opera una transformación ficcional basada en la alegoría y en correspondencias lógicas proyectadas desde unas consignas estéticas ¿Acaso los pastores de la novela pastoril son verdaderos pastores? No, los pastores literarios no tienen otro oficio que amar y ser amados, como supo ver San Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*. ¿Acaso son reales las fuentes, los pájaros, los jardines, huertos y ganados de la novela pastoril; los sentimientos, las cárceles de amor, las eternas búsquedas de la novela sentimental; los torneos, escudos, parlamentos, justicia y amores de las novelas de caballerías; los caballos y los caballeros, los viajes a tierras desconocidas que no tienen de real ni el nombre (Betis, Arcadia, Parnaso), los naufragios, cautiverios, conversiones religiosas, raptos, encuentros y desencuentros de la novela bizantina? Ni siquiera se tiene certeza de la existencia real de Laura, la mujer a la que dedica Petrarca su *Canzonere*. Y si ella no es real, cómo iba a serlo el paisaje donde el sujeto lírico lamenta su pérdida. En fin, todo ello conforma una realidad virtual hecha a medida de una concepción del mundo estrictamente cultural, mero fondo de imagen. Lo único que importa en el Renacimiento es expresar la complejidad y profundidad del sentimiento, de la tensión y del drama humano y divino (*vid.* Marías 1990a: 17). Los paisajes, los pastores, los caballeros, los géneros literarios son sólo fondos o vehículos, muchas veces estereotipados, para expresarlos⁹. Lo mismo ocurre en la pintura: ni siquiera la primavera representada en el cuadro homónimo de Botticelli es la descripción de una estación real, sino literaria; al pintor le interesaba

⁹ El mismo Cervantes, al emprender la escritura de su primera novela, *La Galatea*, elige el género que considera más noble y culto, aunque bien sabe que son *cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos y no verdad alguna*, tal como dice el propio Cervantes en *El Coloquio de los perros* al contarle Berganza a Cipión la infinita distancia entre las novelas de pastores y la realidad de la vida de éstos. El Renacimiento, en su ansia de perfección, crea un imaginario cultural sin correspondencias con su mundo real sino con un mundo ya pasado, idealizado, platónico, el mundo artístico de Grecia y Roma. En su ansia de perfección, crea un modelo de belleza femenino (pintado por Botticelli), un ideal de belleza masculino (por Miguel Ángel), un ideal de cuerpo simétrico perfecto rodeado por un círculo (por Leonardo da Vinci), crea un sistema planetario también perfecto y simétrico, y hasta las estrellas en el cielo parecen responder a un orden diseñado y ordenado por la mano y la mente del hombre, capaz de ver orden, simetría, armonía y belleza en medio de la anarquía o el caos. Recuérdense, por ejemplo, poemas como «De la Vida del cielo» y «Noche serena» de Fray Luis. La naturaleza es perfecta, por eso se aconseja mirar hacia ella, verse en su espejo, oír sus lecciones. En ese naturismo renacentista y en la consabida imitación del bucolismo clásico cifra Avalle-Arce el desarrollo del idealismo renacentista (Avalle-Arce 1974: 16). El Renacimiento también crea un sistema de lugares perfectos para hablar de amor, para la unión de los amantes, para emprender la vida retirada del mundanal ruido, para el encuentro tras la larga espera, para la charla y el descanso placenteros y reparadores, todos ellos paraísos literarios que sólo tienen correspondencias en el estrecho margen de la tradición literaria, desde el paraíso edénico de la Biblia a la poesía bucólica de la Antigüedad.

