**El concepto y las formas del paisaje en la Grecia antigua**

Jesús Carruesco (Institut Català d’Arqueologia Clàssica – Universidad Rovira i Virgili)

Cuando Javier Mina, a quien agradezco calurosamente su amable invitación[[1]](#footnote-1)\*, me sugirió como tema de esta conferencia el paisaje en la Grecia antigua, lo primero que hice fue hacerme la pregunta de a qué se refería cuando hablaba de paisaje: ¿a las características peculiares de la geografía, la flora o la geología griegas en época antigua? ¿A las representaciones de paisajes en el arte o la literatura griegas, en imágenes o con palabras? ¿O al concepto mismo que tenían los griegos del paisaje, y las reflexiones, si es que las hay, que hicieron sobre tal concepto? Decidí empezar por el concepto, pero pensé que, antes de preguntarme por el de los griegos de la Antigüedad, debía hacerlo por el nuestro: ¿qué entendemos nosotros por paisaje? Y esta pregunta me llevó a la siguiente: ¿es lo mismo que entendían los griegos hace 2500 años? Y la última y más inquietante: ¿y cómo podemos saberlo? Y al llegar a este punto decidí dejar de encadenar preguntas y empezar a buscar algo concreto si quería poder decir aquí alguna cosa concreta. El problema, sin embargo, sigue ahí, y esas preguntas constituyen una cuestión de fondo que cualquier estudioso de la Antigüedad, y en especial del mundo griego arcaico y clásico, no debería nunca olvidar: los griegos pueden parecernos muy cercanos, y sin duda lo están, pero a la vez son una cultura muy diferente de la nuestra. Si lo que queremos es intentar capturar y comprender sus categorías mentales, debemos hacer un esfuerzo por ser conscientes también de esa distancia. Junto a la historia, la arqueología o la filología, necesitamos una antropología de la cultura griega antigua.

El diccionario de la RAE da 3 acepciones del término paisaje: 1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio. 2. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico. 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. Percibo en ellas como una gradación entre dos polos fundamentales, uno que podríamos llamar objetivo: un objeto, una extensión de terreno que se ve (aunque se podría observar que este “ver” implica ya una mirada de un sujeto, por más que se quiera impersonalizar con el “se”). Y en el otro extremo, un proceso de representación artística –yo más bien diría mental- y el objeto que resulta de este proceso: el cuadro (podríamos añadir “o el texto”), que es cuanto menos una interpretación subjetiva de aquel espacio visto, e incluso, ¿por qué no? una construcción puramente ideal, obra de la fantasía, que es precisamente la capacidad que tiene la mente humana de generar representaciones construidas por ella. De hecho, mirando la historia del término, que aparece en el Renacimiento en las lenguas europeas relacionado con la pintura, vemos que es esta la acepción originaria: el paisaje como representación artística (y por tanto como construcción mental) por oposición al simple “país”, el término del que deriva. De hecho, la necesidad de definir el término y hacerlo utilizable política y jurídicamente llevó en 2004 a la Unión Europea a celebrar una Convención Europea del Paisaje, donde se define oficialmente paisaje como "*une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations*".

En esta definición única vemos cómo a la dimensión objetiva, “una parte de territorio”, se suma la subjetiva, “tal como es percibida por los pueblos” (y no “la parte de territorio que es percibida”). O sea, que el paisaje depende de la percepción, y por lo tanto será diferente según cambie esta, en el tiempo o en los sujetos que lo perciben, ya sean individuos o, como dice aquí, “pueblos”. Vemos por último cómo tan importante en la configuración del paisaje es el elemento natural como el humano, aunque podemos también encontrar el uno sin el otro (“y/o”): tendremos así los llamados “paisajes vírgenes” (cada vez más raros en nuestro planeta, si es que aún queda alguno) frente a un paisaje exclusivamente obra del hombre, como determinados “paisajes urbanos” o, aún más, “paisajes industriales”.

¿Y en Grecia? Como decía antes, la enorme distancia temporal nos invita a ser prudentes a la hora de proyectar sin más nuestras categorías mentales a las de la cultura griega arcaica, máxime cuando en la configuración del concepto de paisaje la percepción subjetiva es al menos tan importante como el objeto representado. En la reconstrucción de este objeto, es decir, aquellas combinaciones concretas de elementos naturales y humanos que podían ser vistas por los ojos griegos antiguos, trabajan las diversas disciplinas de la arqueología, en especial la llamada precisamente arqueología del paisaje. En esta, con los arqueólogos propiamente dichos colaboran especialistas en geología, paleobotánica, paleozoología, palinología (que estudia los restos de polen), etc., para determinar, en una determinada zona, cuál era, por ejemplo hace 2000 años, la línea de costa o el curso de los ríos, las zonas boscosas o los cultivos, la fauna, así como las vías de comunicación, los núcleos habitados, etc. En el otro extremo, las obras literarias o artísticas que nos han llegado contienen a veces descripciones o representaciones de paisajes, que estudia y analiza el filólogo o el historiador del arte. Pero en uno u otro caso, para penetrar en la mente y la mirada que han percibido y modelado estos paisajes es necesaria también una perspectiva histórica y antropológica, que se esfuerce por entenderlos desde sus propias categorías (aquellas que los antropólogos denominan “emic”, o internas, por oposición a la interpretación externa, llamada “etic”). En este sentido, es importante, en la medida de lo posible, observar el objeto en su contexto. Un par de ejemplos sencillos bastarán para ilustrar este punto. He aquí un poema o fragmento de un poema del poeta arcaico Alcman, del s. VII aC:

“Duermen las cumbres de los montes y los barrancos, las alturas y los torrentes, y las tribus de los reptiles que cría la tierra negra, y las bestias salvajes de la montaña, y la raza de las abejas, y los monstruos del abismo del mar espumante; duermen las tribus de las aves de largas alas.”

