



Dossier “Retórica, emociones y filosofía en la tradición
grecorromana y sus apropiaciones posteriores”

Retórica e historia sensorial en la representación literaria del *hortus conclusus*

Rhetoric and sensory history in the literary representation of the *hortus
conclusus*

LIDIA RAQUEL MIRANDA¹

GERARDO FABIÁN RODRÍGUEZ²

Resumen: El artículo repasa algunas de las principales fuentes antiguas y las características más salientes del tópico del *hortus conclusus* para indagar el modo en que se resuelve en la literatura medieval la tensión existente entre una representación altamente regulada desde el punto de vista retórico con la expresión de una experiencia que involucra todos los sentidos y promueve las más variadas emociones en el lector. El trabajo toma en cuenta los planteamientos de la historia sensorial para comprender y extender el estudio de los sentidos y las emociones que se plasman en tres obras del siglo XIII, habida cuenta de que en el período altomedieval se constata un predominio del tema en la elección de los autores. Junto con los aspectos simbólicos, se subraya la relevancia del mundo animal y vegetal en la configuración de un paisaje sensorial que, al expresar emociones mediante los sentidos, principalmente el gusto, el olfato y el oído, promueven una afectividad positiva que busca la trascendencia concebida como ideal antropológico.

Palabras clave: retórica; emociones; sentidos; jardín; literatura.

Abstract: The article reviews some of the main ancient sources and the most outstanding characteristics of the *hortus conclusus* topic to investigate the way in which the existing tension between a highly regulated representation from the rhetorical point of view with the expression of an experience involving all the senses and promoting the most varied emotions in the reader. The work takes into account the approaches of sensory history to understand and extend the study of the senses and emotions reflected in three works of the thirteenth century, given the fact of predominance in the medieval period of the theme in the choice of the authors. Along with the symbolic aspects, the relevance of the animal and plant world is underlined in the configuration of a sensory landscape that, by expressing emotions through the senses, mainly taste, smell and hearing, promote a positive affectivity that seeks the transcendence conceived as an anthropological ideal.

1 CONICET || Universidad Nacional de La Pampa (Santa Rosa, La Pampa, Argentina).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7744-0210>. mirandaraq@gmail.com

2 CONICET || Universidad Nacional de Mar del Plata (Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina).
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8251-4616>. gefarodriguez@gmail.com

Key Words: rhetorics; emotions; senses; garden; literature.

Cómo citar: Miranda, L.R., & Rodríguez, G.F. (2022). Retórica e historia sensorial en la representación literaria del *hortus conclusus*. *Cuadernos Filosóficos*, 19.

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-SinDerivadas 4.0 Internacional [CC BY-ND 4.0]



Fecha de recepción: 30/04/22
Fecha de aprobación: 13/12/22

1. *Hortus conclusus*: antecedentes y significados

Se ha indicado con frecuencia que, en lo referido a temas y problemas estéticos y cánones artísticos, “la Antigüedad clásica tenía los ojos en la naturaleza, mientras que [...] los medievales los tenían en la Antigüedad clásica: buena parte de la cultura medieval en su totalidad consiste más en un comentario de la tradición cultural que en una reflexión sobre la realidad” (Eco, 1997, p. 13). Ciertamente, la Edad Media es heredera de la era antigua y una de sus notas distintivas fue que el conocimiento del pensamiento clásico, sus lenguas, en especial el latín, y su literatura se difundió y profundizó durante el largo período medieval. Sin embargo, el Medioevo les asignó significados nuevos al aportarles la perspectiva cristiana del ser humano, el mundo y la divinidad y, además, tomó categorías de la tradición bíblica y patrística que ajustó a los marcos filosóficos clásicos, lo cual dio lugar a una nueva conciencia sistemática.

Pero, además del apego a los conceptos recibidos y entendidos como resguardo de sabiduría y verdad y la concepción del mundo como muestra de la trascendencia, en la actitud del hombre medieval se aprecia una inclinación hacia la realidad sensible que incluye la posibilidad de disfrute, tanto en términos estéticos como cotidianos, en ambos casos como experiencia concreta que, más allá de la idea de una belleza puramente metafísica, configuraba un estado moral y psicológico proclive a los aspectos sensibles de la vida, como se halla profusamente documentado (Curtius, 1995; Eco, 1997; Le Goff, 2009; Guglielmi, 2017; Rodríguez, 2021b, entre muchos otros).

Un ejemplo de ello lo encontramos en la idea y la imagen del *hortus conclusus*, jardín ideal del Medioevo³ que, además de amalgamar tradiciones provenientes de la cultura clásica y de la

³ En este trabajo empleamos, junto al latino *hortus*, los términos en español ‘jardín’, ‘vergel’, ‘huerto’ y ‘huerta’ con un valor semántico equivalente, no solo para asegurar la cohesión léxica de la exposición, sino también porque la representación literaria del jardín no suele hacer distinciones en tanto se refiere a un paisaje retórico. Sin embargo, es oportuno recordar que las distintas palabras que remiten a nuestro referente no poseen los mismos valores y, en general, aluden a tipos de jardines diferentes: ‘jardín’ y ‘vergel’ tienen un significado

bíblica, constituye una representación de la naturaleza altamente codificada desde el punto de vista retórico y alegórico pero que, a la vez, involucra todos los sentidos y promueve las más variadas emociones en el lector.

El jardín cerrado refiere plásticamente al *Cantar de los cantares*, en el que un hombre y una mujer se expresan el mutuo deseo en el vergel del amor (Asiedu, 2001), el cual simboliza los encantos de la novia:

Huerto eres cerrado,
hermana mía, novia,
huerto cerrado, fuente sellada.
Tus brotes, un paraíso de granados,
con frutos exquisitos. (Cant 4: 12-13)

La descripción física de la novia que ofrece el tercer poema (Cant 4: 1-5; 10-11) reúne los rasgos del retrato femenino que la retórica medieval consagrará como figura arquetípica de la mujer, destinada a expresar a través del registro corporal conceptos como la bondad, la belleza, la sabiduría y la grandeza, efigie que procede del género demostrativo de la oratoria antigua empleado para alabanza o vituperio de una persona. Asimismo, el jardín es presentado a través de los tópicos de la fuente, con su sonoro y rápido fluir, y una flora selecta, definida por aromas excepcionales y fascinantes, que también la literatura medieval recobrarán en numerosas obras literarias con “la profundidad semántica de una alegoría” (Zumthor, 1994, p. 105). El murmullo del agua y las aves y los colores y perfumes vegetales avivan los sentidos y se unen a las emociones que el amante experimenta ante el encuentro con la amada.

Desde la época de los primeros Padres de la Iglesia el *Cantar de los cantares* ha sido interpretado como una alegoría del amor místico y el casamiento entre el novio y la novia ha sido identificado como la unión entre Cristo y la Iglesia (Astell, 1990). Para Bernardo de Claraval, según escribe en los *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, el beso con que empieza el texto –“¡Que me bese con los besos de su boca!”– es un ósculo místico y una imagen de Cristo devenido hombre, la palabra hecha carne.

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). Gesbert (2003) analiza de manera muy completa la polisemia que entraña el vocabulario medieval del jardín a partir de la comparación terminológica en distintas obras literarias francesas del siglo XI al XIV, artículo que recomendamos.

