

La sensorialidad de los
vergeles medievales

Sensoriality of medieval
orchards

A sensorialidade dos
pomares medievais

Lidia Raquel Miranda¹
Gerardo Fabián Rodríguez²



Resumen: Pese a que el hombre medieval conocía y vivía en contacto con la naturaleza, las alusiones en los textos literarios no se explayan grandemente sobre ella. Ello se debe a que su apreciación del mundo vegetal era fundamentalmente retórica, heredada de la Antigüedad e impregnada por la perspectiva cristiana. El espacio expresivo de la literatura, destinado en gran medida a persuadir, describe la naturaleza a través de metáforas sensoriales y corporales que siempre la vinculan al ser humano. En ese marco, el artículo analiza la sensorialidad de los vergeles en dos obras, pertenecientes al género milagroso pero de distintas centurias, que recuperan el paisaje retórico del vergel pero lo connotan como un paisaje sensorial: los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, del siglo XIII, y *Los Milagros de Guadalupe*, del siglo XV. **Palabras clave:** sensorialidad; vergel; edad media; paisaje; retórica.

Abstract: Although medieval people knew and lived in contact with nature, the allusions in the literary texts do not go into great detail about it. This is due to the fact that the appreciation of the vegetal world was fundamentally rhetorical, inherited from Antiquity and impregnated by the Christian perspective. The expressive space of literature, largely intended to persuade, describes nature through sensory and bodily metaphors that always link it to the human being. Within this framework, the article analyses the sensoriality of orchards in two works, belonging to the miraculous genre but from different times, which recover the rhetorical landscape of the orchard but connote it as a sensory landscape: *Milagros de Nuestra Señora*, written in the 13th century by Gonzalo de Berceo, and *Los Milagros de Guadalupe*, composed in the 15th century. **Keywords:** sensoriality; orchard; middle ages; landscape; rhetoric.

Resumo: Apesar de o homem medieval conhecer e viver em



contato com a natureza, as alusões nos textos literários não entram em muitos detalhes sobre ela. Isso se deve ao fato de que sua apreciação do mundo vegetal era fundamentalmente retórica, herdada da Antiguidade e impregnada pela perspectiva cristã. O espaço expressivo da literatura, em grande parte destinado à persuasão, descreve a natureza por meio de metáforas sensoriais e corporais que sempre a vinculam ao ser humano. Neste âmbito, o artigo analisa a sensorialidade dos pomares em duas obras, pertencentes ao gênero milagroso mas de diferentes centúrias, que recuperam a paisagem retórica do pomar mas conotam-no como paisagem sensorial: *Milagros de Nuestra Señora* escrito por Gonzalo de Berceo no século XIII, e *Los Milagros de Guadalupe*, do século XV. **Palavras-chave:** sensorialidade; pomar; idade média; paisagem; retórica.



Punto de partida

Cuando en el siglo XXI pensamos en nuestras relaciones con la naturaleza, sea cual fuera el paisaje que elijamos, las evidencias de una catástrofe ecológica nos impulsan a evaluar las percepciones que tenemos de ella y las modalidades de contacto que establecemos con el resto de los seres vivos. Pero cuando los medievalistas de este nuevo milenio volvemos la mirada a la naturaleza no podemos sustraernos al interrogante acerca de cómo eran esos vínculos en la Edad Media, en qué han cambiado y qué nos han legado, en términos históricos y estéticos.

Como muchos autores y obras de esa época sostienen, la naturaleza se concebía como la capacidad de dar vida pero, fundamentalmente, como lo que ha sido creado y existe por voluntad divina. Isidoro, por ejemplo, en sus *Etimologías*, explica que:

1. La naturaleza debe su nombre a ser ella la que hace nacer las cosas. Es, por lo tanto, lo que tiene capacidad para engendrar y dar vida. Hay quienes han afirmado que la naturaleza es Dios, por quien todo ha sido creado y existe. 2. *Genus* (linaje) es palabra derivada de *gignere* (engendrar), nombre que tiene su origen en la tierra, que todo lo engendra, ya que, en griego, “tierra” se dice *gé*. 3. *Vida* debe su denominación al “vigor”, o tal vez al hecho de tener fuerza (*vis*) para nacer y crecer. De ahí decimos que los árboles tienen vida porque producen frutos y crecen. 4. Llamamos así al hombre (*homo*), porque está hecho de *humus* (barro), tal y como se dice en el Génesis (2,7): “Y creó Dios al hombre del barro de la tierra” [...]. (*Etim.* XI, 1)⁵ (Oroz Reta; Casquero, 2004, p. 845).

Los medievales tenían sin duda esa apreciación de la naturaleza, heredada en parte de la Antigüedad e impregnada por la perspectiva cristiana, lo que nos habilita a preguntar qué sentido y qué imagen tenía la naturaleza para ellos, cómo la interpretaban fuera de asignarle el valor estrictamente utilitario que sugerían las Sagradas Escrituras.

Algunas respuestas podemos encontrar en la literatura, porque el mundo natural se presenta de diferentes maneras según el género, la disposición textual y la expresividad de los poetas. Pero en general, y pese a que el hombre de la Edad Media conocía y vivía en contacto con la naturaleza, las alusiones en los textos no se explayan grandemente sobre ella. ¿Por qué?



Consideramos que eso se debe a que la naturaleza es de manera primordial un elemento retórico. No es esta una afirmación original, pues Curtius (1995) y Zumthor (1994), entre otros estudiosos, se han dedicado a explicarlo acabadamente: la idea de la naturaleza en la Edad Media está altamente codificada desde el punto de vista discursivo y alegórico, es decir que responde a modelos textuales previos. Al menos en lo relativo a las élites intelectuales, el sistema cultural de la civilización latina del Bajo Imperio sobrevivió hasta los siglos XIII y XIV, nutriéndose de los mismos temas, las mismas comparaciones y los mismos lugares comunes sobre el ambiente y los seres naturales. Pero también es retórica porque la imagen de la naturaleza está destinada a persuadir, que es la finalidad principal de la elocuencia. De ello se deduce que el centro de la representación de la naturaleza es siempre, en definitiva, la persona humana: ella es el modelo y es el destinatario de toda alusión al mundo natural. De ahí que el espacio expresivo de la literatura, a través de metáforas sensoriales y corporales, sirva para describir una naturaleza que se comprende siempre vinculada, sino subsumida, al ser humano: en pocas palabras, no contiene la naturaleza al hombre sino que la naturaleza está contenida en él.

En función de esta idea inicial, analizaremos en este artículo cómo se construye en algunos textos medievales el paisaje natural, especialmente el del mundo vegetal en los vergeles, a través de modelos sensoriales y corporales, reconocibles en el discurso en marcas habilitadas por recursos como metáforas, alegorías y analogías para sostener una concepción ideológica de la persona humana.

Las marcas sensoriales constituyen indicios textuales –por lo tanto, generalmente son implícitos– de las percepciones que poseen especial significación para la configuración de una cultura. Dichos índices habilitan el reconocimiento del conjunto de experiencias sensoriales y su valoración, es decir del modelo sensorial, que identifica a un grupo social y le permite interpretar el mundo según una cosmovisión particular (Rodríguez, 2012).

En cuanto a las figuras retóricas mencionadas, no deben entenderse como meros elementos expresivos aislados, sino como manifestaciones discursivas que fundan una enunciación metafórica que dispone un modelo sensorial y corporal, al deslizar en los textos percepciones y conceptos con un gran dinamismo semántico que no requiere necesariamente la interacción inmediata ni el encuentro físico real entre los sujetos (Smith, 2007). Un discurso de estas características conlleva “una experiencia, un modo de vivir y de estar-en-el-mundo que lo precede y pide ser dicho” (Ricoeur, 2010, p. 35) y, al entrañar un



matiz performativo, se concibe como significado⁴ ya que la dinámica entre la estructuración y el contenido textual da cuenta de un ‘mundo’ que debe ser comprendido.

Trataremos en estas páginas, entonces, de interpretar ese mundo vegetal de los vergeles literarios medievales y de reconocer la configuración sensorial que los define.

El vergel medieval y la cuestión terminológica

A lo largo de este trabajo emplearemos los vocablos en español ‘vergel’, ‘jardín’, ‘huerto’, ‘huerta’ y, en ocasiones, el latino *hortus* con un valor semántico equivalente, no solo para asegurar la cohesión léxica de la exposición, sino también porque la representación literaria del vergel no suele hacer distinciones en tanto refiere a un paisaje retórico.