Esta evocación del “sueño de la naturaleza”, como se ha llegado a titular modernamente el poema, puede parecernos un verdadero paisaje nocturno, evocarnos quizá representaciones románticas como, por ejemplo, una pintura de Carl David Friedrich o un poema de Goethe (“*Über allen Gipfeln ist Ruh*…”). También se ha propuesto que esta naturaleza dormida se opondría a la inquietud atormentada del alma del poeta. Sin embargo, un estudio contextualizado del texto en el marco de la lírica griega arcaica parece excluir ambas lecturas como anacrónicas. Alcman es un poeta de lírica coral, de modo que este poema no es tal, al menos no como texto poético, sino una especie de partitura que era cantada y bailada por un coro de muchachas en una ocasión colectiva y ritual, probablemente la fiesta de una divinidad. Sin que podamos tener una certeza en la interpretación exacta, cabe pensar que este “paisaje” está en función de esa ocasión, ya sea como contexto espaciotemporal del festival, quizá nocturno, ya sea más bien como manifestación visible de la presencia de la divinidad en el rito, lo que en griego se llama epifanía, quizá de una Afrodita o una Ártemis que, en tanto que “Señora de las Bestias” o “Pacificadora”, podría manifestar su presencia a través de la percepción de una naturaleza dormida. Incluso si en el resto del poema, hoy perdido, esta evocación de la naturaleza se ponía en relación de oposición a un yo, los estudios sobre el yo poético en la lírica griega nos muestran que no se trata de una vivencia individual del poeta, sino de un yo coral codificado en función del ritual que el poema celebra, probablemente aquí un contexto de iniciación de las jóvenes espartanas a la vida adulta del matrimonio. Vemos, en cualquier caso, qué lejos estamos de nuestra idea moderna de “paisaje”, y cómo puede engañarnos una lectura superficial o descontextualizada, por otra parte muy lícita, siempre que seamos consciente del proceso de reapropiación y recreación que estamos realizando.

Del texto a la imagen. Si contemplamos la pintura de un hombre zambulléndose, que se conserva actualmente en el museo de Paestum, podemos admirar, desde nuestra sensibilidad moderna, esta representación minimalista de un paisaje en parte natural, en parte humanizado, reducido a su mínima expresión.



Quedaría bien decorando un baño, podríamos pensar, a lo mejor era esa su función originaria. Pues bien, no. Esta imagen es la cara interior de la tapa de una tumba, en cuyas paredes encontramos magníficas representaciones de un banquete, todo ello rodeando al cadáver. Un estudio de las connotaciones del acto de zambullirse en los textos griegos lo relacionan con experiencias de alteridad, en las que el sujeto pierde temporal o definitivamente su identidad: la embriaguez, el amor, la muerte. Si las dos primeras aparecen evocadas en las pinturas de las paredes, el paso definitivo al Más Allá es obviamente la función última de la imagen funeraria pintada en una tumba, colocada precisamente a modo de espejo en que el difunto se ve reflejado. El “paisaje” aquí representado es, pues, no una representación de la naturaleza sino un espacio simbólico de enajenación, de paso de un *status* humano, simbolizado por los árboles, a otro, expresado por el agua. Es un esquema que corresponde en la mitología a una serie de relatos de metamorfosis de personas que al caer al mar se transforman en animales o divinidades marinas: así, los piratas que secuestraron a Dioniso y, presos del pánico provocado por el dios, saltaron del barco para convertirse en delfines, o la desdichada Ino que salta al mar con su hijo Melicertes para ser transformados ambos en dioses marinos, Leucòtea y Palemón, respectivamente.

Volviendo al paisaje de la tumba de Paestum, la vegetación que enmarca al personaje que se zambulle puede ponerse en relación con imágenes comparables, como una cerámica ática en la que una especie de cañas o juncos marcan el espacio por donde la sombra de Elpénor, el piloto de Ulises que ha muerto en un episodio anterior, se le presenta surgiendo del Hades, atraído por el sacrificio que el héroe acaba de realizar.



Esta vegetación marca simbólicamente ese espacio liminal de la comunicación entre el mundo de los muertos y el de los vivos, como podemos ver también en el pasaje de la *Odisea* en que Circe describe la entrada de Ulises en el Hades:

“Cuando hayas atravesado el Océano y llegues a las planas riberas y al bosque de Perséfone de esbeltos álamos negros y estériles cañaverales, amarra la nave allí mismo, sobre el Océano de profundas corrientes, y dirígete a la espaciosa morada de Hades.” (*Odisea*, 10, 508ss.).

En las *poleis* griegas, estos paisajes funerarios podían plasmarse a veces en el paisaje real del territorio de la ciudad. Este debía ser el caso de la ciudad siciliana de Selinunte, en Sicilia, donde en frente de la ciudad de los vivos, con sus cuadrículas ortogonales de calles y sus magníficos templos, al otro lado de un riachuelo había una colina dominada por la vegetación, con numerosas tumbas y edificaciones bajas, donde se encontraban los santuarios a divinidades infernales, como la diosa Portadora de la Granada (*Malophoros*) o el Zeus Dulce como la Miel (*Meilichios*, sin duda un eufemismo para un dios de la muerte).