El jardín cerrado plasma una metáfora de lo inmaculado, puro y virginal, como un paraíso donde, antes de la Caída, todo era perfecto: “it serves as a plastic *pars pro toto* for paradise and as a medium for interiorising this metaphor of purity” (Baert et al., 2018, p. 35). Así, provee un sentido para localizar y penetrar en el lugar inmaculado de la propia alma, tal como proponían los ejercicios espirituales descritos en algunos sermones. Desde el punto de vista artístico, el texto bíblico llegó a ser una importante fuente iconográfica, en la que el vergel cerrado alude a la espiritualidad femenina, cubierta de flores y sublimada en un *topos* del amor profundamente personalizado, y también al espacio interior del cuerpo de la mujer que exalta su fecundidad.

En la Biblia aparecen, además, referencias a otros huertos. El más relevante es el del Edén, primer jardín del mundo, lugar de clima apacible, que Adán y Eva compartían con ángeles y querubines y en el que el primer hombre dio nombre a los animales y las plantas. Este jardín de las delicias era fundamentalmente el recinto sagrado que albergaba y amparaba el Árbol del Bien y del Mal. De allí el ser humano fue expulsado a causa de su pecado, origen no solo del dolor y la muerte sino también de una “profunda nostalgia en la conciencia colectiva, por el paraíso perdido, pero nunca olvidado, y el deseo poderoso de volver a encontrarlo” (Delumeau, 2005, pp. 23-24), como testimonian los pequeños e íntimos paraísos terrenales que el hombre ha procurado crear a lo largo de los siglos, en los que árboles, flores, frutas, aves y riachuelos configuran los símbolos más amables de la vida.

Para las mentalidades de antaño un lazo casi estructural unía felicidad y jardín; esto se puede observar a partir de la era cristiana, en las tradiciones grecorromanas que, al menos parcialmente, se fusionaron con las evocaciones bíblicas del vergel del Edén. Dentro de un territorio bendito, la generosidad de la naturaleza se encontraba asociada con el agua, con los efluvios olorosos, con un clima perpetuamente primaveral, con la ausencia de sufrimiento, con la paz entre los hombres y los animales. (Delumeau, 2005, p. 24)⁴

En el mundo antiguo grecolatino el tema del jardín estuvo conectado con el de la edad de oro y el de las Islas Afortunadas⁵. Los tres se enriquecieron recíprocamente, lo que ayudó a reforzar el imaginario paradisíaco y la descripción del Edén como un *locus amoenus*, tema

4 Desde tiempos inmemoriales el jardín posee un significado mágico y religioso. En general, las religiones, en su etapa inicial, tenían su jardín distintivo: los hebreos, el jardín del Edén; los asirios, el Eridú; los hindúes, el Ida-Varsha; los primitivos itálicos, el bosque sagrado, entre otros muchos ejemplos (Segura Munguía, 2005).

5 El primero aparece, por ejemplo, en la obra de Hesíodo y Platón, entre los griegos, y de Virgilio y Ovidio, entre los latinos; mientras que el segundo es tratado por Píndaro, Horacio y Diódoro de Sicilia, entre otros autores.

literario y pictórico de origen clásico que se usará con frecuencia en la Edad Media: se trata de “un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa” (Curtius, 1995, p. 280). El *locus amoenus* consiste en un paisaje sublime asociado con fuerzas vitales como el amor y la amistad, relaciones básicas y no utilitarias de la vida que son, por ende, intemporales: para Servio el término *amoenus* deriva, precisamente, de *amor* porque se lo concibe solo destinado al gozo, análogo valor al que le atribuye Isidoro de Sevilla (Curtius, 1995). El sentido placentero que tiene la imagen demuestra que la naturaleza participa de lo divino, como atestigua la literatura desde la Antigüedad griega, ambiente idealizado que, gracias al conocimiento de fuentes fundamentales como los textos de Homero, de Teócrito, de Virgilio y de Ovidio, se materializa en la Edad Media en un gran número de creaciones intelectuales y plásticas. Ciertamente, la tradición literaria y artística europea, heredera indiscutida de las concepciones clásicas de la naturaleza, la vida y la condición humana, evidencia el alcance histórico y estético que tiene la organización espacial en forma de jardines, recreación imaginaria de la naturaleza que halla en la Antigüedad la base de su constitución y la perennidad de sus sucesivas renovaciones (Pagán et al., 2015).

Con la cristianización de los mitos grecorromanos, a partir del siglo II, tres motivos predominantes –los olores fragantes, la fuente de agua y las piedras preciosas– pasan a ser las piezas constitutivas esenciales de la descripción del paraíso terrenal cristiano. Y ya, durante los siglos IV, V y VI, muchos poetas latinos y cristianos representan el paraíso a partir de una exitosa asociación entre los elementos bíblicos y los de la tradición clásica, amalgama que perduró en numerosos escritos medievales (Delumeau, 2005).

Pero, aunque el paraíso terrenal estaba aparentemente abierto, el jardín primordial de la Edad Media fue un jardín cerrado, un *hortus conclusus*, fundado en la tradición del *Cantar de los cantares*, como dijimos antes, pero al que se le sumó el vínculo con el claustro, ya que en los monasterios se cultivaban huertos, en especial por las plantas medicinales y porque ofrecían un lugar adecuado para la meditación. La arquitectura cuadrada de los claustros remitía a los cuatro ríos del paraíso, a los cuatro Evangelios y a las cuatro virtudes cardinales, y el pozo en el centro que muchos de ellos tenían era, además de útil y práctico, simbólico por asociación con el río de Gen 2:10 –“De Edén salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos”– y con la imagen de la Sabiduría, es decir de Cristo. Según Delumeau (2005), debido a que el jardín del claustro actuó como mediador, el *hortus*

conclusus alcanzó un lugar destacado en la producción literaria e iconográfica de la Alta Edad Media, tanto en el ámbito sagrado como en el profano.

Por otro lado, el jardín cerrado adquirió una connotación mariana al evocar la fecunda virginidad de María a través de flores que no se marchitan y frutos siempre maduros, ni verdes ni agrios, que se ajustan a un repertorio de significados que codifica retórica y semánticamente los vegetales que aparecen en toda pintura, plástica y literaria, del vergel medieval.

Luego de este breve repaso sobre algunas de las principales fuentes antiguas y las características más salientes del *hortus conclusus*, nos preguntamos cómo se resuelve en la literatura la tensión existente entre su representación altamente regulada desde el punto de vista retórico con la expresión de una experiencia que involucra todos los sentidos y promueve las más variadas emociones en el lector. Para buscar una respuesta, nuestro trabajo tomará en cuenta los planteamientos de la historia sensorial para comprender y extender el estudio de los sentidos y las emociones que suscita la imagen del vergel que, en general, ha estado acotado a los aspectos visuales⁶ y ha descuidado, por lo tanto, la sinestesia y otros recursos de plasmación sensitiva que el texto literario es capaz de transmitir. Asimismo, procuraremos examinar el ámbito de las emociones a través de la figuración zoológica dado que la relación de los animales con los sentidos humanos ha sido escasamente trabajada, y menos aún en el espacio del *hortus conclusus*. Nos centraremos en tres obras del siglo XIII, *La razón de amor con los denuestos del agua y del vino*, *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y *Las cantigas a Nuestra Señora* de Alfonso el Sabio, habida cuenta de que en el período altomedieval se constata un predominio del tema en la elección de los autores.

2. Emociones, retórica e historia sensorial

Como punto de partida para reflexionar sobre las emociones, merece la pena mencionarse la entrada “Emotion” de *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Scarantino y de Sousa, 2021), que da cuenta del vigoroso interés, en las últimas décadas, por las emociones en el campo de la filosofía y los estudios de la afectividad, así como también de los aportes de otras disciplinas, como la psicología, la neurociencia y la biología evolutiva, a los avances científicos

6 Tan es así que, por ejemplo, Miranda (2017) ha asimilado la técnica descriptiva del jardín al recurso de la écfrasis, género que se define como la representación verbal de una representación visual (Hefferman, 1993).

sobre el tema, lo cual evidencia una fecunda transversalidad en el desarrollo de las teorías sobre las emociones.