Sin embargo, es oportuno recordar que las distintas palabras que remiten a nuestro referente no poseen las mismas connotaciones y, en general, aluden a tipos de jardines diferentes: ‘jardín’ y ‘vergel’ tienen un significado semejante ya que sugieren el placer que ofrece el lugar, mientras que ‘huerto’ y ‘huerta’ destacan el sentido más bien productivo que tenía como espacio de cultivo (Aguilar Perdomo, 2010). *Hortus*, por su parte, indica un recinto, una propiedad cerrada por un muro, que por concurrencia con el germánico **gard* asimiló el significado de jardín, según Ernout y Meillet en el *Dell* (1951, entrada “*hortus*, -i”).

A partir del siglo XI el paisaje medieval se fue transformando debido al aumento regular e importante de la población, el que llegaría a un desarrollo prominente del espacio urbano en el siglo XIII, con la consecuente demanda de alimentación que daría lugar a la creación de numerosos jardines. Ya fuera en un contexto urbano o rural, el vergel se instaló en todas las regiones, y sufrió, con el paso del tiempo, los cambios ocasionados por los movimientos poblacionales.

Según Gesbert (2003), la comparación terminológica en diferentes obras literarias francesas del siglo XI al XIV demuestra la polisemia y gran diversidad de términos empleados para designar el jardín en la Edad Media. La nota común a todos ellos es que se trataba de un lugar estructurado y planificado, cuyas descripciones permanecen cercanas a las que daban los enciclopedistas de la época, como Alberto Magno y Pietro de Crescenzi, entre otros, y recordaban con frecuencia a los alegóricos jardines bíblicos. También revelan los registros



que el vocabulario del jardín tiene por lo menos dos sentidos: el de un espacio placentero, lugar propicio para las escenas de amor en la literatura cortés o en los relatos caballerescos, y el de otro utilitario, como el del jardín medicinal o el del vergel de árboles frutales.

La palabra castellana ‘jardín’ es un galicismo⁵ que, aunque profundamente arraigado en la literatura francesa y frecuente en los clásicos hispánicos, como *El Quijote*, es de uso tardío en lengua castellana y no se registra en la Edad Media, período en que se empleaba con el mismo sentido el término de origen latino ‘huerto’ y el de ‘vergel’. Este último manifiesta también las dos acepciones, placentero y productivo, y suma la de mixto, es decir de placer y utilitario a la vez.

Según Sánchez González de Herrero (2015), la voz ‘vergel’ procede del occitano antiguo *vergier*, del latín vulgar *viridiarium*, que sustituyó al clásico *viridarium* (‘arboleda’, derivado de ‘verde’, del latín *viridis*). Entre las distintas acepciones de la palabra en la Edad Media está la de “huerto con árboles frutales”, atestiguada en Berceo y otras fuentes. En el DCECH, entrada “verde”, se recoge la de “mancha verdeante en medio del robledal”, ajustada a su conocida aparición en el *Cantar de Mio Cid*:

Entrados son los ifantes al rrobredo de Corpes,
los montes son altos, las rramas puian con las núes;
je las bestias fieras que andan aderredor!
Fallaron un vergel con una linpia fuent, 2700
mandan ficar la tienda, ifantes de Carrión, (Cantar tercero)
(Michael, 1981, p. 255)

Montaner Frutos (2007) señala que la descripción del robledo conjuga dos paisajes tipificados, el del bosque salvaje y deshabitado, ámbito de lo terrible y dramático, y el del vergel, claro grato y acogedor, propicio para las escenas de amor. En los siglos XII y XIII el desierto era concebido, gracias a la tradición bíblica, como una soledad áspera y atestada de reptiles y fieras amenazantes. Pero también la noción se completaba con otras topografías, como la de la montaña y, especialmente, la del bosque, que representa una abundancia pero terrorífica, asociada con el caos y la vida salvaje. Más que el bosque real, en esa época en remisión por la consolidación de la cultura urbana, la referencia es un lugar opresivo por el volumen vegetal y la presencia de animales feroces, aunque generoso en caza y frutos (Zumthor, 1994).



‘Vergel’ (*vergier*) es el término del jardín más abundantemente utilizado en la literatura francesa, desde el siglo XI en la *Chanson de Roland*, pasando por la lírica trovadoresca, el *Roman de Renart* y el *Roman de Tebas* del siglo XII, de acuerdo con el rastreo de Gesbert (2003), lo que demuestra un empleo generalizado de la palabra en distintos géneros. Para numerosos autores de la Edad Media, la equivalencia entre jardín y vergel no ofrece ninguna duda.

Las formas latinas equivalentes, *viridarium* o *virgultum* –que en latín clásico significan un conjunto de ramas, plantas jóvenes o enramada⁶ –, o sus traducciones ‘viridario’ y ‘virgulto’, respectivamente, también aparecen en los textos. Sostiene Bartolomé Ánglico en *De Proprietatibus Rerum*, enciclopedia castellana del siglo XIII, en la versión denominada PBN (1494), que:

Virgulto o pimpollar es un lugar donde nacen muchos pimpollos de árboles [...]. Virgulto algunas vezes es dicho vergel que es un lugar verde y deleitoso de muchas plantas y yervas verdes constituido segund ya de suso havemos dello hablado (PBN fol. 249r. *apud* Sánchez González De Herrero, 2015, p. 39).

La forma *virectum* es más rara y parece señalar un área verde o césped. *Viridarium* y *virgultum* pueden traducirse por el usual e impreciso ‘jardín’, ya sea de placer o cultivado con árboles frutales, porque en ausencia de indicaciones no es posible determinar el tipo de jardín de que se trata.

El vergel como lugar plantado de árboles frutales también era conocido con los nombres latinos de *ortum cum arboribus*, *pomerium* o *pomeriola*: los dos últimos denotan a los que estaban constituidos principalmente de manzanos, muy apreciados en la época medieval por sus frutos muy consumidos, aunque también alojaban otros árboles. En cuanto a *arboretum*, vocablo igualmente latino, designaba un lugar poblado de árboles pero no necesariamente frutales.

Como vemos hasta aquí, la diferencia entre el vergel y el bosque radica principalmente en que uno es un lugar construido y el otro agreste, lo que instaura en la imaginación medieval la polarización entre la organización apacible de una “interioridad topográfica” (Zumthor, 1994, p. 58) y el caos aterrador del exterior.

Si ‘jardín’ o ‘vergel’ pueden cubrir varios tipos de jardín, no ocurre lo mismo con ‘prado’, término proveniente del latino *pratellum*, la pradera o el pequeño prado que se convirtió en el patio cubierto de hierba de un claustro o el césped florido de un castillo. Se trata de un jardín de placer caracterizado por la



presencia de pasto y pudo también haber designado las hierbas que servían para acompañar el jardín de placer, es decir que formaba parte de un espacio ajardinado mayor. Al igual que el vergel, el prado era un lugar privilegiado para los encuentros amorosos y para la intimidad (Gesbert, 2003).

El prado más emblemático de la literatura castellana es, sin duda, el de la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, del que hablaremos más adelante, descrito por el verdor de su hierba no segada, las fragancias de sus flores y la frescura que procuraba una fuente de agua (cc. 2 y 3). También menciona el narrador los árboles frutales que abundaban allí: “Milgranos e figueras, peros e mazanedas” (c. 4b, Bolaño e Isla, 1997, p. 2), que ofrecen frutos sazonados de todo tipo y sombra para el ideal descanso. Igual de elocuente es la pintura del prado de la *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino*, que también lo presenta a través del color y fragancia de las flores (“y es la saluía, y sson [l]as Rosas, / y el liryo e las ui[ol]as”, vv. 24, Barra Jover, 1989, p. 127), las hierbas y el agua refrescante de la fuente. Ambos se presentan como un tapiz de hierba rociado de pequeñas flores.⁷

Dichas descripciones apuntan a la imagen del paraíso terrenal, lugar ideal, deleitable y perfecto por excelencia, denotado en las enciclopedias castellanas comúnmente por el término ‘huerto’, más escasamente ‘huerta’, sitio cercado en el que se plantaban árboles frutales para recreo, y algunas veces hortalizas y legumbres para consumo doméstico.⁸

El término ‘floresta’ también es usa en la literatura, especialmente a partir del siglo XIV y en los libros de caballería. Tomado del francés antiguo *forest*, designa una selva o monte tupido y frondoso o un lugar ameno poblado de árboles (Sánchez González De Herrero, 2015). Al igual que el vergel y el huerto, la floresta tiene una connotación positiva.