Los dos ejemplos que hemos visto, el poema de Alcman y la pintura de Paestum, sugieren la existencia de notables diferencias entre nuestro concepto de paisaje y el de los griegos, al menos en las épocas arcaica y clásica. Esta constatación nos puede conducir de nuevo a la cuestión terminológica, aunque ahora en la lengua griega. En griego clásico yo no he sabido encontrar un término cuya traducción sea “paisaje” en el sentido moderno de “trozo de terreno que se ve o tal como se percibe”: *topos*, por ejemplo, designaría un “lugar”, *chôros/chôra*, algo así como “el campo”, o bien, para los filósofos, más bien “el espacio” en términos abstractos, y después hay una plétora de términos específicos que podríamos relacionar con tal o cual elemento del paisaje: “bosques”, “prados”, “montañas”, “costa”, “promontorio”, etc. Como suele suceder, la situación cambia un poco en la época postclásica, es decir los períodos helenístico e imperial, cuando sí que encontramos un término técnico, no en la teoría del arte sino en la retórica, para referirse a la representación de un lugar mediante palabras. De hecho no es un término, sino dos: *topographia* y *topothesia*, que sería la descripción de un lugar existente o imaginario, respectivamente, y ambos forman parte de la *ekphrasis* o descripción. No deja de ser interesante observar que en cierto modo esta aparición de un término específico para la descripción de un lugar, *topographia*, opuesta al término primario que designa el lugar en sí, *topos*, es análoga a la que volveremos a encontrar en el Renacimiento italiano con el término “*paesaggio*” como representación, en este caso pictórica, del “*paese*”. Volviendo a Grecia, también es interesante observar que entre los ejemplos que los manuales de retórica dan de este recurso se encuentran invariablemente las descripciones de lugares de los poemas homéricos, en particular la *Odisea*. Podemos ahora seguir este camino y remontarnos a la épica arcaica para preguntarnos qué función desempeñan o de qué valores están connotados aquellos paisajes homéricos, -o quizá mejor decir de momento *presuntos* paisajes-, que en cualquier caso tendrían efectivamente una influencia profunda en la concepción del paisaje en la Grecia antigua.

El primer paisaje que encontramos es la descripción de la isla de Calipso, que vemos a través de la mirada de Hermes, que ha venido a traerle a la ninfa la orden de Zeus de que deje marchar a Ulises:

“Cuando hubo arribado a aquella isla tan lejana, salió del violáceo ponto, saltó en tierra, prosiguió su camino hacia la vasta gruta donde moraba la ninfa de hermosas trenzas, y hallóla dentro. Ardía en el hogar un gran fuego, y el olor del hendible cedro y de la tuya, que en él se quemaban, difundíase por la isla hasta muy lejos; mientras ella, cantando con voz hermosa, tejía en el interior con lanzadera de oro. Rodeando la gruta, había crecido una verde selva (*hyle*) de chopos, álamos y cipreses olorosos donde anidaban aves de luengas alas: búhos, gavilanes y cornejas marinas, de ancha lengua, que se ocupaban en cosas del mar. Allí mismo, junto a la honda cueva, extendíase una viña floreciente, cargada de uvas; y cuatro fuentes manaban muy cerca la una de la otra, dejando correr en varias direcciones sus aguas cristalinas. Veíanse en contorno verdes y amenos prados de violetas y apio; y, al llegar allí, hasta un inmortal se hubiese admirado (*theáomai*), sintiendo que se le alegraba el corazón (*terpomai phresin*). Detúvose el Argifontes a contemplar (*theáomai*) aquello; y después de admirarlo (*theáomai*), penetró en la ancha gruta.” (*Odisea*, 5, 55ss.)

Una cosa me parece muy importante aquí: la insistencia al final del pasaje en la mirada admirada del dios que contempla este maravilloso lugar, y el placer que la contemplación de esta vista le procura en su fuero interno. El verbo, enfáticamente repetido tres veces en tres versos consecutivos, es *theáomai*, que no por casualidad es el que dará lugar unos siglos después al término *théatron*, es decir, no se trata de un simple ver, sino de una mirada que produce un efecto en quien mira, pero que también construye lo que contempla, convirtiéndolo en una representación. Esto puede parecer que nos acerca a un concepto moderno de paisaje, y sin duda en parte es así. En cualquier caso, este famoso pasaje tendría una poderosa influencia en épocas posteriores, como hemos visto en los manuales de retórica de época romana. Sin embargo, también hemos de observar cómo todo el paisaje de alguna manera emana, como el orden de la descripción indica, desde su centro, que es la ninfa dentro de la caverna, que a su vez es rodeada como en círculos concéntricos por la viña, el boscaje y, más allá, las praderas. Todo aquí, los árboles, las plantas, las aves mencionadas, con sus respectivas connotaciones simbólicas, las cuatro fuentes de donde salen cuatro ríos en direcciones contrapuestas (coincidencia o no con los cuatro ríos del Edén), nos habla de un espacio prístino, todo él en función de su habitante divina, casi como una expresión epifánica de su presencia, un lugar que, en la percepción de los griegos, sirve de modelo ideal a una visión religiosa, sacralizada, de determinados espacios naturales donde el fiel reconoce la presencia activa de las Ninfas, como, en la misma *Odisea,* la cueva de las Ninfas en la isla de Ítaca donde Ulises guardará sus tesoros. Por otra parte, en el caso de la isla de Calipso, la imagen de la isla en los confines del Océano también transmite la idea de un paisaje paradisíaco, normalmente remoto e inaccesible para el hombre mortal, cuyo paradigma mítico es el Jardín de las Hespérides, en el que sólo Héracles, y con ayuda divina, consiguió penetrar, un paisaje identificable en la iconografía por el árbol frutal guardado por una serpiente.