Seguidamente, es necesario considerar la diferente denominación que, en perspectiva diacrónica, el fenómeno ha recibido, ya que el problema terminológico puede dificultar el análisis o, cuanto menos, dar lugar a alguna confusión pues

históricamente [...] la palabra ‘emoción’ no se usaba como es usa hoy en día, sino que se hablaba de ‘pasiones’. Lo que Hume y Descartes, por ejemplo, llamaban ‘pasión’ equivale aproximadamente a lo que hoy llamamos ‘emoción’, mientras que el término ‘pasión’ se usa ahora en la vida cotidiana ya sea para una emoción particular (tiene pasión por los gatos), ya para subrayar el aspecto más violento de una experiencia emocional (lo odia con pasión), o para describir un rasgo de personalidad (es un hombre apasionado). Los psicólogos hablan de ‘afectos’ como lo hicieron también Kant y Freud (*Affekt*) siguiendo a Spinoza (*affectus*); esta palabra está sin embargo más alejada de lo que nosotros entendemos por ‘emoción’ en el lenguaje cotidiano. Podemos decir, entonces, que las palabras ‘pasión’, ‘emoción’ y ‘afecto’ han servido tradicionalmente, en los textos filosóficos y psicológicos, para designar aproximadamente el mismo conjunto de estados mentales. (Hansberg, 1996, p. 12)⁷

En efecto, en el campo de la retórica clásica el término empleado es el de ‘pasiones’ (del griego *pathos*). Si bien Platón realiza precisiones relevantes sobre ellas, es Aristóteles quien las estudia en su *Retórica* y otros tratados: en *Categorías*, *pathos* se opone a la acción y remite al padecer; en *Metafísica V* denota el ser afectado y se diferencia del producir; en *Acerca del alma*, el Estagirita utiliza *pathos* para referirse al alma, pero señala que algunas pasiones afectan tanto al cuerpo como al alma⁸, por ejemplo la ira. En este último sentido emplea el término en *Retórica* para marcar sus vínculos con el deseo: en el Libro I, con el apetito y el impulso, y en el Libro II, con ellos y con la voluntad⁹. “Estas distinciones y diferencias se hacen desde

7 En el campo de la historia, la imprecisión terminológica también es notoria: “No resulta inusual abrir un libro de historia de las emociones y encontrar en sus prolegómenos reflexiones sobre la diferencia entre emoción, sentimiento y afecto, e interrogaciones sobre si las emociones son expresiones lingüísticas, experiencias, prácticas o actos de conciencia. A menudo, los investigadores terminan admitiendo que, en la indagación histórica, afecto y emoción pueden ser tomados como sinónimos, o que la emoción apenas constituye un término organizador a la hora de historizar el miedo, la ira, el odio o el amor” (Bjerg, 2019, p. 12).

8 Esta consideración plantea el interrogante sobre si las pasiones son del alma o del cuerpo. Para Tomás de Aquino los estados emocionales afectan a la totalidad del compuesto humano dada la indisolubilidad del estado psíquico con la función fisiológica pero, como es imposible que algo incorpóreo padezca, el cuerpo es el afectado por las pasiones: el rubor, la palidez, la intensidad del pulso, el temblor y otras reacciones corpóreas así parecen atestiguarlo (Assaf, 1999).

9 La pluralidad semántica del término ‘pasión’ también era evidente para el Aquinate, quien en la *Quaestio XXVI* de *De veritate* la clasifica en tres sentidos: amplio o general (la pasión implica la recepción de algo), propio

términos que pertenecen a una misma raíz, pero que se traducen al español, en unos casos por afecciones, y, en otros, por pasiones” (Cárdenas Mejía, 2015, p. 54).

Para Aristóteles, las pasiones son elementos esenciales para comprender cómo se influye y se motiva un determinado modo de actuar, pero también cómo intervienen, en tanto saber emocional¹⁰, en los juicios que hacemos al hablar: el estar conectadas con la persuasión y con la palabra, constituyen un aspecto significativo de la retórica. Dicho saber emocional es reunido y organizado por Aristóteles a modo de ‘lugares comunes’ (*topoi*) que ocupan la esfera de lo generalmente admitido, de lo verosímil, y están a disposición del orador para la construcción de las pruebas (*pisteis*) con las que es posible persuadir al auditorio¹¹: las formulaciones de *Retórica* y *Política* adjudican a las emociones, en tal sentido, un relevante papel cognitivo en la configuración de creencias y juicios que fundamentan la acción (Castillo Merlo, 2020).

Los *topoi* son lugares metafóricos, entre los que se encuentran las pasiones, las cuales acusan la influencia de las opiniones y las creencias existentes en la memoria colectiva en forma de proverbios, relatos y discursos. “Estos *topoi* sobre las pasiones no son más que las formas en que determinadas comunidades las experimentan y son compartidas a través de proverbios, máximas, relatos, discursos que van constituyendo, al lado de otras formas, sus formas de sentir en común de donde derivan sus juicios” (Cárdenas Mejía, 2015, p. 98).

De lo anterior es posible deducir que el ámbito de las emociones se manifiesta principalmente en dos de las cinco operaciones retóricas, la *actio* y la *memoria*, que “fueron rápidamente sacrificadas, desde el momento en que la Retórica no tiene alcance sólo sobre los discursos orales (declamados) de abogados y hombres políticos, o de ‘conferencistas’ (género

(cuando el sujeto recibe algo por vía del movimiento corporal) y traslaticio (cuando el padecimiento tiene el carácter de impedimento u obstáculo) (Ramasco, 1999).

10 Un saber emocional como el que postula Aristóteles se forma por las opiniones de una comunidad sobre sus formas de sentir (Cárdenas Mejía, 2015), lo cual no se halla muy lejos de lo que plantea la historia sensorial acerca de que toda experiencia sensorial depende de un contexto social específico y se halla modelada por prácticas corporales y discursivas.

11 En *Retórica* Aristóteles contempla como pasiones la ira, la calma, el amor, el odio, el temor, la confianza, la vergüenza, la desvergüenza, el favor, la compasión, la indignación, la envidia y la emulación, algunas de las cuales tienen que ver con el orador y otras, con el oyente. En *Poética*, aparecen el temor y la compasión, que forman parte de la definición de la tragedia y ayudan a producir la catarsis. Por su parte, Santo Tomás considera las siguientes: amor, deseo, gozo, odio, horror, tristeza (pasiones del apetito concupiscible) y esperanza, desesperación, audacia, temor e ira (las propias del apetito irascible).

epidíctico), sino también, y, más tarde casi exclusivamente, sobre ‘obras’ (escritas)” (Barthes, 1974, p. 43).

Pero, aunque la importancia de las tres primeras operaciones (*inventio*, *dispositio* y *elocutio*) ha nutrido y sostenido el sentido de la retórica más allá de los límites de la Antigüedad en forma de principios compositivos determinados, las particulares características de la comunicación literaria medieval han permitido poner dichos preceptos en contacto con la modalidad fundamentalmente oral que el proceso comunicativo tenía en esa época: el sistema retórico y las consecuencias del predominio de la oralidad estaban estrechamente vinculados debido a que ambos actuaban como elementos conformadores del discurso literario (Marimón Llorca, 1998): en este cruce, que permite abarcar los aspectos heredados de la tradición retórica clásica¹² y los procesos semióticos de naturaleza pragmática definidos por el dinamismo enunciativo de productores y receptores, puede hallarse una primera orientación teórica y metodológica para buscar respuestas al interrogante que da origen a este trabajo.