Ya fuera por fines prácticos o estéticos, los espacios ajardinados se caracterizaban por la clausura. En efecto, debían estar cerrados y protegidos de los intrusos, para evitar cualquier daño intencional; pero también debían estar resguardados de las variaciones climáticas, en particular el viento, y de los desgastes provocados por los animales, tanto domésticos como salvajes. El cerco podía ser una valla de ramas entrelazadas, una cobertura viva, una empalizada de tirantes de madera o, más sólida, hecha en piedra o en ladrillo. Pero además del aspecto funcional, los cercados cumplían un rol espiritual, porque ellos habilitaban el paso a los momentos de intimidad del hombre con Dios y con la tierra (Deluz, 2014), como en el jardín del Edén, intimidad que se perdió cuando el hombre fue expulsado del paraíso: el cerramiento no era



solamente una protección de eventuales robos o intrusos, sino que remitía a los jardines bíblicos, al paraíso perdido y también a la virginidad de María (Miranda; Rodríguez, 2022a). “La clôture est un des éléments clés des jardins de la chrétienté: elle isole le jardin de la campagne, la nature sauvage de la nature cultivée” (Gesbert, 2003, p. 398).

En la literatura se mencionan con frecuencia los muros del vergel, incluso los altos árboles que los sobrepasan, por ejemplo en *La Celestina*, texto del siglo XV en el que tienen un sentido metafórico referido al cuerpo femenino y a las relaciones entre los amantes:

‘conténtate con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto’ (Melibea, en el Auto XII de la *Comedia*)

‘Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito’ (Melibea, en el Auto XV de la *Comedia*)

‘los sombreros árboles del huerto se sequen con vuestra vista’ (Elicia en el Auto XV de la *Tragicomedia*)

‘jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza’ (Melibea, en el Auto XVI de la *Tragicomedia*)⁹ (Botta, 2007, p. 157-182).

En el interior del jardín, el espacio estaba delimitado en rectángulos o cuadrados de tierra cultivada, rodeados de pasillos por los que se podía pasear o trabajar la tierra, desmalezar sin caminar sobre las plantaciones y cosechar con facilidad.

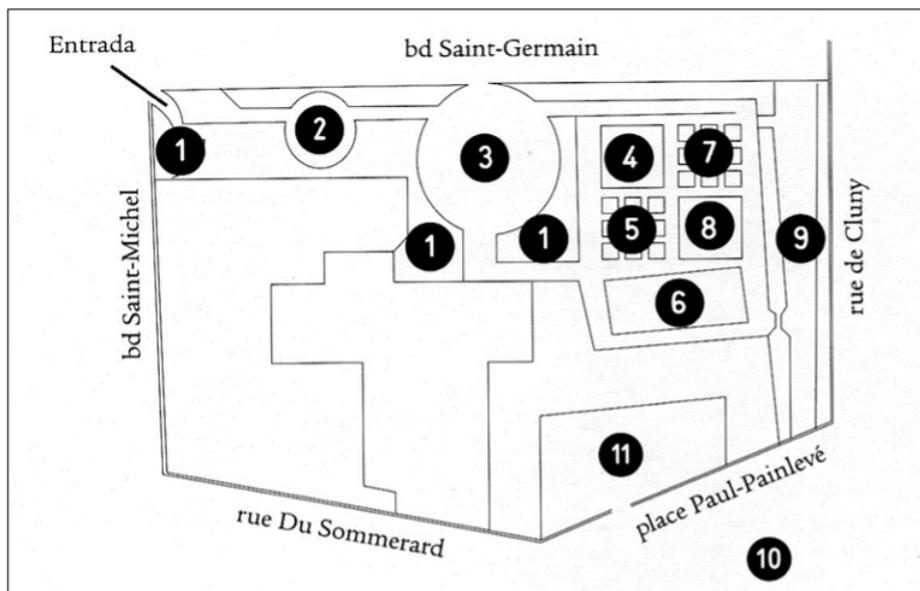
Sea cual fuera la función del jardín y su medio de pertenencia (rural, urbano, aristocrático, campesino), las descripciones textuales dan cuenta del orden que parece haber reinado entre los plantíos. Ciertamente, en la Edad Media, el jardín era un espacio organizado y estructurado, no se plantaban anárquicamente los vegetales, sino que la disposición era rigurosa: en el vergel, como en la retórica, se hace gala del arte y la ciencia de ordenar las partes para que resulte un producto agradable y sugestivo tanto para quien lo ‘cultiva’ como para quien lo ‘consume’.

Tratándose de un espacio destinado al placer, el terreno del vergel era vasto. Las plantaciones de árboles frutales lindaban los cuadros que contenían las distintas categorías de plantas (aromáticas, flores, medicinales). En los huertos las especies se organizaban en camas de flores, a veces bordeadas de planchas de madera o de enrejados bajos. Se supone que pequeños pasillos separaban los grupos de plantaciones y permitían a los jardineros mantener los cultivos



y facilitar las recolecciones. Podemos apreciar esa disposición en la recreación del vergel medieval llevada a cabo por Los amigos del Museo Cluny, de París, y otras instituciones (Ilustración 1 y 2):

Ilustración 1 - Plano del jardín medieval del Museo Cluny, París (Francia):
(1) Bosque del unicornio. (2) Pequeño claro. (3) Claro de los niños. (4) Huerto doméstico. (5) Medicinas simples. (6) Patio. (7) Jardín celestial. (8) Jardín de amor. (9) Camino encajonado. (10) Tapiz de milflores. (11) Patio del museo. Digitalizado por los autores



Fonte: Museo Cluny de la Edad Media (folleto digitalizado por los autores).

Ilustración 2 - Imagen del huerto doméstico (4), medicinas simples (5) y los pasillos que separan los cuadros sembrados en el recreado vergel medieval del Museo Cluny, París (Francia)



Fonte: Foto de los autores.



El agua era un elemento esencial para el jardín, pues sin ella no había siembra ni cosecha posibles. Por ello, y por su sentido simbólico, al vergel medieval siempre se lo asocia con una fuente o un pozo. Diversas técnicas se utilizaban para conservar un punto de agua o disponer de agua corriente en el jardín, tales como cambiar un curso de agua, secar un pantano o instalar largas canalizaciones. Especialmente los monasterios y las abadías emprendieron tales empresas hidráulicas para domesticar el agua y a la vez dotar de una estética placentera a los vergeles de sus claustros (Gesbert, 2003).

En los textos literarios, las fuentes sugieren más un objeto de regocijo que un sistema que permite la irrigación, aun cuando servían efectivamente para el riego de ciertas hierbas medicinales y flores sensibles a la estación cálida. Quedan pocos testimonios de estos surtidores, porque no son descritos con realismo en la literatura: podían ser un cuenco octogonal, rodeado de escalones, una columna rematada con una estatua o una pila con pedestal (Bazin, 1988), como en el ejemplo de la Ilustración 3.

Ilustración 3 - Antiguo convento de San Vicente, hoy Museo Arqueológico de Asturias, en Oviedo, España. Detalle de la fuente del jardín del claustro (siglo XIV)



Fonte: Foto de los autores.

La fuente, como la cerca, estaba presente en todos los jardines de reminiscencias bíblicas, porque refería metafóricamente a los cuatro ríos del paraíso. El agua debía fluir y ser pura, por oposición a las aguas estancadas



del pecado. Asimismo, en estos vergeles solía haber un prado ornamentado de árboles, como ya hemos indicado, cuyos terrones de hierbas eran renovados de tiempo en tiempo para que se mantuvieran siempre verdes.

La composición floral del vergel era un conjunto de todo lo que podía deleitar los sentidos: rosas, gladiolos, flores de lis, margaritas y violetas aportaban colorido y perfume al espacio y sugerían suavidad, delicadeza y salud. Como las flores, los árboles eran infaltables: entre los frutales más nombrados en las fuentes literarias figuran el aliso, el cerezo, el castaño, la higuera, el granado, el nogal, el avellano, el olivo, el duraznero, el peral y el manzano, especies que concedían sombra y frescura además de frutos. Entre los árboles no frutales del jardín aparecen en los textos el ébano, el laurel, el ciprés, el olmo, el álamo, el fresno, el roble y muchos más. Pero además de su fertilidad, la apelación a los sentidos gracias a sus aromas, sabores, colores y tersura inspiraban una idea de belleza, esperanza y delectación.