La isla de Calipso presenta afinidades estrechas con la siguiente descripción de un lugar que encontramos en el poema, la del magnífico jardín del palacio de Alcínoo, rey de Feacia, también contemplado por una mirada admirada (y las expresiones utilizadas son prácticamente las mismas), en este caso la del forastero Ulises:

“En el exterior del patio, cabe a las puertas, hay un gran jardín de cuatro yugadas, y alrededor del mismo se extiende un seto por entrambos lados. Allí han crecido grandes y florecientes árboles: perales, granados, manzanos de espléndidas pomas, dulces higueras y verdes olivos. Los frutos de estos árboles no se pierden ni faltan, ni en invierno ni en verano: son perennes; y el Céfiro, soplando constantemente, a un mismo tiempo produce unos y madura otros. La pera envejece sobre la pera, la manzana sobre la manzana, la uva sobre la uva y el higo sobre el higo. Allí han plantado una viña muy fructífera y parte de sus uvas se secan al sol en un lugar abrigado y llano, a otras las vendimian, a otras las pisan, y están delante las verdes, que dejan caer la flor, y las que empiezan a negrear. Allí en el fondo del huerto, crecían liños de legumbres de toda clase, siempre lozanas. Hay en él dos fuentes: una corre por todo el huerto; la otra va hacia la excelsa morada y sale debajo del umbral, adonde acuden por agua los ciudadanos. Tales eran los espléndidos presentes de los dioses en el palacio de Alcínoo.

Detúvose el paciente divinal Odiseo a contemplar todo aquello; y, después de admirarlo, pasó rápidamente el umbral, entró en la casa y halló a los caudillos y príncipes de los feacios…” (*Odisea*, 7, 112ss.)

Tras la naturaleza en estado puro de la isla de Calipso aparece aquí una naturaleza ordenada, y si aquel paisaje era la expresión misma de la ninfa, este jardín es la imagen espacial de su propietario, el rey Alcínoo, a la vez rey de Feacia y *primus inter pares* de los nobles feacios, que es presentado en el poema como centro articulador tanto de la aristocracia de la isla como del pueblo entero de los feacios, como veremos en los dos cantos sucesivos del rapsoda Demódoco para el rey y su huésped, primero en la sala de banquetes del palacio, ante un público de nobles, y después en el ágora, ante todo el pueblo allí reunido. Esta imagen del jardín real tendrá también una larga influencia, sobre todo cuando se le añada, en la obra de Jenofonte, la descripción del *paradeisos*, el jardín del rey persa. Pero un detalle de la descripción de la *Odisea* nos advierte de nuevo de que este es un espacio simbólico, una representación mental más que la descripción de una realidad: este jardín no conoce el invierno, todo en él florece a la vez, es la expresión espacial de una imagen mítica, la de la Edad de Oro, uno de los componentes del ambivalente pueblo de los feacios, que por otro lado, como veremos, son también el modelo de la polis ideal.

La doble valencia de espacio de soberanía y de espacio de Edad de Oro se encontrará también en la representación más importante de las influidas por este pasaje. Me refiero a la magnífica pintura de jardín que decoraba las paredes de un comedor de la villa de Livia, la esposa de Augusto, a las afueras de Roma, y que hoy se conserva en el Museo Nazionale Romano en el Palazzo Massimo. No tengo tiempo de detenerme en esta importantísima obra de arte, que a su vez inaugura el género romano de las pinturas de jardines. Sólo apuntaré, por un lado, que también aquí se representan floreciendo simultáneamente plantas que en la realidad lo hacen en distintas épocas del año. En el contexto histórico de este fresco, esto nos lleva a la importancia del tema de la Pax Augusta como el retorno de la Edad de Oro tras los infaustos años de guerras civiles, tema que podemos encontrar en obras literarias y artísticas del período, como las *Geórgicas* de Virgilio o el *Ara Pacis*. Por otro lado, este jardín pintado en el interior de la morada del emperador hacía eco al jardín real de laureles que se encontraba en la parte exterior de la misma villa. Aquel jardín, conocido por las fuentes, constituía un símbolo del poder de Augusto, y en su centro se hallaba la famosa estatua de Augusto de Prima Porta, verdadero manifiesto de la función soberana y ordenadora del Estado de este nuevo Apolo. Una vez más, el paisaje, más allá de su realidad física o su apariencia estética, reviste un profundo significado simbólico.



Una tercera descripción de paisaje que encontramos en la *Odisea* es bastante diferente a las dos anteriores. Se trata de la isla deshabitada en frente del país de los Cíclopes, donde desembarca Ulises y sus hombres.