Podemos advertir también que Aristóteles otorga un lugar central al mundo sensible en su realista y empirista teoría del conocimiento, dado que los sentidos, unidos a la razón, son los que permiten conocer las sustancias, compuestas de materia y forma. Sentir puede tomarse en dos sentidos: como potencia y como acto.

En el sentir como potencia, el sujeto recibe una forma sensible sin su materia; en cambio, en el sentir como acto, el hombre capta gracias a los cinco sentidos:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos es el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias. Por naturaleza, los animales nacen dotados de sensación; pero ésta no engendra en algunos la memoria, mientras que en otros sí. Y por eso éstos son más prudentes y más aptos para aprender que los que no pueden recordar; son prudentes sin aprender los incapaces de oír los sonidos (como la abeja y otros animales semejantes, si los

¹² La retórica en la Edad Media, como sabemos, formaba parte del *trivium* de las artes liberales. De igual modo que en la Antigüedad, se concebía a la retórica como el arte de persuadir con la palabra. Por eso, se esperaba involucrar al hombre todo con el discurso: se buscaba no solo convencer su razón sino también movilizar sus emociones y afectos, a cuyos fines respondía la *delectatio*, cuyo uso la distinguía de la lógica como disciplina (Magnavacca, 2005).

hay); aprenden, en cambio, los que, además de memoria, tienen este sentido.
(*Metafísica*, 980a 21- 980b 25)

Es la presencia de un objeto sensible la que posibilita la existencia de sensaciones: “De esta manera está en el poder del hombre hacer uso de su mente cuando él quiera, pero no está en su mano experimentar la sensación, porque para ello es esencial la presencia del objeto sensible” (*Del Alma*, 417, b.).

Los sentidos solo pueden captar lo individual, las formas sensibles de las sustancias concretas; el entendimiento racional permite captar lo universal, mediante la abstracción en los objetos, eliminando sus cualidades sensibles hasta llegar a su esencia (Pineda, 1998).

Se trata del ‘ver para creer’ que se extiende como principio y que recoge Alfonso X en la cantiga 297 a través de las palabras-rima “vee”/“cree”.

Com' é mui bõ' a creença do que non vee om' e cree, ben assi é mal creente de non creer o que vee. [...] E poren creer devemos que Deus conprida vertude ést[e] e que del os santos la an per que den saude a aqueles que o creen; e poren, se Deus m'ajude, mui cegu' é d'entendimento o que aquesto non vee. [...] E pois a sa gran vertude assi ést' apparellada d' obrar en aquela cousa que acha enderençada pera a receber logo, esto razon é provada que na omagen vertude acha o que [o] ben cree. [...] Ca ben com' a cousa viva recebe por asperança vertude, sol que a creen, ben assi por semellança a recebe o omagen manteneute sen tardança daquel de que é fegura, macar om' a el non vee (vv. 3-4, 10-23)

La retórica del Medioevo, siguiendo a Agustín de Hipona, rescataba la función moral de promover en el hombre la práctica del bien, lo cual explica que el contexto de predicación religiosa y la importancia que ella tuvo en el período hayan otorgado a la retórica su principal valor y la enriquecieron como sistema¹³: “Al ampliarse su horizonte no sólo se multiplicaron las técnicas, las motivaciones y el estudio de lo que hoy se denominaría ‘subjetividad’, sino que también se profundizó el análisis de las categorías de una audiencia conformada por clases sociales y tipos humanos diferentes” (Magnavacca, 2005, p. 613).

La subjetividad es, precisamente, el ámbito asignado a las emociones en el campo de la actual filosofía del lenguaje, que las analiza con el énfasis puesto en la centralidad de la

¹³ La historia y las particularidades de la retórica en la Edad Media en relación con la filosofía y con la literatura es un amplio y complejo tema, imposible de sintetizar en estas páginas. Para profundizar en él remitimos a Murphy (1981), Kennedy (1994) y Marimón Llorca (1998), entre otros.

enunciación, la que, aunque producida en un contexto dialógico y comunitario, se destaca por la actuación del sujeto enunciator y sus perspectivas, intereses y percepciones: “No dudo en calificar a esta enunciación como *pasional*. Es el sujeto como pasión lo que se enuncia en el discurso: lo que se enuncia es la curiosidad, la solicitud, el entusiasmo, el reconocimiento y también, por supuesto, la manipulación y la seducción [...] el sujeto de la enunciación es una red de razones, [...] [no] lógicas sino *patéticas* o [...] *páticas*” (Parret, 1995, p. 7).

También el modo en que las formas de sentir y expresar emociones se relacionan con contenidos culturales determinados es objeto de estudio de la antropología cultural contemporánea, la cual considera que existe un conjunto de interpretantes pasionales que permiten leer las acciones propias y las ajenas: “Un saber afectivo difuso circula entre las relaciones sociales y enseña a los actores, según su sensibilidad personal, las impresiones y actitudes que se imponen a través de las diferentes vicisitudes que afectan su existencia particular” (Le Breton, 1999, p. 117). Por ello, las emociones y los sentimientos no son iguales en distintos tiempos y lugares y, desde el punto de vista simbólico, se relacionan con órganos y aspectos diferentes de la corporalidad, lo que da lugar a verdaderas culturas afectivas que poseen sus propios valores, sus significaciones y hasta sus vocabularios específicos que, muchas veces, no pueden traducirse de una lengua a otra con facilidad. Las disposiciones colectivas en materia de corporalidad, afectividad y sensibilidad configuran *ethos* sociales y culturales que definen y distinguen a los grupos sociales (Le Breton, 1999).

Las consideraciones precedentes ofrecen la ocasión de vincular la retórica y las emociones con la otra orientación conceptual y metodológica que permitirá esclarecer la cuestión planteada: la historia sensorial, en especial la referida a la Edad Media, época a la que corresponden las obras del corpus que analizaremos en el siguiente apartado.

La experiencia física es “siempre primero una experiencia sensorial, transmitida por el cuerpo y sus órganos de los sentidos” (Missfelder, 2014, p. 460). Pero la vivencia sensoria se vuelve un tema de interés histórico y cultural solo cuando la entendemos como un proceso que no es únicamente fisiológico, sino también dependiente de un ambiente social específico (Ortúzar Escudero, 2016). Indudablemente, aquello que se percibe es modelado por discursos acerca de la percepción y por prácticas y técnicas corporales, como ha podido comprobar Díaz Duckwen (2019) respecto de la influencia del discurso hagiográfico tardoantiguo en la configuración del paisaje sensorial que, durante la Edad Media, enlazó los sentidos con la pauta

moral¹⁴. De este modo, se van conformando posibilidades y restricciones respecto de lo que podemos percibir (Tanner, 2017).

No existe, entonces, una diferenciación fundamental entre la experiencia y las prácticas que involucran los sentidos y los discursos acerca de los sentidos (o, si se prefiere, los mundos de sentido). De esta imbricación dio cuenta a cabalidad Crary en su ya clásico estudio sobre la visión y el espectador en el siglo XIX: “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto que observa, que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procesos de subjetivación” (2012, p. 5).

Por consiguiente, la percepción sensorial tiene a la vez un carácter objetivo y uno subjetivo; es el resultado de la interrelación entre hechos históricos y culturales y su interiorización subjetiva, que permite conocer y comprender la “sensación histórica” de la Baja Edad Media y el Renacimiento, como argumentó Huizinga (1919).