Si bien no hay casi datos que indiquen la presencia de otros arbustos en los jardines, se mencionan espinos y, especialmente, la vid, ya que además de útil era un vegetal estéticamente atractivo y sugerente: en invierno, muy pálida y fea pero en verano, muy verde y de buen olor, en especial al florecer. La viña siempre ofrecía un gran deleite a los sentidos: a la vista por su verdor; al olfato, por sus cientos de aromas; al gusto, por su exquisito sabor y al tacto, por su humedad (Sodigné-Costes, 2014).

Las hierbas aromáticas y medicinales, como albahaca, hisopo, mejorana, ajedrea, menta y otras semejantes, tenían también un lugar de preferencia en el vergel de placer, al proporcionar diversidad de perfumes y colores y dar idea de abundancia.

Espacio cerrado, composición floral de muy variado tipo, árboles, arbustos y, en especial, agua: con esos elementos la orden jerónima concibe el simbolismo del *hortus conclusus*. Se trata de un *locus amoenus* que vincula lo desconocido y amenazante del paisaje silvestre (exterior) con un escenario de naturaleza deseada y controlada (interior), como puede verse tanto en la fotografía del claustro mudejár (Ilustración 4), como en los propios textos de autores jerónimos. Gabriel de Talavera, fraile de la orden en el siglo XVI, en su *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe consagrada*, publicada en Toledo en 1597, se refiere al contraste en estos términos, al describir el emplazamiento del monasterio, que resumen el paisaje de todo vergel:

Puesto entre valles amenos, de mucha frescura, en sitio alto y vistoso,



mirando al cielo que lo recrea, y por su temple, vistas, árboles y frescas aguas, viene a ser esta granja en verano y especialmente en lo recio del estío, un retrato de aquel terreno y delectoso jardín, morada venturosa de los padres primeros. (Talavera, 1597, fº 12 r).

Ilustración 4 - Monasterio de Guadalupe, España. Detalle del jardín del claustro mudéjar (siglo XVI)



Fonte: Juan Carlos (2022).

Paisaje retórico y paisaje sensorial

Sin descripciones precisas o realistas en la literatura, ya que era común la presentación de un marco simplificado y los elementos más importantes, generalmente simbólicos o con un rol en la escena, podemos suponer que las palabras ‘vergel’ y ‘prado’ resultaban suficientes para recrear a los ojos de los lectores una realidad vegetal considerada evidente. Se trata de un *locus amoenus*, es decir un tema retórico-poético central de las descripciones de la naturaleza desde la época del Imperio romano hasta el siglo XVI, motivo de carácter técnico e intelectual que prosperó en una serie de tópicos de la naturaleza bien delimitados, como los presentados en el acápite anterior.

Ciertamente, el vergel era un espacio construido en el entorno telúrico pero ratificado en el discurso gracias a una operación controlada de los sentidos: como paisaje estaba asociado a marcas visuales relacionadas con el color (verde) o la forma (de vara), también con marcas olfativas (que propiciaban el ambiente deleitoso) y gustativas (dada su vinculación con las plantas y hierbas



conocidas por sus diferentes usos culinarios o medicinales). Incluso los textos señalan las diferencias entre invierno y verano en las sensorialidades propias de este tipo de espacio, así como los distintos estados de ánimo que promovían, por lo general positivos, como la propia palabra ‘deleite’ sugiere.

Si lo entendemos desde esta perspectiva, el vergel medieval es un lugar ficticio, un espacio creado y, como tal, remite necesariamente al sujeto que le dio vida. Por ello, si bien las obras literarias no carecen de alusiones a la vegetación, a la tierra, incluso a la fauna y a los efectos de la luz y el agua, las imágenes suelen permanecer en el plano de los estereotipos pues la visión de la naturaleza incitaba a ensalzar a Dios y su creación antes que a procurar un juicio estético sobre el mundo. Ello hace posible una forma particular de sensibilidad que da cuenta de la emoción experimentada por el hombre del Medioevo, “una sensación cinestésica que acompaña la conciencia feliz de ocupar un lugar sobre la tierra” (Zumthor, 1994, p. 88), que puede entenderse a partir del concepto de ‘paisaje sensorial’.

La noción de paisaje sensorial se desarrolló de manera reciente, para dar lugar en el campo histórico a la importancia que tienen los sentidos, de manera individual, es decir con la participación de un sentido, o de manera holística, para incidir sobre el medio, ya sea para transformarlo, ya para interpretarlo o para valorarlo. Los estudios en marcha recuperan la intersensorialidad de paisajes diferentes, desde un espacio reducido en una ciudad, por ejemplo, una plaza, una estación de tren, una instalación portuaria determinada a un amplio espacio, que puede coincidir con la ciudad misma, la red ferroviaria o el puerto en su conjunto. Estos estudios tensionan dichos ámbitos dado que tratan de reconstruir las sensorialidades colectivas a partir de expresiones sensoriales individuales y subjetivas.

También puede el paisaje sensorial referirse a un ámbito privado o público, a un evento que, por lo ordinario, se repite o que resulta extraordinario y por ello efímero, como puede ser la llegada de una autoridad o los festejos por la obtención de un triunfo deportivo. O bien puede prestar atención a los cambios sonoros, visuales, olfativos, gustativos y hápticos generados por transformaciones que, como la revolución industrial, demuestran la novedad de su presencia con una fuerza sensorial notable (Rodríguez, 2012; Mehl; Péaud, 2019; Rodríguez; Coronado Scwhindt, 2016).

Finalmente, los paisajes sensoriales que trascienden en el tiempo y en el espacio se relacionan con los fenómenos de patrimonialización y memorialización, que resultan muy relevantes para el estudio histórico de la



Edad Media. En el primer caso, las marcas de productos asociadas a un lugar podrían ser el ejemplo más conocido actualmente. En el segundo, sobresalen las marcas sensoriales y emocionales que se vinculan con un período histórico determinado, convirtiéndose en memoria, por ejemplo el sufrimiento en los campos de concentración del nazismo. Por ello, los museos, en la actualidad, constituyen los lugares de encuentro entre patrimonio, memoria y sentidos por excelencia (Lejavitzer; Ruz, 2020).

Para poder analizar las fuentes desde la perspectiva historiográfica de la Historia sensorial, Coronado Schwindt y Rodríguez (2017) propusieron el concepto de “marcas sensoriales”, al que aludimos en el primer apartado de este artículo, que resulta útil y eficaz para reconocer y analizar los indicios significativos e ideológicos diseminados en las fuentes medievales. Dicho concepto tiene su fundamento en la noción de *soundmarks* formulada por Schafer (1969), con la cual se identifica a todos aquellos sonidos que revisten importancia para una sociedad, de acuerdo al valor simbólico y afectivo que poseen.

Los textos pueden albergar diversos registros sensoriales, conscientes o inconscientes, propios del plano vivencial como del retórico, pero siempre es el investigador el que les otorga una significación intelectual en el marco del contexto analizado, y solo por ello se convierten en marcas sensoriales.

En atención a estos planteamientos, y para acotar los alcances de nuestro estudio, seguidamente nos ocuparemos de recuperar la sensorialidad de los vergeles en dos obras, pertenecientes al género milagroso pero de distintas centurias, que recuperan el paisaje retórico del vergel pero lo connotan como un paisaje sensorial: los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, del siglo XIII, y *Los Milagros de Guadalupe*, del siglo XV.

Vergeles y milagros

Según García López (2008), los poetas del siglo XIII se valieron de las composiciones en cuaderna vía para acercar, en lengua vernácula, los temas de la cultura alta latina a los receptores legos. La cita de las fuentes bíblicas, recurso muy habitual en sus obras, contribuía a darles mayor autoridad y verosimilitud. De ese modo escribió Gonzalo de Berceo, como puede notarse en los *Milagros de Nuestra Señora*, texto realizado bajo la advocación de San Pedro (c. 17 cd) y San Pablo (c. 905).

Los *Milagros* están constituidos por una Introducción de naturaleza doctrinal



(cc. 1-46), en la que la alegoría unifica y permite comprender el repertorio de milagros de la Virgen que continúa (cc. 46-911), segunda parte esta de carácter narrativo en la que las referencias a la Escritura aparecen en las historias y las plegarias de los personajes.