“Delante del puerto, no muy cercana ni a gran distancia tampoco de la región de los ciclopes, hay una isleta poblada de bosque, con una infinidad de cabras monteses, pues no las ahuyenta el paso de hombre alguno ni van allá los cazadores, que se fatigan recorriendo las selvas en las cumbres de las montañas. No se ven en ella ni rebaños ni labradíos, sino que el terreno está siempre sin sembrar y sin arar, carece de hombres, y cría bastantes cabras. Pues los ciclopes no tienen naves de rojas proas, ni poseen artífices que se las construyan de muchos bancos -como las que transportan mercancías a distintas poblaciones en los frecuentes viajes que los hombres efectúan por mar, yendo los unos en busca de los otros-, los cuales hubieran podido hacer que fuese muy poblada aquella isla, que no es mala y daría a su tiempo frutos de toda especie, porque tiene junto al espumoso mar prados húmedos y tiernos y allí la vid jamás se perdiera. La parte inferior es llana y labradera; y podrían segarse en la estación oportuna mieses altísimas por ser el suelo muy pingüe. Posee la isla un cómodo puerto, donde no se requieren amarras, ni es preciso echar ancoras, ni atar cuerdas; pues, en aportando allí, se está a salvo cuanto se quiere, hasta que el ánimo de los marineros les incita a partir y el viento sopla. En lo alto del puerto mana una fuente de agua límpida, debajo de una cueva a cuyo alrededor han crecido álamos. Allá pues, nos llevaron las naves, y algún dios debió de guiarnos en aquella noche obscura en la que nada distinguíamos, pues la niebla era cerrada alrededor de los bajeles y la luna no brillaba en el cielo, que cubrían los nubarrones. Nadie vio con sus ojos la isla ni las ingentes olas que se quebraban en la tierra, hasta que las naves de muchos bancos hubieron abordado. Entonces amainamos todas las velas, saltamos a la orilla del mar y, entregándonos al sueño, aguardamos que amaneciera la divina Aurora.

No bien se descubrió la hija de la mañana, Eos de rosáceos dedos, anduvimos por la isla, admirándola (*thaumázontes*).” (*Odisea*, 9, 116ss.)

La descripción del paisaje tiene aquí la particularidad de mostrarnos un espacio natural virgen y deshabitado, pero que es contemplado y descrito desde la perspectiva del fundador que busca el emplazamiento adecuado para una polis: la ensenada en la medida en que sería un lugar idóneo para un puerto protegido de los vientos, los collados en la medida en que podrían acoger una viña, las llanuras fértiles en la medida en que podrían ser campos de cultivo, y, condición imprescindible, el abastecimiento de agua que ofrece la presencia de una fuente. El paisaje así descrito está, por tanto, completamente en función de una potencial articulación política del espacio. Por otra parte, esta orientación política condiciona una modalidad diferente de percepción. Ulises y sus hombres no perciben este espacio desde fuera, contemplándolo (*theáomai*), sino recorriéndolo, y ello suscita otro tipo de admiración: no se habla aquí, como en los pasajes anteriores, de *térpsis*, un placer estético, sino de *thaûma*, un término que no es fácil de traducir con precisión, pero que expresa una admiración más valorativa del contenido de lo que se ve, quizá incluso podríamos decir una admiración intelectual. Podemos confirmar esta apreciación si recordamos la descripción que se ha hecho antes de la tierra de los feacios, que es como si dijéramos el resultado de la conversión de ese espacio potencial que es la agreste isla frente al país de los Cíclopes en un paisaje articulado tras la fundación de la polis. El poeta homérico hace explícita esta conexión cuando nos informa de que los feacios anteriormente vivían junto al país de los Cíclopes, pero no pudieron quedarse por la violencia de aquellos feroces vecinos, una observación que no podemos dejar de recordar cuando, al llegar el propio Ulises a las cercanías de aquellas tierras, el poeta, como hemos visto, vuelva a mencionar el salvajismo de los Cíclopes, desconocedores del comercio y la navegación, a diferencia de los feacios.

“Atenea se fue al pueblo y a la ciudad de los feacios, los cuales habitaron antiguamente en la espaciosa Hiperea, junto a los Ciclopes, varones soberbios que les causaban daño porque eran más robustos. De allí los sacó Nausítoo, semejante a un dios: condújolos a Esqueria, lejos de los hombres industriosos, donde hicieron morada; construyó un muro alrededor de la ciudad, edificó casas, erigió templos a las divinidades y repartió los campos.” (*Odisea*, 6, 2ss.).

La articulación del territorio se estructura en *asty*, el casco urbano *intra muros*, y *chôra*, el campo parcelado en torno a la ciudad, dos niveles de este nuevo paisaje político, estrechamente relacionados entre sí. Empezando por el segundo, la tierra cultivada, el mejor ejemplo en la misma *Odisea* nos lo ofrece, al final del poema, el huerto de Laertes, el padre de Ulises. El nombre que recibe es *kêpos*, “jardín”, el mismo que el jardín real de Alcinoo, pero aquí no hay idealización. Ulises llora al ver a su anciano padre, y al dirigirse a él contrasta lo bien cuidado del huerto con el triste aspecto de su propietario, que expresa elocuentemente el duro esfuerzo que este cuidado exige:

“Odiseo y los suyos, descendiendo de la ciudad, llegaron muy pronto al bonito y bien cultivado predio de Laertes, que éste compró en otra época después de pasar muchas fatigas. Allí estaba la casa del anciano, con un cobertizo a su alrededor […]. Cuando el paciente divinal Odiseo le vio abrumado por la vejez y con tan grande dolor allí en su espíritu, se detuvo al pie de un alto peral y le saltaron las lágrimas […]. Y deteniéndose a su lado, hablóle así su preclaro hijo:

—¡Oh, anciano! No te falta pericia para cultivar un huerto, pues en éste se halla todo muy bien cuidado y no se ve planta alguna ni higuera, ni vid, ni olivo, ni peral, ni cuadro de legumbres, que no lo esté de igual manera.” (*Odisea*, 24, 204ss.)