Lo mismo podría decirse de las emociones, dado que junto con los sentidos configuran esa sensibilidad de la que hablaba Huizinga y que retomaron con fuerza Febrve (1941), Mandrou (1961) y Corbin (1982). Para apreciar mejor el grado de vinculación entre los sentidos y las emociones, tanto como realidad histórica como perspectiva analítica (Boddice y Smith, 2020; Keys, 2013; Denney, 2019), sus recorridos teóricos en la literatura, la religión y la filosofía, así como sus expresiones materiales, que involucran al cuerpo, a artefactos y utensilios diversos (Boddice, 2019), se subraya la necesidad de un enfoque holístico de los sentidos, que Smith (2007) denomina “intersensorialidad” y Howes (2019), “multisensorialidad”; mientras que Howes (2006), para un enfoque antropológico general, y Palazzo (2014), para el campo histórico medieval, prefieren el término de “sinestesia” como constructo teórico adecuado para comprender toda la anchura y profundidad del sensorio histórico, tal como demuestra para el caso romano Grand-Clément (2021).

El complejo mundo de las emociones configura los comportamientos sociales y culturales (Rosenwein, 2006). A partir de los estudios pioneros, el tema de las sensibilidades y el de las emociones en la Edad Media fueron profundizados, entre otros, por Nagy y Boquet (2015), junto a especialistas que recientemente han abordado el cruce entre emociones y cuestiones

¹⁴ En efecto, “la apertura sensorial es una apertura al significado, [...] [puesto que] las percepciones sensoriales, las gestuales, las técnicas del cuerpo, el lenguaje, en forma general la relación con el mundo, sólo tienen significado en el vínculo con un estado social y cultural preciso” (Le Breton, 2021, p. 95).

de género en la Edad Media (Boquet y Lett, 2018) y entre emociones y vida política (Jara, 2021; Jiménez Alcázar y Rodríguez, 2021).

En atención a ello y habida cuenta de la necesidad de analizar en fuentes medievales cómo los aspectos simbólicos en relación a los cuerpos, los sentidos y las emociones influyen en la configuración de modos de actuar político, ideológico y religioso, el estudio de los sentidos y las emociones desde la disciplina retórica y los planteamientos de la historia sensorial, antes comentados, permitirá analizar el tópico, enraizado en la tradición antigua clásica y judeocristiana, del *hortus conclusus* en tres obras del siglo XIII con el fin de re-vincular sensorialidad y emociones (Boquet y Nagy, 2016; Coronado Schwindt et al., 2019; Boddice y Smith, 2020 y Newhauser, 2021), tal como se discute en la actualidad.

3. Tres ejemplos de *hortus conclusus* del siglo XIII

Ciertamente, existen vínculos entre emociones y expresión lingüística puesto que, si bien no es una palabra, la emoción solo puede revelarse en los textos del pasado mediante palabras, las que, además, deben ser consideradas en sus contextos históricos particulares. “Desentrañar la relación entre emoción y lenguaje resulta [...] crucial ya que, desde el punto de vista analítico, los problemas lingüísticos atraviesan tanto al ejercicio de comprensión de los sentimientos de los actores históricos como al intento de zanjar la brecha entre expresión emocional y experiencia emocional” (Bjerg, 2019, p. 12). Por ello, como hemos anticipado, tomaremos tres casos del siglo XIII en pos de reconocer el contexto semántico emocional que el tópico del *hortus conclusus* despliega y cómo los recursos retóricos habilitan múltiples matices significativos para expresar la multisensorialidad y evidenciar la interrelación entre experiencia y manifestación discursiva.

La primera parte de la *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino*, texto clerical hispánico en pareados (ca. 1025), es un poema lírico-narrativo de amor: en un paisaje primaveral, el protagonista recibe la visita de una dama que proclama su amor por un amante desconocido hasta que, identificados los regalos intercambiados entre ambos, se reconocen y consuman el amor. Luego la muchacha se aleja y el escolar queda apesadumbrado.

Más allá de los múltiples sentidos alegóricos, simbólicos y místicos que tiene el poema¹⁵, lo que nos interesa destacar es el escenario donde transcurre esa historia: muestra dos árboles en un prado –un manzano y un olivo, al lado de los cuales se desarrolla la cita amorosa– y dos vasos en la cima del manzano: uno de plata, lleno de vino, y otro lleno de agua. El anhelado encuentro amoroso y el estereotipo primaveral, como en las canciones trovadorescas, ocupan las primeras estrofas y presentan al jardín como lugar de deseo, de interacciones, de recreo y regocijo feliz. Desde la óptica cristiana, ese espacio de felicidad protegida contra la maldad del mundo aparece como un lugar de protección, al igual que el prado en la Introducción de *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, texto coetáneo a la *Razón de amor*, también clerical pero de carácter didáctico y homilético¹⁶.

La composición esencial de la imagen de dicho *locus amoenus* se asienta en la presencia vegetal y en el flujo de agua: el “árbol atrae a los pájaros o rumorea bajo la brisa; la fuente, el arroyo murmuran y encandilan el oído. Reina una paz que no se puede comparar con ninguna otra; un reposo total” (Zumthor, 1994, p. 105).

En la poesía trovadoresca del siglo XIII, el árbol, de frutos accesibles solo a través de la práctica de las virtudes teologales y cardinales, formaba parte de un lenguaje de amor altísimo. El *topos* medieval del olivo y del manzano, con el valor figurado de árboles del coloquio amoroso, aparece en este poema de manera particular porque a sus frutos –los vasos con vino y con agua– permanecen indiferentes los dos amantes. Con arraigo en distintas tradiciones¹⁷,

15 El valor simbólico del texto se aprecia fundamentalmente en la idea de visión poética que le confiere la unión de todos los elementos que se conjugan en el vergel y hacen de él la pieza que estructura y da unidad a la obra: “Doncella, paloma, beso, vasos milagrosos, todos viven su realidad última, la visionaria, en un *locus amoenus*, que de paisaje ornamental y puramente convencional ha sido transfigurado por el arte del poeta en el escenario de la visión” (de Ferrareri, 1974, p. 183).

16 La clasificación de dicha obra de Berceo como didáctica y homilética no es una cuestión unánime para la crítica; por ejemplo, González (2013, pp. 140-141) entiende que los milagros marianos poseen una “condición básicamente laudatoria” pese a los “alcances de las restringidas cuotas de ejemplaridad y didactismo que pueda[n] ocasionalmente contener”. Sin embargo, el carácter pedagógico y homilético se verifica en el ciclo mariano del autor riojano ya que la narración remite a la Biblia y el énfasis se halla tanto en las significaciones del texto bíblico como en su relación con la tradición y la Iglesia. “La letra bíblica aparece llena de referencias a los Padres, es visible el uso de tradiciones exegéticas y la utilización de procedimientos como la alegoría o la prefiguración tipológica propias de un culto y fino lector de la Biblia” (García López, 2008, p. 46).

17 El olivo es un árbol de gran riqueza simbólica, ya que significa armonía, fecundidad, purificación, fuerza, victoria y recompensa. En Grecia estaba consagrado a Atenea y constituye uno de los motivos del paisaje bucólico de los idilios griegos. En Roma estaba dedicado a Júpiter y Minerva, por lo tanto también en el mundo latino era de índole sagrada. En la tradición judía y cristiana simboliza la paz, sentido que deviene del fin del diluvio cuando la paloma trae en su pico una ramita de olivo (Chevalier y Gheerbrant, 1986). El olivo es de mención frecuente en la literatura medieval: aparece en las obras del Norte, en la poesía amorosa latina de los siglos XII y XIII y en la épica francesa. Curtius (1995) sostiene que dicha presencia es una huella de los ejercicios retóricos de la

tales árboles representan la vida, el conocimiento y la sabiduría, simbolismos sustentados, precisamente, por las imágenes del agua y del vino: el escolar no prueba del vino de la inmortalidad que convidaba el manzano, aunque sí la busca en una fuente “p[er]jerenal” (c35, v20) a cuyo alrededor se extiende un prado con flores que “a omne muerto Ressuçitarya” (c50, v27).