Muchas son las clasificaciones que se han hecho de los milagros de María que narra Berceo pero, pese a la profusión de historias y circunstancias de cada relato, la parte narrativa de los *Milagros* se desarrolla como un todo unitario en torno de la Virgen, protagonista más del hecho milagroso que del episodio narrado: son milagros románicos, es decir historias en las que el beneficiario del milagro es un simple pecador, pero pasivo respecto de la acción primordial, que ejecuta la propia Virgen.¹⁰

García Álvarez (2016), que estudia la organización retórica de los *Milagros de Nuestra Señora*, afirma que el patrón compositivo de cada milagro y de la obra entera responde a las cinco divisiones del discurso clásico –exordio (introducción), presentación, elaboración (situación agonística), recapitulación (consecuencia) y peroración (glorificación de la Virgen)–. También se ocupa del género al que corresponden los milagros, que para él es la homilía demostrativa, en la que la doctrina de la salvación y la intercesión de María es central y vincula el tiempo humano con la salvación y la alabanza eterna expresada en el epílogo.

La Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* presenta un *locus amoenus*, donde descansa el peregrino, que se identifica con el paraíso (c. 14 ab).¹¹ La fuente de ese prado (c. 3) se divide en cuatro brazos (c. 21), que remiten a los cuatro ríos del paraíso, y los árboles que producen frutos saludables y vistosos (c. 4) representan la abundancia y la felicidad anterior al pecado original. En ese contexto, la imagen de la Virgen María es la matriz de redención del pecado de Adán y Eva mediante su intermediación entre Cristo y los hombres (Miranda, 2011).

Casi todas las imágenes vegetales de este prólogo aluden a María: el prado, a la Virgen misma; el verdor, a su virginidad; la sombra de los árboles, a las oraciones de la Virgen; los árboles, a sus milagros; y las flores, a los nombres de María. Con estas relaciones, Berceo propone que la Virgen resulta indispensable en el camino de la salvación para llegar al paraíso: es la intercesora para que los fieles devotos logren la gracia y puedan librarse de los diversos conflictos y problemas que sufren en los milagros narrados (Lacarra; Cacho Blecua, 2012).

Los elementos tópicos de ese paisaje brindan un cuadro del crecimiento fecundo a través del prado verde, de hierba no cortada y colmado de flores, que permite el reposo y la protección del romero que se despoja de sus ropas



para recostarse bajo la sombra (c. 6). Los olores fragantes y la fuente de agua límpida, expuestos de la c. 21 a las c. 25, le transmiten al personaje narrador una satisfacción, en el cuerpo y en el alma, que lo impulsa hacia la virtud. La enumeración de árboles con sus frutos dulces –granados, higueras, perales y manzanos–, todos de arraigado simbolismo clásico y bíblico, posibilitan la vinculación del espacio arbolado con la Virgen mediante una alegoría claramente femenina, pues ella ha entregado a la humanidad el mejor fruto (Miranda, 2011).¹² La pintura de los árboles olorosos, verdes y exuberantes, cargados de aves canoras, completa la asociación con el Edén pues el paraíso se revela como melodía celestial (Delumeau, 2005), como se lee en las siguientes coplas de los *Milagros de Nuestra Señora*:

Odí sonos de aves dulces e modulados:

Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sonos más acordados. (7 b-d)

Unas tienen la quinta, e las otras dovlaban,
Otras tienen el punto, errar no las dexavan,
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncadas hi non se acostaban. (8 a-d)

Non serie organista nin serie vilero,
Nin giga, nin salterio, nin mano de rotero,
Nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero,
Cuyo canto valiese con esto un dinero. (9 a-d) (Bolaño e Isla, 1997, p. 2).

La descripción se concentra en dos aspectos de la naturaleza sensible de las aves: por un lado, el sentido del gusto, causa de que los trinos sean dulces y, por otro, la capacidad vocal, que los hace articulados y bien modulados. Las coplas subrayan una relación entre *dulcis*, *suavis* y la persuasión –ya existente desde el punto de vista etimológico dado que (*per*)*suadeo* (persuadir) significa ‘endulzar’– y, por lo tanto, entre el paisaje sonoro y el cuadro retórico del jardín. De forma metafórica, lo dulce aquí excede las referencias alimenticias, remitiendo a sensaciones bellas, sin hacer distinción de sentidos.¹³

Ambos atributos sensoriales se vinculan con la boca y, por lo tanto, con el lenguaje: de esta manera adquiere sentido que estas aves alegoricen a los apologetas de la Virgen (“Estos son Agustint, Gregorio, otros tales, / Quantos que escrivieron los sos fechos reales”, 26 c-d). Como correlato, aparece el



sentido del oído, asociado al narrador que escucha tan agradables sonidos. El torrente del discurso también está connotado en la imagen del agua presente en el vergel, que es igualmente sonora y desbordante.

La dimensión sensorial de las aves incluye también el movimiento (c. 8), que implica la participación del cuerpo, pues estos animales cantan y se mueven – ejecutan sus sonos– a través de la propia corporalidad. Pero la marca sensorial no remite a cualquier cuerpo sino al modelo corporal del pájaro, que es ligero como para elevarse hacia el cielo y desplazarse en el medio aéreo, que resulta inaccesible para el hombre. El ave se manifiesta en el paisaje del vergel como un objeto transicional (Jevtíc, 2018), ya que pertenece a la tierra y al cielo, su desplazamiento es ascendente y, cuando se detiene, lo hace sobre las elevadas y verdes ramas de los árboles, indicio también de una disposición hacia lo alto.

Esta representación de las aves permite asimilarlos a los sentidos porque ocupan una posición intermedia entre lo exterior y lo interior: los pájaros están en el huerto cerrado pero pueden salir de él y volar en altura y los sentidos actúan como entradas al alma mediante las emociones que provoca el gozo paradisíaco: alegría, calma y esperanza (Miranda; Rodríguez, 2022a).

En este vergel reinan la felicidad, la paz y la concordia, producto de la conjunción entre el júbilo cristiano y la belleza del mundo natural, plasmados en las imágenes coloridas (visuales), fragantes (florales) y acústicas (melódicas):

Semeia esti prado equal de paraiso,
En qui Dios tan grand gracia, tan grand bendición miso:
El que crió tal cosa, maestro fue anviso:
Omne que hi morasse, ninqua perdrie le viso. (14 a-d) (Bolaño e Isla, 1997, p. 4).

La c 4 enumera los árboles frutales que crecen en el jardín con sus dulces frutos –granados, higueras, perales y manzanos– y descarta la existencia en él de frutos podridos y frutos verdes. El granado fue consagrado por Alberto Magno, en *Alabanzas a María*, como una figura de Cristo y también de la Virgen (Delumeau, 2005), lo que permitió cristianizar la significación pagana del granado que remitía a la primavera, a la fecundidad y a la inmortalidad. La presencia del árbol de granadas en el prado de Berceo puede representar también a la Iglesia, ya que cada fruta esconde innumerables granos, como sostenía San Jerónimo.

La higuera es considerada como el más fértil de todos los árboles; por ello



refiere a la Virgen, que es más fecunda en virtudes y buenas obras que el resto de los santos, y porque, aunque alumbró a un único hijo, con Él se convirtió en la madre de todo el linaje humano. Esta planta también puede simbolizar a Cristo, dado que, al final de su vida terrenal, fue colocado negro y sin los colores de la vida –como los frutos de la higuera al madurar– en el sepulcro.

El peral lleno de frutos, por su parte, encarna la abundancia material¹⁴ y la madurez espiritual. Su flor blanca y efímera es emblema de la belleza, pero también de la condición mortal de la vida humana, con lo cual su presencia en el vergel consolida el valor de tránsito que tiene la peregrinación descrita por Berceo en la Introducción de los *Milagros*.

El manzano y la manzana son indicación del amor místico en el Cantar de los cantares (2, 3-5),¹⁵ ya que el esposo ofrece sombra y alimento a la esposa y de sus flores forma los gustosos frutos. La idea de María como esposa y a la vez madre de Jesucristo “subyace en la figura de este árbol que, además, representa la humildad de un Dios humanado porque la esposa lo prefiere a pesar de que hay muchos otros frutos que son más exquisitos que la manzana, que es simplemente bella y pura” (Miranda, 2011, p. 33).

Los árboles nombrados en la c. 4 se distinguen por sus frutos dulces y comestibles y por la sombra, o sea la protección que ofrecen. El lazo de este espacio arbolado con la Virgen compone un fuerte emblema femenino, pues María ha concebido el mejor fruto (“El fructo de los arbores era dulz e sabrido,” 15a) y prodiga seguridad a quien se coloca bajo su cuidado (“Si don Adam oviesse de tal fructo comido, / de tan mala manera no serie decibido, / nin tomarien tal danno Eva ni so marido.” 15 b-d) (Bolaño e Isla, 1997, p. 4).