más mostrar el amor, el paso del tiempo y sus efectos en la belleza (*vid.* Gombrich 1966: 69-102). Pensemos en los escenarios y paisajes simbólicos que aparecen en las obras de Giuliano, Poliziano, Giorgione, Paolo Uccello, Gozzoli, Piero della Francesca, Botticelli y tantos otros. Desde luego, hubo revolucionarios avances técnicos en la pintura del Renacimiento [*vid.* Garriga (ed.) 1983] —apariencia tridimensional de las figuras, aproximación estética a la percepción humana, reflexión teórica como la de Piero della Francesca, análisis del movimiento, la perspectiva, el estudio de la luz, la distancia y el relieve, el *sfumato* de Leonardo da Vinci, etc.— pero siguió rigiendo para el arte de la pintura la máxima horaciona *ut pictura poesis* (la pintura es como la poesía), de modo que los paisajes de la pintura renacentista estaban basados en los paisajes descritos en la literatura, por lo tanto, compartían sus características ideales. Debe recordarse, como hace Peter Burke (Burke 1987: 21-22), que la pintura renacentista tuvo muy difícil el hallazgo de fuentes y modelos antiguos. En Roma, a excepción de algunas decoraciones de la Domus Aurea de Nerón, las pinturas griegas fueron desconocidas. Para imitar a sus clásicos, los pintores renacentistas tuvieron que recurrir a métodos indirectos haciendo que sus modelos posasen al estilo de las esculturas clásicas más famosas o tratando de reconstruir la pintura a partir de textos. De hecho, como demuestra la iconografía, casi toda la pintura renacentista tiene fuentes literarias (*vid.* Gombrich 1966). Así que los escenarios renacentistas no tenían una correspondencia extraliteraria, no reenviaban al mundo real sino nuevamente al mundo de la literatura, rumoroso de palabras, en un desconcertante juego de espejos¹⁰.

En tercer lugar, la aparición de estos escenarios simbólicos puede responder a razones ideológicas fundadas en la ideología del poder. Ésta es, al menos, la conclusión que extraemos si aplicamos a este asunto la teoría de Lennard G. Davis (1997: 75-136). Según este investigador, las localizaciones y escenarios de todas las obras literarias obedecen a alguna razón oculta del poder, el cual defiende siempre la posesión de la propiedad y los modos de vida de las clases dominantes, en especial a partir de la creación de la novela moderna. Davis ofrece sólidos argumentos para justificar su tesis en relación a los escenarios en la novela realista¹¹. Con respecto a la novela anterior al XIX su teoría no es tan convincente. Explica que ésta presentaba descripciones,

¹⁰ El propio Fernando Marías, en otro lugar (Fernando Marías 1990b: 4) nos dice que en la pintura y en la escultura del Renacimiento el sistema figurativo se aproximó a la experiencia visual de la realidad, pero no por ello los artistas dejaron de mostrar en sus obras indicadores claros de que se estaba ante obras de ficción.

¹¹ También en la novela de viajes, en la novela de aventuras y, especialmente, cuando analiza obras concretas como *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Papá Goriot* de Balzac, *Los miserables* de Víctor Hugo y *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald. Sin embargo, se centra en obras posteriores al siglo XVIII.