En cuanto al primer nivel del espacio de la polis, el paisaje propiamente urbano, lo vemos descrito cuando Ulises lo atraviesa cubierto por una niebla enviada por Atenea que lo hace invisible a los ojos de los feacios:

“Atónito contemplaba (*thaúmazen*) Odiseo los puertos, las naves bien proporcionadas, las ágoras de aquellos héroes y los muros grandes, altos, provistos de empalizadas, que era cosa admirable de ver (*thaûma*).” (*Odisea*, 7, 43-45)

Como en la isla frente al país de los Cíclopes, también aquí la aprehensión del paisaje se hace recorriéndolo y también aquí se caracteriza por el *thaûma*. Este concepto nos remite al principio mismo del poema, donde se presenta a Ulises como el hombre que mucho erró y conoció muchas ciudades de hombres, y anticipa ya, unos siglos después, los viajes de Herodoto para visitar (*theoría*, de *theáomai*), admirar (*thaûma*) y dar testimonio (*historia*) de otros paisajes, otros pueblos diferentes al griego. Como en la *Odisea* con la tierra de los Cíclopes o la de los feacios, la visión y descripción de estos paisajes humanizados se centra en los *nomoi*, costumbres o leyes, de los pueblos que los ocupan. No es un viaje turístico, sino una percepción de la diversidad geográfica en clave política, a la vez una etnografía y una geopolítica.

Los paisajes odiseicos que hemos recorrido nos llevan a la conclusión de que el paisaje que la mirada y el movimiento registran y crean a la vez no es un elemento gratuito, decorativo ni puramente estético, sino que reviste un valor significativo, connotado, simbólico incluso, desde una doble perspectiva religiosa y política. Esto puede observarse también en otra obra épica del período arcaico, el llamado *Himno Homérico a Apolo*. Tras la invocación inicial, el poeta destaca la presencia del dios en los promontorios costeros, en las atalayas que dominan el mar, en las desembocaduras de los ríos, accidentes geográficos que corresponden a una visión de paisajes de costa vistos desde un barco, y a la acción apolínea, a modo de faro, de orientación de las rutas de navegación, tal como muestra el catálogo geográfico de costas e islas que sigue a continuación. Este catálogo se hará narración poco después, cuando el poeta detalle el recorrido de la diosa Leto, embarazada de Apolo, buscando un lugar que acceda a acoger el divino parto, algo a lo que sólo la rocosa isla de Delos acabará prestándose. Estos paisajes de la navegación, consagrados aquí genéricamente al dios Apolo, están en la geografía griega marcados por santuarios de dioses o monumentos de héroes, como el célebre santuario de Poseidón, en Sunion, realmente escenográfico, o el templo de Hera, protectora de la navegación, en el cabo Lacinio (actual Capo Colonna), en el sur de Italia, del que casi nada queda hoy en día, salvo un emplazamiento privilegiado. Ambos marcan una doble orientación político-religiosa, hacia el mar y las rutas de navegación, como hemos visto, pero también como hitos que puntúan y articulan el territorio de la polis, el Ática en el caso de Sunion, el límite meridional de la *chôra* de Crotona, en el caso del cabo Lacinio.

De modo similar, el santuario de Delfos, cuya fundación por el mismísimo Apolo se relata en la segunda parte del himno, combina una posición escenográfica en las laderas del Parnaso, con espectaculares vistas desde y hacia el templo, con una función articuladora del espacio del conjunto de la geografía griega, en su calidad de santuario panhelénico, que alberga el sagrado ombligo de la Tierra, el kilómetro cero absoluto. Los movimientos de Apolo recorriendo el territorio de Delfos antes de fundar el santuario son un modelo para la organización del paisaje de la polis, definiendo unos puntos marcados religiosamente y unas líneas que los conectan y los integran en una red espacial simbólica. Estos puntos son, en el poema, la fuente Telfusa, hacia el interior de la *chôra* de Delfos, escenario de competiciones hípicas en las fiestas del dios, y el puerto de Crisa, la salida de Delfos al mar, donde el propio Apolo ordena la construcción de un altar y la instauración de ritos en su honor como Apolo Delfinio.

Como en el caso de la isla de Calipso, espacio mítico que define idealmente un paisaje religioso, habitado por las Ninfas, que se concreta en innumerables paisajes naturales de cuevas, fuentes, boscajes, estanques o marismas, también en el himno homérico a Apolo podemos ver cómo el mito define paradigmáticamente una percepción religiosa del paisaje, aquí el de la polis, marcado tanto por elementos naturales, como la fuente, como construidos, como el altar o el templo.

Siguiendo con el ejemplo del jardín, en Atenas ese paisaje a la vez sagrado y político puede observarse en los dos santuarios dedicados a Afrodita bajo la advocación “Afrodita en los Jardines”. Uno de ellos se encontraba fuera de las murallas, en el espacio suburbano de las orillas del Iliso, una zona rica en santuarios y templos diversos. Aunque nada nos ha llegado de él, la alusión al jardín y su situación *extra muros* junto a un río evoca un determinado paisaje, con sus connotaciones simbólicas de naturaleza fértil y reducto de Edad de Oro en pleno territorio de la polis. El otro santuario con la misma denominación se encontraba, en cambio, en el centro mismo de la ciudad, a los pies de la Acrópolis en su cara norte, donde Afrodita recibía culto en compañía de Eros. No puedo detenerme aquí en una consideración detallada de este santuario; baste decir que todas las asociaciones míticas y rituales de toda esta zona, por otra parte marcada geológicamente por una serie de anfractuosidades rocosas, presentan esta vertiente norte de la Acrópolis a los ojos de los ciudadanos como un paisaje ctónico, subterráneo, relacionado con la idea de la autoctonía de los reyes míticos de Atenas, nacidos directamente del vientre de la Tierra, o de los rituales iniciáticos de los jóvenes atenienses. Así, el santuario de Afrodita (y Eros) en el Jardín era el destino final de las Arreforias, ritual nocturno en que unas muchachas, representando a toda la polis de Atenas, descendían desde la zona del Erecteion, en la superficie de la Acrópolis, a aquel santuario inferior, simbólicamente presentado como oscuro espacio subterráneo, llevando antorchas y unos objetos misteriosos, probablemente relacionados con el ámbito de la sexualidad y la fertilidad, tras lo cual quedaban libres de su estancia de un año en el Erecteion, tejiendo el peplo que en la fiesta de las Panateneas era llevado por toda la ciudad a la estatua de la Atenea Virgen en el Partenón. Valores comparables pueden rastrearse en otros lugares de este paisaje simbólico que es la vertiente septentrional de la Acrópolis, como la cueva de Pan o la gruta donde Creúsa engendrara a Ión, héroe epónimo de todos los jonios, en unión con el dios Apolo.