De la estrofa 7 a la 15 se revela el placer y la felicidad que genera el *hortus deliciarum* (jardín de las delicias), analogía del paraíso que alberga el júbilo cristiano y el encanto del mundo natural. Esta perfección del prado de los *Milagros de Nuestra Señora* es un claro ejemplo de la evolución del simbolismo mariano y la alusión a la virginidad de María mediante las imágenes sensoriales del jardín cerrado, que ensalzan a la mujer, el amor y la maternidad (Zumthor, 1994). De hecho, el paraíso alegórico de Berceo significa un ámbito universal de salvación, refugio para los devotos que identifican en la Virgen el socorro y la gracia de Jesús. Y justamente de eso se tratan los milagros que se narran luego de la Introducción: del poder mediador de la Virgen en los 25 casos concretos en que los pecadores acuden a su auxilio para obtener la salvación de sus almas.

Los Milagros de Guadalupe se componen de nueve códices en total, que abarcan desde principios del siglo XV hasta fines del siglo XVIII. El Códice



1 contiene el primer milagro, fechado en 1407, en tanto el Códice 9 recoge milagros correspondientes a los años 1704 a 1722. Los cinco primeros códigos son de pergamino, aunque el Códice 4 tiene algunos folios de papel, mientras que los Códices 6 y 7 están escritos parte en pergamino, parte en papel y los dos últimos enteramente en papel. Los textos incluidos en dicho corpus se encuentran inéditos en su mayor parte.

En función de los testimonios brindados por los peregrinos que llegaban a Guadalupe y recogidos por los monjes en el corpus, se pueden establecer familias de milagros. A partir de los estudios de Ramiro Chico (1984a, 1984b, 1984c, 1985, 1986, 1988), Crémoux (2001), Rodríguez (2011) y Díaz Tena (2017a, 2017b), es posible realizar una tipología que dé cuenta de los milagros contenidos en los códigos y clasificarlos en: 1) milagros relativos a cautiverio o esclavitud; 2) milagros referidos a peligros y zozobras en el mar; 3) milagros referidos a sanaciones y curaciones de diversa índole (constituyen el bloque más importante: muchos enfermos encuentran alivio a sus males, otros sanan completamente); 4) milagros referidos a las calamidades públicas (pestilencias, sequías); y 5) milagros relativos a la protección, asistencia y liberación de diversos males y peligros (bajo este epígrafe se incluyen resurrecciones, salvamentos de accidentes, milagros relacionados con la justicia –divina y humana–, salvamentos en combate, exorcismos, salvamentos de diversas agresiones –físicas, sexuales–, milagros de orden espiritual –conversiones– y obtención de gracias en relación a la procreación).

En dos relatos contenidos en el Códice 1, transcritos por Díaz Tena, identificados como Milagro CXXIII y Milagro CLXXXII, encontramos que la intervención mariana salva a los devotos de una muerte segura.

En el primero de ellos, fechado en 1492, “un hombre fue librado de ser ahogado en un pozo”. Cuenta que Miguel cayó en un pozo profundo, andando de noche por un campo desconocido, que estaba descuidado y lleno de piedras, por lo que no podía sujetarse para subir. Al hacer cualquier esfuerzo, todo se desmoronaba (Díaz Tena, 2017a, p. 457-458).

El segundo, cuya fecha corresponde al año 1496, relata cómo un hombre fue librado de “morir despeñado”. Se trata de Alonso, vecino de Cuenca, que un día de recorrida por su huerta, tropezó con las piedras, enganchó sus pies, rodó por un estrecho y no sintió fuerzas para levantarse por el dolor de espaldas que tenía (Díaz Tena, 2017a, p. 630-632).

Tanto Miguel como Alonso se encomiendan a la Virgen de Guadalupe para que los socorriese de sus infortunios, prometiendo ir en romería a su santuario



en Villuercas. En estos relatos, el espacio salvaje de un campo desconocido, pedregoso y resbaladizo se contrapone al vergel que representa la Virgen: espacio figurado de protección y salvación, la intervención mariana actúa como paisaje de acogida para estos cautivos que, en el exterior, pueden perder todo, empezando por sus propias vidas.

En el Milagro CXLVII se narra la huida de un cautivo de tierra de moros. En su partida, durante la noche, llega a una sierra donde consigue alimentarse en una viña “cogiendo figos de una figuera” (Díaz Tena, 2017a, p. 523). El milagro se produce luego de orar con devoción a la Virgen y quedarse dormido, pues a la mañana siguiente se halló en tierra cristiana y a salvo. La alusión al espacio vegetal es, explícitamente, muy escueta, pero muy significativa para el tema que nos ocupa. Ciertamente, la contraposición entre el ámbito moro y el mundo cristiano se plantea en términos biológicos¹⁶, ya que el primero se analoga con la sierra, espacio agreste y montañoso donde crecen algunos árboles pero de poca altura¹⁷, y el segundo con este lugar de cultivo encarnado por dos frutos emblemáticos: la vid (no mencionada, pero referida de manera implícita en el concepto de viña) y el higo, ambos de clara significación cristológica. El higo es dulce y suave y el cristiano solo puede comerlo cuando ha escapado de su cautiverio e ingresado al terreno plantado: tanto el higo como la vid son símbolos de la abundancia comestible que lo aguarda en el mundo cristiano, en el seno de la Iglesia. También esta escena de la viña puede interpretarse desde el punto de vista metafórico y sensorial, ya que el color rojo del vino – sangre de la vid– simboliza visualmente la vida y el conocimiento y el alimento físico, desde el sentido del gusto, alude a la nutrición cultural y espiritual que promueve la devoción mariana.

En otra documentación conservada en Guadalupe es posible encontrar, también, los valores simbólicos y sensoriales del vergel registrados en el texto señalado de Gabriel de Talavera y en *Los Milagros de Guadalupe*. Se trata del Cantoral 34 del *scriptorium* monacal, conservado en el Archivo del Monasterio (Ilustración 5), que contiene una letra capital O que ilumina a la Virgen resguardada por ángeles en actitud intelectual, la cual podría entenderse como un indicio de la actividad de copia de libros y otros tipos de documentos que se realizaba en el monasterio (Mogollón Cano Cortés, 1994-1995). María aparece dentro de un *hortus conclusus* y, en un segundo plano, pueden verse varias edificaciones y entre ellas un jardín más pequeño cercado, circular, unido al monasterio por una pasarela. Dentro de ese vergel hay dos monjes que, con el hábito jerónimo, realizan sus labores (Fuentes Ortíz, 2016), escena que podría



ser indicativa de la existencia real de ese tipo de jardín en la zona guadalupense. Pero, más allá de eso, la imagen es en sí misma una síntesis visual, una écfrasis, de las condiciones simbólicas más relevantes del vergel ideal para la comunidad cristiana.

Desde el punto de vista sensorial, la intensidad de los colores (rojo, azul y verde, principalmente) se concentra en torno a la Virgen, lo que señala su centralidad en la escena y la ubicación del sentido de la vista en el tope de la jerarquía de los sentidos. Esos colores constituyen una evocación a lo vegetal del espacio ajardinado: verde para el pasto, en una alusión quizá más realista, y rojo y azul para la Virgen, cuyo manto retiene los colores de las principales flores, en una perspectiva alegórica.

El visualismo además se aprecia en la figura de los ángeles, que leen –y tal vez entonan– los pasajes de un libro, y en la mirada de la Madre y el Niño dirigida hacia ellos. El vergel con los monjes es más reducido, lo que instaura una relación también jerárquica –y también visual– entre la Virgen y el monasterio: ambos son un espacio cerrado cristiano, de protección y vida, pero en un orden de preeminencia, primero está la Virgen y segundo el convento jerónimo.

Ilustración 5 - Letra capital O del Cantoral 34 del *scriptorium* monacal, conservado en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, España



Fonte: Juan Carlos (2022).



Reflexiones finales

La consideración del espacio como experiencia vivida y como productor de significado ha demostrado que un lugar es social y existencialmente aprehendido pero también que es instaurado y conservado por la tradición literaria. En esa perspectiva, toda conceptualización sobre el espacio se halla intrincadamente ligada a la intervención humana, ya sea en las distintas prácticas como en la teoría y en el discurso, y el destinatario de las imágenes que condensan la noción siempre es el propio ser humano.