pero no alcanzaron la misma profundidad que las de las novelas modernas. Al hablar de la literatura de aventuras y de viajes del colonialismo (comenzando por las de Colón o Hernán Cortés, es decir, de comienzos del XVI, en pleno Renacimiento), afirma que sus descripciones responden a visiones ideológicas del terreno: muchos viajeros estaban sirviendo, como después en el colonialismo inglés, a fines políticos, económicos o propagandísticos cuando escriben sobre territorios extranjeros (*ibidem* 78-79). En la primera nota final del capítulo (Davis 1997: 309), Davis afirma que no está especializado en literatura clásica como para poder afirmar que en esa literatura había descripciones detalladas de tierra, y por tanto no puede asegurar que los géneros narrativos grecolatinos (de donde proceden los del Renacimiento) utilizaran el espacio del modo en que lo hicieron las novelas modernas. Por lo que nosotros conocemos de narrativa clásica, no existen descripciones realistas de escenarios y paisajes. Todos son escenarios simbólicos, los mismos que luego reclamó el Renacimiento. Ahora bien, aprovechando la teoría de Davis, sí se puede proponer la idea de que la propia utilización de escenarios ideales esté al servicio de alguna ideología, y no solamente cultural, como decíamos al principio. Si observamos las descripciones de Cortés, Cabeza de Vaca o Colón en sus crónicas y libros de viajes, están totalmente teñidas del ideal paisajístico del Renacimiento, pero, ¿acaso no pueden estar también al servicio de un interés propagandístico? Lo mismo puede defenderse con la novela bizantina, incluso de la de caballerías, al fin y al cabo las dos de aventuras y viajes, y el Renacimiento fue una época propicia para estas empresas. Es más problemático, en cambio, aducir esas mismas razones para explicar la aparición de escenarios ideales en la novela pastoril, que fue el género narrativo de más prestigio en la época. En principio, el paisaje en estos últimos tipos de novelas no cumple una función estructural como pudiera ocurrir en la novela bizantina y en la de caballerías. En las novelas pastoril y sentimental los espacios que se describen constituyen sólo la imagen de fondo donde transcurren los plácidos y extensos diálogos de los pastores, siempre en torno al amor, unos pastores, por cierto, que en numerosas ocasiones ocultaban la presencia de personajes reales de la época. ¿Se puede aducir que este tipo de paisajes idílicos cumple una función evasiva, como ocurrirá después en el Modernismo? Creemos que no, salvo en el caso, apuntado entre otros por Américo Castro, M. Bataillon o Mia Gerhardt (*vid.* Avalle-Arce 1974: 31-32), de novelas pastoriles determinadas como *La Diana* de Montemayor, donde se desea reflejar una cierta melancolía o añoranza del judeo-converso que le hace tomar este género como evasión y refugio. Pero, desde luego, esto no basta para todo el género ¿Para qué le conviene al escritor renacentista crearlos, entonces? ¿Puede decirse que existe alguna razón de propaganda? El único dato a favor de las razones ideológicas con el que contamos es que, por esas fechas, se produce una despoblación rural muy acusada, especial-

mente en Castilla, y podría ser que interesase presentar el ambiente rural de una forma idílica. Esto sí está perfectamente encuadrado en el espíritu de la época. De ahí que el propio Américo Castro vinculara lo pastoril con la ideología del siglo XVI, ya que dentro de las corrientes de aquella época destacaba la divinización de la naturaleza (*apud*. Avalle-Arce 1974: 32). Pero aún hay más. Los tópicos del «Beatus ille» y del «Menosprecio de corte y alabanza de aldea» aparecían en multitud de obras de todo tipo, desde la «Oda a la vida solitaria» de Fray Luis a diversos pasajes de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes.

Pues bien, creemos que estas tres razones apuntadas explican suficientemente la aparición y profusión de escenarios y paisajes idílicos en el arte del Renacimiento. Las tres razones, unidas, van en la misma dirección y a veces es difícil discernir cuándo acaba una y empieza otra. Ahora bien, si ponemos las tres razones en una balanza, creo que las dos primeras —de carácter cultural y estético-ficcional— tienen más peso que la última —de carácter ideológico—. Pensamos que los motivos ideológicos existen y contribuyen a la aparición de este fenómeno, pero el peso de su contribución es menor. Nos inclinamos más por los motivos culturales y estéticos, derivados de la propia idiosincracia del Renacimiento. El peso de la tradición cultural y literaria —el modo de contar, de hacer ficción— es demasiado grave como para desprenderse de él. Recordemos que la *imitatio* no estaba mal vista en el Renacimiento, sino todo lo contrario. Es literatura sobre literatura, símbolo sobre símbolo, alegoría. Lo único que hacen los escritores renacentistas al describir idílicamente los paisajes es imitar los modelos clásicos recibidos. Se tenía a gala hacerlo y, además, se reproducían con un respeto y una exactitud sorprendentes desde nuestra perspectiva, pero no desde la suya. Esa es la primera razón, y es, por tanto, de carácter cultural. De lo que no se libran ni siquiera los paisajes del Renacimiento es de reflejar el ánimo y el espíritu de los protagonistas. Para plasmar su yo, el personaje renacentista, *alter ego* del autor, necesita imperativamente la circunstancia natural en la que se proyecta y refleja su estado de ánimo (Avalle-Arce 1974: 17-18), de tal modo que el paisaje será luminoso cuando los amores y las batallas vayan viento en popa, pero se tornarán inhóspitos y sombríos cuando aparezcan los reveses, las ausencias, los desprecios, las despedidas o las derrotas, pues el autor siente inmerso en la naturaleza su conflicto amoroso.