Avanzando un poco en el tiempo, ya en el siglo IV la obra de Platón nos ofrece un punto de inflexión en la historia de los valores simbólicos asociados al jardín. En el *Fedro*, el espacio donde se desarrolla el diálogo es descrito por los personajes en un famoso pasaje, con breves trazos tan cargados de significado como los escuetos paisajes vegetales, rocosos o marinos de las pinturas sobre la cerámica:

“Sócrates: Marchémonos por este lado y sigamos el curso del Illiso, y allí escogeremos algún sitio solitario para sentarnos.

Fedro: Me viene perfectamente haber salido de casa sin calzado, porque tú nunca lo gastas. Podemos seguir la corriente, y en ella tomaremos un baño de pies, lo cual es agradable en esta estación y a esta hora del día.

Sócrates: Marchemos, pues, y elige tú el sitio donde debemos sentarnos.

Fedro: ¿Ves este plátano de tanta altura?

Sócrates: ¿Y qué?

Fedro: Aquí, a su sombra, encontraremos una brisa agradable y hierba donde sentarnos, y, si queremos, también para acostarnos.

Sócrates: Adelante, pues.

Fedro: Dime, Sócrates, ¿no es aquí, en cierto punto de las orillas del Illiso, donde Boreas robó, según se dice, la ninfa Oritía?

Sócrates: Así se cuenta.

Fedro: Y ese suceso tendría lugar aquí mismo, porque el encanto risueño de las olas, el agua pura y trasparente y esta ribera, todo convidaba para que las ninfas tuvieran aquí sus juegos.

Sócrates: No es precisamente aquí, sino un poco más abajo, a dos o tres estadios, donde está el paso del río para el templo de Ártemis Cazadora. Por allí mismo hay un altar a Boreas.” (Platón, *Fedro*, 229a-c).

Vemos una vez más cómo un paisaje del Ática, también a las orillas del Ilisos, en las inmediaciones de Atenas, queda marcado a la vez por un mito, el rapto de la heroína local Oritía por el dios Bóreas, y por un rito o culto, sugerido por el altar a Bóreas, que inscribe en el paisaje la presencia del dios. Podemos compararlo con el paisaje evocado por la poetisa de época arcaica Safo, en un poema conservado fragmentariamente:

“Desde Creta ven, Afrodita, aquí

a este sacro templo, que un bello bosque

de manzanos hay, y el incienso humea

ya en los altares;

suena fresca el agua por los manzanos

y las rosas dan al lugar su sombra,

y un profundo sueño de aquellas hojas

trémulas baja;

pasto de caballos, el prado allí

lleno está de flores de primavera

y las brisas soplan oliendo a miel

...

Ven, Chipriota, aquí y, tras tomar guirnaldas,

en doradas copas alegremente

mezclarás el néctar para escanciarlo

con la alegría…”

(Safo, fr. 2 Voigt)

Este hermoso lugar está todo él marcado por la presencia de la diosa Afrodita que en él se venera, es más, podríamos llegar a afirmar que el paisaje es la expresión misma de esa presencia epifánica de la diosa, que la plegaria de Safo en el poema emplaza una vez más a verificarse en el momento del ritual.

Sin embargo, en el paisaje del *Fedro* platónico hay también un cierto distanciamiento de esa sacralidad del paisaje. El lugar donde están los interlocutores del diálogo no es exactamente el del altar de Bóreas, observa Sócrates, y no es casualidad que esta evocación mitológica dé pie a una discusión sobre la veracidad o falsedad del mito. El plátano de agradable sombra junto al río es ahora el lugar del diálogo filosófico, que parte de la lectura de un discurso de Lisias para discutir sobre el amor, el alma y la belleza. Como se ha observado en numerosas ocasiones, en cierto modo este paisaje prefigura o incluso da origen al tópico literario del *locus amoenus*. Esta afirmación es quizá algo excesiva, y yo la matizaría observando la presencia simultánea de ambos elementos, el paisaje político y religioso del mito y el culto de la polis junto a un paisaje literario, retórico o filosófico. Este aspecto aparece predominante al final del diálogo, en la imagen socrática del jardín de las letras, donde el maestro planta en el discípulo la semilla inmortal de las ideas y la indagación filosófica. No es extraño que poco después la escuela de Epicuro escoja precisamente el jardín como espacio de autodefinición.

La estilización del paisaje como espacio y a la vez imagen metafórica de la representación artística se consuma en época helenística y romana. El paisaje bucólico de la Arcadia construido por Teócrito en sus *Idilios* (s. III a.C.) es una buena muestra de ello. Pero prefiero acabar esta exposición con un ejemplo de la novela, el más tardío de los géneros de la literatura griega, concretamente de *Dafnis y Cloe*, que nos conduce ya a la época de dominio romano sobre el mundo griego. La obra empieza con la descripción de dos paisajes, uno urbano, la ciudad de Mitilene, el otro rural, un santuario de las Ninfas en los campos aledaños. Pero en este paisaje natural el autor vio un cuadro, que intenta reproducir con palabras y cuya descripción será la propia novela con la historia de Dafnis y Cloe. Y ésta comienza con una nueva descripción de un paisaje, que hemos de leer por lo tanto como un paisaje pintado. Este juego especular de paisajes reales, pintados y descritos, es obviamente un juego literario que refleja el mismo proceso creativo como una *mímesis* o imitación, pura representación artística.