Muchos escritores y artistas se han valido del tema de los jardines, el paisaje y las plantas para educar a sus receptores, para introducir debates políticos o culturales o para mostrar momentos de desarrollo o transformación intelectual o espiritual. Por ello, los vergeles, como ambientes relevantes de la Edad Media, además de lugares reales constituyen espacios textuales y sensoriales que deben ser leídos e interpretados, dado que los elementos del mundo orgánico que los componen son a menudo utilizados para representar determinados modos de sociabilidad y modelos estéticos e ideológicos establecidos.

Luego de este repaso que hemos realizado por las características sensoriales que manifiestan los jardines medievales, anclados en una realidad viviente pero, fundamentalmente, en un reservorio de figuraciones simbólicas, podemos concluir que el significado de las descripciones del vergel reside en imágenes sencillas y conocidas para el receptor pero que se convierten casi en objetos del mundo, dado que las metáforas del paisaje y sus elementos se hacen ‘más reales’ que sus referentes: el vergel medieval es un espacio natural “metafóricamente verdadero” (Ricoeur, 1980, p. 308). En efecto, el campo alegórico que instaura la representación sensorial de los vergeles se pone al servicio de la función poética y la memoria, con lo cual los textos se alejan del discurso meramente descriptivo para suscitar un intento ‘realista’ en el marco de la mimesis, esencialmente construida en torno al milagro mariano, y no de la referencia a los jardines empíricos. En pocas palabras, los vergeles de los textos comentados crean un mundo natural particular, cuyo centro significativo es la persona y sus valores cristianos, expresados por un modelo vivencial fecundo que toma sus connotaciones de un paisaje retórico y sensorial bien reconocible.

Referencias

AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “Espesuras y teximientos de jazmines”:



Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista. *eHumanista*, Santa Bárbara, v. 16, p. 195-220, 2010.

ASSISS GONZÁLEZ, Federico. Dulce. In: RODRÍGUEZ, Gerardo (dir.). *Sensonario: diccionario de términos sensoriales*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2021. Disponible en: <https://giemmardelplata.org/historia-de-los-sentidos-proyectos-del-giem/sensonario/>. Acceso en: 10 ene. 2023.

BARRA JOVER, Mario. *Razón de amor: texto crítico y composición*. *Revista de literatura medieval*, Madrid, n. 1, p. 123-153, 1989.

BAZIN, Germain. *Paradeisos ou l'art des jardins*. Paris: Éditions du chéne, 1988.

BOLAÑO E ISLA, Amancio (ed.). *Milagros de Nuestra Señora. Vida de Santo Domingo de Silos. Vida de San Millán de la Cogolla. Vida de Santa Oria. Martirio de San Lorenzo*. México: Porrúa, 1997.

BOTTA, Patrizia. Las (¿dos?) casas de Melibea. In: BOTTA, Patrizia (ed.). *Tras los pasos de La Celestina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007. p. 157-182. Edición digital por cortesía de la autora. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-dos-casas-de-melibea-0/>. Acceso en: 17 feb. 2023.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. *Diccionario crítico etimológico Castellano e Hispánico* (DCECH). Madrid: Gredos, 1984.

CORONADO SCHWINDT, Gisela Beatriz; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián. La intersensorialidad en el *Waltharius*. *Cuadernos Medievales*, Mar del Plata, v. 23, p. 31-48, 2017. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cm/article/view/2415>. Acceso en: 25 feb. 2023.

CREMOUX, Françoise. *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVIe. Siècle*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Traductor Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. v. 1.

DELUMEAU, Jean. *Historia del Paraíso. 1. El jardín de las delicias*. Traductor Sergio Ugalde Quintana. Madrid: Taurus, 2005.

DELUZ, Christiane. Le jardin médiéval, lieu d'intimité. In: LACROIX, Jean *et al.* *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires



de Provence, 2014. p. 97-107.

DÍAZ TENA, María Eugenia. *Los Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (siglo XV y primordios del XVI): edición y breve estudio del manuscrito C-1 del Archivo del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 2017a.

DÍAZ TENA, María Eugenia. Fuentes para el estudio de la colección medieval de milagros de Nuestra Señora de Guadalupe: los códices C-2, C-3 y C-4 del Archivo del Monasterio de Guadalupe. *Titivillus = International Journal of Rare Book: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, Zaragoza, n. 3, p. 171-184, 2017b.

ECO, Umberto. *Signo*. Traductor Francisco Serra Cantearell. 2. ed. Barcelona: Labor, 1994.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine Histoire de Mots* (DELL). Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951.

FUENTES ORTIZ, Ángel. Entre el Locus Amoenus y Hortus Conclusus. *Scriptorium Guadalupense*, Guadalupe, n. 847, p. 16-19, 2016. Disponible en: https://issuu.com/monasterioguadalupe/docs/guadalupe_847. Acceso en: 21 feb. 2023.

GARCÍA ÁLVAREZ, César. Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y el Ms. Thott 128. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, Santiago, n. 10, p. 105-130, jul./dic. 2016. Disponible en: <https://revistas.ugm.cl/index.php/rcem/article/view/103>. Acceso en: 15 feb. 2023

GARCÍA LÓPEZ, Jorge. La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII. In: del OLMO LETE, Gregorio (dir.). *La Biblia en la literatura española*. Madrid: Trotta, 2008. v. 1 Edad Media 1. El imaginario y sus géneros, p. 35-68.

GESBERT, Élise. Les jardins au Moyen Âge: du XIe au début du XIVe siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, n.184, p. 381-408, oct./dec. 2003. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_2003_num_46_184_2868. Acceso en: 14 feb. 2023.

GONZALEZ, Javier Roberto. “Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo, ¿*Laus* o *Exemplum*?”. *Gramma*, Buenos Aires, v. 22, n. 48, p. 192-225, 2011. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/796/928>. Acceso en: 20 feb. 2023.

JEVTIĆ, Iva. Becoming-Birds: the Destabilizing Used of Gendered Animal Imagery. In: LANGDON, Alison (ed.). *Animal Languages in the Middle Ages. Representations*



of *Interspecies Communications*. Dallas: Palgrave McMillan, 2018. p. 13-30.

JUAN CARLOS. *Claustro mudejar del Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, Guadalupe, Cáceres, Extremadura*. 2022. 1 fotografía. Disponible en: <https://www.istockphoto.com/es/foto/claustro-mudejar-del-real-monasterio-de-santa-mar%C3%ADa-de-guadalupe-guadalupe-c%C3%A1ceres-gm1362278642-434282470>. Acceso en: 2 feb. 2023.

LACARRA, María Jesús; CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Historia de la literatura española. 1: Entre oralidad y escritura*. La Edad Media. Barcelona: Crítica, 2012.

LEJAVITZER, Amalia; RUZ, Mario (ed.). *Paisajes sensoriales: un patrimonio cultural de los sentidos (México-Uruguay)*. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, 2020.

LOZANO, Jorge; PEÑA-MARÍN, Cristina; ABRIL, Gonzalo. *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 1993.

MEHL, Véronique; PEAUD, Laura (dir.). *Paysages sensoriels: Approches pluridisciplinaires*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

MICHAEL, Ian (ed.). *Poema de Mio Cid*. 20. ed. Madrid: Clásicos Castalia, 1981.

MIRANDA, Lidia Raquel. Referente, significado y sentido. La definición como problema semiótico. In: LELL, Helga María; MIRANDA, Lidia Raquel (ed.). *El derecho y los conceptos: el rol de las definiciones en el campo jurídico*. Buenos Aires: Ediciones Biebel, 2022. p. 20-31.

MIRANDA, Lidia Raquel; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián. Retórica e historia sensorial en la representación literaria del *hortus conclusus*. *Cuadernos Filosóficos, Segunda Época*, [S. l.], v. 19, p. 1-27, 2022a. Disponible en: <https://cuadernosfilosoficos.unr.edu.ar/index.php/cf/issue/view/10>. Acceso en: 22 feb. 2023.

MIRANDA, Lidia Raquel; RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián. Sensaciones y tradiciones en la configuración discursiva de los milagros de liberación de cautivos cristianos (*Los Milagros de Guadalupe*, siglos XV y XVI). *Mirabilia Journal*, [S. l.], v.35, n. 2, p. 232-263, 2022b. Disponible en: <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-journal-35-2022-2>. Acceso en: 24 feb. 2022.