Las especies florales mencionadas se destacan por sus connotaciones odoríferas: la medicina medieval consideraba que los olores, principalmente los de origen vegetal, protegían de la peste negra, enfermedad que, aunque no como pandemia, se conocía desde antes del siglo XIII (Amasuno, 1988). La salvia era usada como antitranspirante y desodorante; la *rosa gallica* también era una flor de olor; la mención del lirio abarcaba a cualquier lilácea y, en especial, indicaba a la azucena; y la violeta (*viola odorata*) se destinaba a preparar perfumes y golosinas desde tiempos remotos, conocimientos terapéuticos que al parecer acredita el autor de la obra. Estas flores de la *Razón de amor* tienen, además, una vinculación evidente con María y el paraíso terrenal: la Virgen es como la violeta, modesta flor que propaga su fragancia; blanca y duradera como la azucena; y roja –por su ropa y su manto– y sin espinas como la rosa (Gómez Moreno, 2011). San Bernardo también compara las flores con las virtudes de María y, en relación a las azucenas, escribe que representan el esplendor de su virginidad, el renombre de su humildad y su ilimitada caridad¹⁸.

Aparte de que el perfume remite al amor y a la imagen nupcial, por referencia al *Cantar de los cantares*, la tradición bíblica lo describe también como un elemento de unción, significado que se recupera en el poema por asociación con la eficacia medicinal de las flores que lo emanan y el bienestar corporal y espiritual que proporcionan al hombre.

La imagen de estas flores fragantes se corona con la de la mejor flor –“non toda la peyor” (c54, v28)– que el escolar toma con su mano al empezar a “cantar de fin amor” (c55, v29). En

Antigüedad tardía. La manzana, por su parte, se presenta como un medio de conocimiento, tanto en la tradición clásica –la manzana de la discordia y las manzanas de oro del jardín de las Hespérides– como en la judeocristiana –la manzana que comen Adán y Eva y la manzana del *Cantar de los cantares*– (Chevalier y Gheerbrant, 1986). El manzano y la manzana son expresión del amor místico en el *Cantar de los cantares*, ya que el esposo da sombra y alimento a la esposa y de sus flores forma sabrosos frutos. La idea de María como esposa de Cristo y, al mismo tiempo, como madre subyace en la figura de este árbol que, además, representa la humildad de un Dios humanado porque ella lo prefiere pese a que hay muchos otros frutos que son más exquisitos que la manzana (Miranda, 2011).

¹⁸ El simbolismo mariano expresado mediante un lenguaje codificado en torno a las plantas paradisíacas se constata también en el *Hexamerón* de Ambrosio de Milán y en el cántico *Mariale* de Adán de Perseigne, entre otros antecedentes. Los textos literarios españoles también retoman ese sentido de las flores aplicado a la Virgen. En la *Razón*, las connotaciones místicas son mucho más complejas (cf. Eremieva Ivanova, 2007).

la región de trovadores y cátaros, la flor simbolizaba para los poetas del amor cortés la hermandad de los fieles de amor y también el objeto amado, como en el célebre *Roman de la rose* (siglo XIII). Para los cátaros, representaba la Inteligencia o Sabiduría Santa. En la *Razón de amor* también personifica un elemento superior e inspirador, tanto profano como religioso, puesto que el “fin amor”, siempre amor puro o verdadero entre provenzales, era también el amor divino (Lacarra y Cacho Bleuca, 2012).

El agua y la fuente pertenecen a la tópica clásica del *locus amoenus* y a la tradición judeocristiana de la fuente del paraíso terrenal. El agua es un factor de vida del que dependen el hombre y los animales, pero también la vegetación: en tal sentido también simboliza la eternidad. En el mundo antiguo y medieval, el agua era un medio de purificación y, por ello, símbolo del Espíritu Santo que limpia y elimina el mal (Mateos y Camacho, 1999). Desde la óptica médica, los cursos de agua eran recomendados para cualquier afección, mayormente contra la depresión y la enfermedad del amor y para proteger del hedor (Guiance, 2009), con lo cual, en este poema, el líquido refuerza la funcionalidad de los aromas florales.

El lugar placentero, el hombre que se desviste y el agua que lo reconforta y rehabilita de dolencias o males remite asimismo a la tradición de la fuente de la juventud, tópico recurrente en obras pictóricas y literarias medievales que puede interpretarse de manera alegórica y cristiana, en tanto el agua significaba la regeneración espiritual (Delumeau, 2005)¹⁹.

Por último, en este ambiente tenemos la paloma. La literatura bíblica, como sabemos, distingue los animales por grupos y le asigna a cada uno un sentido particular. Para Filón de Alejandría (siglo I), las bestias simbolizan las pasiones humanas, colaboradoras del intelecto, a las que conviene sofrenar: “Por fieras y aves se representan las pasiones porque dañan el intelecto cuando son salvajes y no domesticadas, y porque como seres alados sobrevuelan la inteligencia” (*Alegorías de las leyes* II, 2, 9-11). El alejandrino asigna, empero, un valor positivo a la paloma en *Quaestiones in Genesim* al considerarla un animal dulce y emparentarlo con los planetas y a las aves en general, con las estrellas por la similitud de su desplazamiento en el cielo y por su canto semejante a la música de las esferas.

¹⁹ El protagonista ya es joven cuando ingresa al jardín, antes de beber el agua, pero el poema alude a una juventud que debe entenderse alegóricamente como el estado humano original de inocencia, perdido por el pecado y restituido por Jesús, que es la fuente del jardín. El poder del agua y de las flores odorantes es, así, un símbolo espiritual sugestivo de Aquel que “puede resucitar a un muerto”.

La paloma ostenta numerosos significados. En la historia del arca de Noé, como portadora de la rama de olivo, representa la paz y la armonía, condiciones excelentes a las que se la asociaba también en Grecia, donde su presencia auguraba eventos favorables. Asimismo, desde la más remota antigüedad, la paloma era considerada como un ave de naturaleza amatoria, alegoría de Venus (de Ferraresi, 1974). En el pensamiento evangélico, como símbolo del Espíritu Santo, su figura aparece en las representaciones de la Trinidad, con notorias muestras de su índole alada, que revela, según Gregorio de Nisa, su participación en la naturaleza divina (Chevalier y Gheerbrant, 1986). También personifica el alma del justo que, en el momento de la muerte, sale del cuerpo y se eleva hacia lo alto: a medida que el alma se acerca a la luz, se hace bella y adopta la forma de una paloma (Daniélou, 1967). En esta alegoría, la pureza es relacionada con la blanca ave y la disociación de lo terrenal, con sus alas que buscan el cielo.

Los rasgos característicos de las especies zoológicas, provenientes de varias tradiciones, con frecuencia se cristalizan simbólicamente por vía clerical para constituir modelos de ejemplaridad (Voisenet, 1994): “tanto en el contexto pagano como en el cristiano, la paloma, siendo símbolo de amor, lo es de paz y unión, y por eso ha sido frecuentemente usada como ejemplo para transmitir una lección de amor que trata del logro de la paz gracias al beso²⁰” (de Ferraresi, 1974, p. 183). Así, la paloma se configura como el pájaro perfecto por excelencia por su vuelo ascendente, su blancura y luminosidad, su suavidad y candor.