En el Renacimiento, el mundo artístico no es como es sino como debería ser. En suma, no interesaba la realidad, sino una representación de la realidad que se hizo conforme a unos cánones generales clásicos, apoyada en y autorizada por la Antigüedad grecolatina, filtrada por el prestigioso Renacimiento italiano, sancionada por el Humanismo y sometida al orden, al conocimiento y a las medidas del hombre.

Bibliografía

- AMORÓS, Amparo, *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía a partir de 1969)*, Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- AVALLE-ARCE, J.B., *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- BALBÍN NÚÑEZ DE PRADO, Rafael, *La renovación poética del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1990.
- BOWRA, C.M., *Introducción a la literatura griega* (trad. de Luis Gil), Madrid, Guadarrama, 1966.
- BOWRA, C.M., *Tradition and design in The Iliad*, London, Oxford University Press, 1968.
- BURKE, Peter, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* (trad. de Antonio Feros), Madrid, Alianza, 1993 [1972].
- BURKE, Peter, *El Renacimiento* (trad. de Carme Castells), Barcelona, Crítica, 1993 [1987].
- CANAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega. Las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones (Anejo del *Anuario de Estudios Filológicos*), 1995.
- CARNERO, Guillermo, «Reflexiones egocéntricas III: Naturaleza y paisaje en *Dibujo de la muerte* (1967-1990)», *Letra Internacional*, LIX (2000), págs. 20-25.
- CORREA DOMÍNGUEZ, José A. (ed.), *Poesía latina pastoril, de caza y pesca*, Madrid, Gredos, 1984.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina* (trad. de Margit F. Alatorre), México, FCE, 1977 [1948].
- DAVIS, Lennard, *Resistir a la novela. Novelas para resistir. Ideología y ficción* (trad. de Ricardo García Pérez), Barcelona, Debate, 2002 [1997].
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología* (trad. de Óscar del Barco), Argentina, Siglo XXI, 1967 [1967a].
- DERRIDA, Jacques, *La escritura y la diferencia* (trad. de Patricio Peñalver), Madrid, Anthropos, 1989 [1967b].
- GARRIGA, Joaquim (ed.), *Renacimiento en Europa*, Barcelona, Gili Gaya, 1983.
- GOMBRICH, E.H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (trad. de Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza, 1983 [1966].
- GOODMAN, Nelson, *Maneras de hacer mundos* (trad. de Carlos Thiebaut), Madrid, La Balsa de la Medusa (Visor), 1978 [1978].
- LOTMAN, Y.M. y ESCUELA DE TARTU, *Semiótica de la cultura* (trad. de Nieves Méndez), Madrid, Cátedra, 1979 [1970].
- MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni, *Breve guía de lugares imaginarios* (trad. de Ana María Becció), Madrid, 2000 [1980].
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *La difusión del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1990a.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, *El arte del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1990b.

- PAVEL, T., «Las fronteras de la ficción» (trad. de Mariano Baselga), en Garrido Domínguez, A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997 [1983], págs. 171-179.
- PÉREZ PAREJO, Ramón, *Meta poesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2002.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Por una nueva novela* (trad. de Caridad Martínez), Barcelona, Seix Barral, 1973 [1963].
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther, *Postmodernismo y metaficción*, Madrid, Universidad Complutense (tesis doctoral), 1991.
- SEGRE, Cesare, *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos* (trad. de Milagros Arizmendi), Barcelona, Planeta, 1976 [1974].
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario* (trad. de Mariola Pardo de Santayana), Barcelona, Crítica, 1985.
- SEGRE, Cesare, *Semiótica filológica. Texto y modelos culturales*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- SERRANO DE HARO, Antonio, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1975.
- TURNER, A.R., *The vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (ed.), «Prólogo» a Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 11-56.
- VICTORIO, Juan, *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Madrid, ed. de J. García Verdugo, 1995.
- VV.AA., *Poesía romántica española. La desesperación. El arrepentimiento. El dos de mayo*, Barcelona, Ediciones 29, 1993.