MIRANDA, Lidia Raquel. Sentido y alcances de la descripción del paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Mirabilia Journal*, [S. l.], v. 12, v. 1, p. 20-37, 2011. Disponible en: <https://www.>



revistamirabilia.com/issues/mirabilia-12-2011-1. Acceso en: 21 feb. 2023.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. La miniatura guadalupense: la actividad artística de un *scriptorium* monástico a finales de la Edad Media. *Norba*: Revista de arte, Cáceres, n. 14/15, p. 41-62, 1994-1995.

MONTANER FRUTOS, Alberto (ed.). *Cantar de Mio Cid*: estudio preliminar de RICO, Francisco. Barcelona: Galaxia Guttemberg, 2007.

OROZ RETA, José; MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (ed.). *Etimologías*: edición bilingüe San Isidoro de Sevilla. Introducción general Manuel C. Díaz Y Díaz. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (I). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 668, p. 58-71, ene./feb. 1984a.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (II). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 670, p. 137-143, mayo/jun. 1984b.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (III). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 672, p. 245-253, sep./oct. 1984c.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (IV). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 676, p. 98-107, mayo/jun. 1985.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (V). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 680, p. 21-32, ene./feb. 1986.

RAMIRO CHICO, Antonio. Nueve Códices de Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (VI). *Guadalupe. Revista de Santa María de Guadalupe*, Guadalupe, n. 696, p. 289-298, nov./dic. 1988.

RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Traductor Pablo Corona. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Traductor Agustín Neira. Madrid: Ediciones Europa, 1980.



RODRÍGUEZ, Gerardo; CORONADO SCHWINDT Gisela (dir.). *Paisajes sensoriales Paisajes sensoriales: sonidos y silencios de la Edad Media*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2016.

RODRÍGUEZ, Gerardo. *Frontera, cautiverio y devoción mariana (Península Ibérica, fines del s. XIV – principios del s. XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

RODRÍGUEZ, Gerardo. Paisajes sensoriales medievales. In: RODRÍGUEZ, Gerardo (comp.). *¿Cómo se construye la historia? Revisitando la Edad Media desde la historiografía contemporánea*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2012. p. 81-89.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ DE HERRERO, María de las Nieves. Huerto, vergel, floresta, bosque, salto y denominaciones análogas en versiones castellanas de enciclopedias medievales. *Cuadernos del CEMyR*, [s. l.], v. 22, p. 29-47, 2015. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4215>. Acceso en: 20 feb. 2023.

SCHAFER, Raymond Murray. *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Traductor Juan Schultis. Buenos Aires: Ricordi, 1969.

SMITH, Mark M. Producing Sense, Consuming Sense, Making Sense: Perils and Prospects for Sensory History. *Journal of Social History*, Pittsburgh, v. 40, n. 4, p. 841-858, 2007. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25096396>. Acceso en: 2 feb. 2023.

SODIGNE-COSTES, Geneviève. Les simples et les jardins. In: LACROIX, Jean *et al.* *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2014. p. 329-342.

TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe: consagrada a la soberana magestad de la Reyna de las Angeles milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: Casa de Thomas de Guzmán, 1597.

UBIETA, José Ángel (ed.). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1981.

ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo*. Traductora Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1994.

Notas

¹ CONICET, Universidad Nacional de La Pampa.



²CONICET, Universidad Nacional de Mar del Plata.

³1. Natura dicta ab eo quod nasci aliquid faciat. Gignendi enim et faciendi potens est. Hanc quidam Deum esse dixerunt, a quo omnia creata sunt et existunt. 2. Genus a gignendo dictum, cui dirivatum nomen a terra, ex qua omnia gignuntur; γη enim Graece terra dicitur. 3. Vita dicta propter vigorem, vel quod vim teneat nascendi atque crescendi. Vnde et arbores vitam habere dicuntur, quia gignuntur et crescunt. 4. Homo dictus, quia ex humo est factus, sicut [et] in *Genesi* dicitur (2,7) : ‘Et creavit Deus hominem de humo terrae’ [...]. Citamos según la edición bilingüe latín-español de Oroz Reta y Marcos Casquero (2004).

⁴El significado de un término o un enunciado tiene validez en el contexto de un determinado sistema semiótico y todo sistema, en espacial el lingüístico, se organiza para permitir la significación (Eco, 1994). En consecuencia, el significado constituye “un nivel *simbólico* en que los signos remiten en general a las instancias del discurso o, si se quiere, en el que proporcionan instrucciones previas a la ubicación de aquellas instancias en un discurso efectivo” (Lozano; Peña-Marín; Abril, 1993, p. 199, énfasis de los autores). Contrariamente, el sentido es una noción interna a los enunciados o textos, que aparece merced a referencias puntuales a instancias efectivas de la circunstancia comunicativa, o sea remite a sujetos y coordenadas espaciotemporales precisos e identificables en el discurso proferido (Miranda, 2022).

⁵Se trata de un diminutivo romance del francés antiguo *jart*, procedente del fránico **gard*, con significado de ‘cercado’ o ‘seto’, según Corominas y Pascual en el DCECH (1984, p. 496, entrada “jardín”).

⁶De estas características da cuenta *De Proprietatibus Rerum*, en su versión más antigua, PBL, cuando define: “Vergel es lugar onde nacen muchas varas; segunt Isidro, es llamado el ramo que nace del tronco del árbol, mas verga es aquella que nace e sale de los ramos. Iten el vergel en el invierno aborrece, mas en el verano aplaze porque entonce florece; e corto, otra vez nace e se enramece; e cuando nace, arriédranlo de la tierra; e a las vezes es llamado lugar verde e deleitoso cercado de plantas e de yerbas” (PBL fol. 191r. *apud* Sánchez González De Herrero, 2015, p. 39).

⁷Las citas textuales de la obra berceana de este párrafo, y las que siguen más adelante, corresponden a la edición de Bolaño e Isla (1997), y la de la *Razón de amor* a la de Barra Jover (1989).

⁸La diferencia entre ‘huerto’ y ‘huerta’ es dimensional: el DCECH (1984) considera a ‘huerta’ un aumentativo-colectivo común a los tres dialectos romances hispánicos y a la lengua de Oc.

⁹La representación del vergel en *La Celestina* es un tema complejo porque las denominaciones y alusiones, a través de los términos ‘huerto’ y ‘huerta’, no son equivalentes en la versión de la *Comedia* y en la de la *Tragicomedia*. Asimismo, los lugares a que hacen referencia no son siempre los mismos, aunque los argumentistas de algunas ediciones los identifiquen bajo el vocablo de ‘huerto’ (cf. Botta, 2007, texto de donde hemos extraído las citas de la obra).

¹⁰Las perspectivas de clasificación de los milagros pueden encontrarse en González (2011), artículo en el que también se discute acerca del género más apropiado para definir el relato del milagro.



¹¹Según Curtius (1995), a partir del siglo XII, el motivo clásico del *locus amoenus* fue un recurso empleado con frecuencia para describir el paraíso terrenal.

¹²La analogía entre María y el mundo vegetal aparece también en la c. 39, una de las que presenta los nombres de la Virgen: “Es dicha vid, es uva, almendra, malgranada / Que de granos de graçia está toda calcada; / Oliva, cedro, bálsamo, palma bien aiutada, / Piértega en que sovo la serpiente alzada”. Además de los sentidos simbólicos, estas menciones ofrecen muchos matices sensoriales al sugerir formas, colores y tamaños diversos y sabores, olores y texturas bien característicos.

¹³En la literatura latina ya se registraba *dulcis* para indicar toda fuente de placer (Asiss González, 2021).

¹⁴La forma de la pera, que va ensanchándose hacia abajo, se asemeja a un cuerpo femenino de ancha pelvis y, por lo tanto, simboliza la fecundidad.

¹⁵“–Como el manzano entre los árboles silvestres, / así mi amado entre los mozos. / A su sombra apetecida estoy sentada, / y su fruto me es dulce al paladar. / Me ha llevado a la bodega, / y el pendón que enarbola sobre mí es Amor. / Confortadme con pasteles de pasas, / con manzanas reanimadme, / que enferma estoy de amor” (Ubieta, 1981).

¹⁶Además del vegetal, en este relato el mundo animal es utilizado también desde la óptica simbólica para representar la protección y el auxilio que significa María para los cristianos fugitivos, tema que hemos desarrollado en otra ocasión (cf. Miranda; Rodríguez, 2022b).

¹⁷La sierra se ve como una “línea de montañas”, significado que posee en los textos medievales de todas las épocas en la zona circummediterránea. La denominación es metafórica ya que sugiere “el aspecto dentado de las cordilleras” (Corominas; Pascual, 1984, p. 242-243, entrada “sierra”).