El rasgo más saliente de la paloma en este poema es que lleva atado a su pata un cascabel, elemento acústico que remite a la voz de Dios, de quien el ave es mensajera y que conduce al alma al mundo celestial (Eremíeva Ivanova, 2007). Estamos en presencia de un paisaje sonoro específico, en el cual las marcas sonoras transmitidas por el texto están en función de la configuración cultural de los sentidos, en este caso el auditivo (Rodríguez et al. 2019) en un ambiente místico.

Desde la c. 2 hasta la c. 15, la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora*²¹ también describe un *locus amoenus* donde descansa el peregrino, que se identifica con el paraíso (c. 14 a y b). La fuente de ese prado (c. 3) se ramifica en cuatro brazos (c. 21) que evocan los cuatro

20 El beso de los amantes es el momento culminante del encuentro narrado en el poema, ósculo que tiene una connotación erótica muy clara en la lírica cortés porque habilita la contemplación de la dama desnuda o semidesnuda y representa el deseo ardiente. Para de Ferraresi (1974), este acontecimiento visual en la *Razón de amor* simboliza una experiencia contemplativa más que óptica.

21 Vale la pena recordar que dicha Introducción no es un simple paratexto sino la clave hermenéutica de la obra “en su identidad, unidad, genericidad y funcionalidad macrotextuales” (González, 2013, p. 9).

ríos del paraíso y los árboles que generan 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 que resarcirá el pecado del hombre arquetípico gracias a su intercesión ante Cristo, la que, para González (2013), se organiza en dos ejes definidos análogamente como verticales y horizontales. Así, los distintos elementos de la alegoría del prado se ajustan a la dinámica del poder vertical-descendente (del cielo a la tierra, mediante la acción redentora de Dios y la colaboración de María) y la misericordia horizontal centrífuga (desde el centro, punto de articulación de los ejes, hacia todo el mundo, a través del amor).

Los elementos tópicos de ese paisaje son los mismos que los de la *Razón de amor* y ofrecen, en la c. 6, un cuadro del crecimiento fecundo a través del prado verde, de hierba no segada y lleno de flores, que permite el reposo²² y el amparo del romero que, también como en el poema antes visto, se despoja de sus vestiduras para recostarse bajo un árbol, implícitamente jerarquizado dentro del conjunto frondoso pues se corresponde con el eje vertical-descendente y alegoriza “la omnipotencia divina que desciende y actúa sobre la naturaleza” (González, 2013, p. 30) al proyectarse en toda dirección en forma de sombra²³.

La siguiente estrofa presenta el tema de los olores fragantes y la fuente de agua límpida: ambos le proporcionan al personaje narrador un bienestar, en el cuerpo y en el alma, que lo impulsan hacia la virtud. Seguidamente, la enumeración de árboles con sus exquisitos frutos – granados, higueras, perales y manzanos–, todos de enraizado simbolismo clásico y bíblico, posibilitan la vinculación del espacio arbolado con la Virgen mediante una alegoría claramente femenina, pues ella ha dado el mejor fruto (Miranda, 2011), y con el sentido del gusto, ya que los frutos son maduros y dulces (González, 2013). 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):

Odí sonos de aves dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sonos más acordados. (7 b-d)
Unas tenien la quinta, e las otras dovlaban,

22 Como explica González (2013), este descanso y ocio deben entenderse como la disposición del alma a la experiencia contemplativa, la que tendrá lugar cuando el romero ‘suba’ al árbol y ‘se convierta’ en ave, es decir cuando cambie la vida activa por otra dedicada a cantar las grandezas de la Virgen.

23 Este árbol central, claramente alegórico porque no se alude a su especie vegetal, remite a la universal y milenaria tradición del árbol del mundo, o *axis mundi*, símbolo que relaciona lo superior-divino con lo inferior-humano al comunicar las virtudes celestes a la tierra y permitir al hombre su elevación espiritual (González, 2013).

Otras tenien el punto, errar no las dexavan,
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncás 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)

La descripción se focaliza en dos aspectos de la naturaleza sensible de las aves: por un lado, el sentido del gusto, causa de que los cantos sean dulces y, por otro, la capacidad vocal, que los hace articulados y bien entonados²⁴. Ambos atributos se relacionan con la boca y, por ende, con el lenguaje: es así que cobra 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)²⁵. Como consecuencia de lo anterior, también aparece el sentido del oído, asociado al narrador que capta tan bellos sonidos²⁶.

Asimismo, el componente sensorial de la representación aviar incluye el movimiento (c. 8), que supone un anclaje corporal, pues estos animales cantan y se mueven –ejecutan sus melodías– con sus propios cuerpos. Pero no se trata de cualquier cuerpo sino del modelo corporal del pájaro, que es sutil en tanto puede elevarse hacia el cielo y desplazarse a través del aire, medio no accesible al ser humano. El pájaro se muestra, entonces, como un objeto transicional (Jevtíć, 2018), pues pertenece a la tierra y al cielo, su movimiento es ascensional y, cuando se detiene, lo hace sobre las ramas altas y verdes, signo también de una tendencia ascendente.

Esta figuración de los pájaros permite equiparlos a los sentidos porque ocupan una posición liminal entre el afuera y el adentro: las aves están en el huerto cerrado pero pueden

24 Existe un vínculo etimológico entre *dulcis*, *suavis* y (*per*)*suadeo* pues ‘persuadir’ significa ‘endulzar’. De forma metafórica, lo dulce excede las referencias alimenticias, remitiendo a sensaciones agradables, sin hacer distinción de sentidos. La literatura latina ya había aplicado *dulcis* para aludir a toda fuente de placer (Asiss González, 2021).

25 En relación con estos alegóricos pájaros, el árbol central presentado en la c. 6 adquiere ahora una “verticalidad ascendente, ya que por él y hasta su cima sube el romero devenido en ave para sumarse al coro de quienes alaban a María” (González, 2013, p. 32).

26 De igual modo, el caudal del discurso aparece connotado en la imagen del agua que circula en el vergel, la cual también es sonora y desbordante.

salir de él y volar hacia lo alto y los sentidos ofician como entradas al alma mediante las emociones que provoca la delectación paradisíaca –alegría, calma y esperanza–.

En el prado así descrito reinan la paz, la felicidad y la concordia, resultado de la unión del júbilo cristiano y la belleza del mundo natural, simbolizados en las imágenes 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).

La correlación entre los elementos literales y los alegóricos en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* ha sido ampliamente trabajada por la crítica (Del Campo, 1944; Uli Ballaz, 1974; Gerli, 1985; García de la Concha, 1992; García López, 2008; González, 2013; entre otros): la romería connota el viaje y la vida; el prado y su verdura, a María y su virginidad; los cuatro ríos, a los Evangelios; los árboles y su sombra, a los milagros de la Virgen y su mediación corredentora; las aves, a los apologetas; y las flores, a los nombres de María. Con ellos, al anunciar el “buen aveniment” (c. I c) de la Virgen y su decisivo papel en la historia de la salvación, el poeta expone la oportunidad que tiene el género humano de recuperar la gracia perdida por el pecado.

Las *Cantigas de Santa María*, colección de canciones escritas en la corte de Alfonso el Sabio durante la segunda mitad del siglo XIII, no desarrollan extensamente el tópico del *hortus conclusus* o *deliciarum*, aunque en algunas de ellas se muestra un jardín de flores con la Virgen como figura central (cantiga 10), y se hace mención del *titulus* mariano, la Virgen como “orto dos viços do paraiso” (cantiga 357) (Disalvo, 2014).