El paralelo visual más próximo a estos efectos literarios en la descripción de paisajes nos lo proporciona la pintura romana de la época de *Dafnis y Cloe*, en los siglos I y II d.C., en la que encontramos ya definido un verdadero género de pintura paisajística, ya sea de paisajes rurales o marítimos o ya de representaciones de jardines, decorando las paredes de las casas más ricas, en el campo o en la ciudad (*villae* y *domus*). Estamos aquí, como sucede con el público de la novela, en el ámbito del *otium* y de la autorepresentación simbólica, a través del arte, de una élite cultural altamente sofisticada, una élite profundamente imbuida de cultura griega, incluso en la parte occidental del Imperio Romano. El hecho de que los ejemplos conservados sean romanos no debe llevarnos a afirmar, como se ha hecho en ocasiones, que la pintura de paisajes es un género genuinamente romano. Los paralelos con las descripciones de la novela griega, las alusiones homéricas que podemos detectar en obras como las pinturas de jardín de la *villa* de Livia, quizás el prototipo del género en el arte romano, incluso algunos ejemplos de precedentes conocidos en ámbito griego (algunas tumbas de Alejandría, por ejemplo), sugieren un origen de este tipo de representaciones en el mundo helenístico. La pintura griega se ha perdido casi en su totalidad y, como pasa con la escultura, su reflejo hay que buscarlo en ejemplos romanos conservados, como los de Pompeya y Herculano, ya se trate de copias, imitaciones o desarrollos más o menos novedosos a partir de precedentes griegos. Plinio el Viejo nos habla del origen de ese tipo de pinturas en Roma, que él atribuye a un tal Studius del que nada más sabemos, pero que podría proceder del sur de Italia, en un ámbito cultural griego. Entre los motivos de sus pinturas, tal como los describe Plinio, se encuentran varios paralelos intersantes con las descripciones de la novela griega, como por ejemplo las pinturas de residencias, ciudades y campos vistos desde el mar, del que tenemos ejemplos tanto en *Dafnis y Cloe* como en pinturas conservadas.



Pero volvamos, para concluir, a la obra de Longo. El carácter literario (o, mejor dicho, metaliterario, es decir, de alusión a la propia novela como obra literaria y al discurso literario en sí) que revisten los paisajes descritos en la obra queda confirmado y enfatizado por los dos jardines (*kêpoi*) que son descritos en el curso de la novela, jardines de índole diversa que retoman el modelo de los jardines odiseicos de Alcínoo y de Laertes. Tenemos, por un lado, el lujoso jardín de Dionisodoro, comparado con un jardín real, un *paradeisos* como los del rey persa. En él todo es “ordre et beauté”, como diría Baudelaire, con sus avenidas, sus setos artísticamente trabajados, su pérgola central con preciosas obras de arte y sus hermosas vistas sobre los campos y las costas circundantes, unas vistas que se corresponden a la perfección con las que vemos en muchas de las pinturas que decoran las casas romanas, junto a otras que representan precisamente jardines. En contraste con este jardín (y como *pendant*, pues el símil pictórico es especialmente pertinente), en otro momento de la novela se describe el jardín rústico de Filetas, más huerto que jardín, como el del padre de Ulises. Pero en él encontramos, en vez de relieves, pinturas u otras obras de arte, la presencia epifánica, viva, de Eros, que se aparece a Filetas y habla con él como Afrodita se aparecía a Safo en su famoso himno a la diosa (fr. 1 Voigt). Aquí, la dimensión literaria del paisaje, alusiva tanto a la obra misma como a los modelos clásicos que imita, se combina con la evocación de la imagen arcaica y clásica del paisaje como espacio religioso habitado y conformado por la presencia religiosa de fuerzas divinas, una imagen perdida ya irremisiblemente. Y sin embargo, este doble carácter del paisaje, estético y sagrado, aunque formulado en términos diversos, quizá irreductiblemente diversos, no deja de retrotraernos de algún modo al origen: la descripción de la isla de Calipso en la *Odisea*. Más allá de la inmensa distancia, en uno y otro caso nos es lícito volver a plantearnos la pregunta con que empezaba esta reflexión: ¿es esto, en definitiva, lo que nosotros entenderíamos o llamaríamos un paisaje? Quizá la respuesta más adecuada, tras este recorrido desde la épica arcaica a la novela griega de época imperial, sea ésta: en parte sí y en parte no. Y es esta mezcla de modernidad y de lejanía, esta tensión entre familiaridad y extrañeza que nos suscitan las obras de la literatura y el arte griego antiguo lo que, a mi modo de ver, ha hecho del mundo griego algo tan fascinante para todas y cada una de las épocas de la cultura occidental, incluyendo, quizá más que ninguna otra, la más rabiosamente contemporánea, la nuestra.

1. \* Agradecimiento que quiero hacer extensible a la dirección y al personal del centro cultural Koldo Mitxelena de Donostia por su cálida acogida, así como al público de la conferencia, a quien también agradezco sus preguntas y observaciones en el interesante debate que siguió a mi intervención. [↑](#footnote-ref-1)