La Virgen aparece adornada con flores que simbolizan belleza, pureza y fecundidad o bien presentada ella misma como una flor –“Rosas da rosas e Fror das frores, / Dona das dona, Sennor das senhores” (cantiga 10)–, descripción que la relaciona con la belleza física, la alegría de ánimo, la vida piadosa y dadora de beneficios, tópico que se recupera en la cantiga 56, que refiere a las cinco rosas florecidas milagrosamente en la boca del devoto monje, una por cada salmo que decía.

El estribillo de la cantiga 310 –“Muito per dev’ a Reynna dos ceos seer loada de nos, ca no mundo nada foi ben come Fror d’Espynna” (2-5)– simboliza el nacimiento de María sin pecado original, como una flor que surge en medio de los espinos.

El espacio paradisíaco también aparece en el texto: en la cantiga 105, un monje pide insistentemente a la Virgen que le muestre el paraíso, que él imagina como un huerto.

La cantiga 384 recuerda cómo en la Vidas dos Santos Padres el nombre de Santa María estaba escrito en tres colores:

A primeyra era ouro, coor rrica e fremosa a semellante da Virgen nobre e mui preçiosa; e a outra d’azur era, coor mui maravilhosa que ao çeo semella quand’ é con sas [e]splandores. [...] A terçeyra chamam rosa, porque é coor vermella; onde cada ùa destas coores mui ben semella aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella nunca ouv’ en fremosura, ar é mellor das mellores. [...] Ond’ aqieste nome santo o monge tragia sigo da Virgen Santa Maria, de que era muit’ amigo, beyjando-o ameude por vençer o emigo ã diabo que sempre punna de nos meter en errores. (10-28).

Las tórtolas y las palomas eran entregadas a modo de ofrendas al Templo por los judíos y a la Virgen por los cristianos, como señala la cantiga 417: “con duas tortoras mansas / e de paonbas un par”. La tórtola en el imaginario cristiano simboliza la fidelidad conyugal, característica que destaca también el bestiario, ya que la describe como un pájaro monógamo, que solo tiene una pareja en su vida y, cuando esta muere, no vuelve a casarse ni a posarse en los jardines (Voisenet, 1994). En el caso de la cantiga 411, que narra el problema de infertilidad de Ana, la madre de María, el alejamiento de Joaquín de su esposa, a raíz del rechazo comunitario porque no engendraba hijos, supone una ruptura del vínculo matrimonial aunque la intervención del ángel restaurará la unión y, finalmente, se anunciará el nacimiento de la Virgen. La figura de la tórtola enfatiza las connotaciones positivas del matrimonio y el ave determina el sentido moralizador del texto al extrapolar simbólicamente la experiencia zoológica a los comportamientos propiamente humanos.

Las fiestas marianas que registran las cantigas multiplican las referencias a las aves, que, por estar ligadas al elemento aire, casi siempre designan la trascendencia y, frecuentemente, representan el alma humana (Fidalgo Francisco, 2017).

4. Consideraciones finales

En las páginas anteriores hemos abordado algunas de las principales ideas transmitidas por fuentes antiguas, tanto grecolatinas como judeocristianas, asimiladas y releídas por los autores cristianos medievales, relativas al *topos* literario del *hortus conclusus*. El análisis, acotado al modo en que tres obras del siglo XIII –*La razón de amor*, *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y *Las cantigas de Nuestra Señora* de Alfonso el Sabio– se centran en dicha representación regulada retóricamente, pone el énfasis en la carga connotativa de las referencias al mundo natural que desarrollan plenamente el diseño poético del vergel medieval al incorporar la sensorialidad y emotividad propias de su época y el ámbito clerical. En tal sentido, si bien las reflexiones no agotan la indagación sobre tales obras ni sobre las complejas relaciones entre retórica, sentidos y emociones, arrojan cierta luz sobre las recreaciones medievales de tradiciones anteriores que, lejos de una denotación plana y contextual, contribuyen a delinear la concepción antropológica que trasuntan las obras.

Por ello, junto con los aspectos simbólicos, hemos subrayado la importancia del mundo animal y vegetal descrito en los textos para la configuración de un paisaje sensorial específico (Mehl y Péaud, 2019) al expresar emociones como la alegría, la paz, el placer, la armonía y el amor mediante los sentidos humanos (Rodríguez, 2021a), principalmente el gusto (los frutos), el olfato (el perfume de las flores) y el oído (las melodías de las aves), los que promueven una afectividad positiva que busca la trascendencia: el reconocimiento de esta manifestación sensible en la imagen del huerto supone una superación de la más limitante que propone a la vista como sentido privilegiado en la interpretación del esquema retórico del tópico.

Los recursos que se reiteran en las tres obras recuperan la intersensorialidad que los espacios naturales imprimen a la memorialización puesto que las marcas sensoriales y emocionales propias de un período histórico determinado se convierten en parte relevante de la memoria (Rodríguez y Coronado Schwindt, 2016) –la mariana en los casos expuestos–, en tanto se fijan a través de prácticas retóricas específicas.

En síntesis, nuestro estudio ha tratado de registrar la sinestesia presente en la pintura literaria del vergel a través de elementos emotivos y sensibles fundamentales que permiten una renovación retórica que no se queda solo en la reiteración acumulativa de elementos tradicionales sino que la dotan de una significancia particular, reveladora de la sensibilidad y la emotividad del mundo altomedieval.

5. Referencias

Ediciones y traducciones

- Alesso, M. (Ed. y trad.). (2009). *Alegoría de las leyes, Libros 1, 2 y 3*. En Martín, J. P. (Dir.). *Filón de Alejandría. Obras completas*. Vol. I. (pp. 159-301). Trotta.
- Barra Jover, M. (1989). Razón de amor: Texto crítico y composición. *Revista de literatura medieval*. N° I (pp. 123-153). Universidad de Alcalá de Henares,
- Bolaño e Isla, A. (Ed.) (1997). *Gonzalo de Berceo. 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*. Porrúa.
- Diez Ramos, Gregorio (Trad.). (1986). San Bernardo, *In Nativitate B. Mariae Virginis. Sermo*, 18, PL 183, 446. En *Obras completas*. Edición bilingüe, t. III. La Editorial Católica.
- García Yebra, V. (Trad.). (1987). Aristóteles, *Metafísica*. Gredos.
- Calvo Martínez, T., & García Gual, C. (Trad.). (2016). Aristóteles, *Acerca del Alma*. Gredos.
- Mettman, W. (Ed.). (1986) (1988) (1989). Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa María*. 3 volúmenes. Castalia.
- Santos Gómez, J. L. (Trad.). (2000). San Bernardo de Claraval, *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*. Monasterio de Santa María de Oseira.
- Ubieta, J. Á. (Trad.). *Biblia de Jerusalén*. Desclee de Brouwer.

Obras

- Aguilar Perdomo, M. del R. (2010). "Espesuras y teximientos de jazmines": Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista. *eHumanista*, 16, 195-220.
- Amasuno, M.V. (1988). *El "Regimiento contra la pestilencia" del Bachiller Alfonso López de Valladolid*. Universidad de Valladolid.
- Asiedu, F.B.A. (2001). The Song of Songs as de Ascent of the Soul: Ambrose, Augustine, and the Language of Mysticism. *Vigiliae Christianae*, 55(3), 299-317.
- Assaf de Viejobueno, G. (1999). Las pasiones y el compuesto humano. En G. Risco Fernández (Comp.), *Homo patiens. La sensibilidad y las pasiones* (pp. 107-111). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Asiss González, F. (2021). Dulce. En G. Rodríguez (dir.), *Sensonario: diccionario de términos sensoriales*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Astell, A.W. (1990). *The Song of Songs in the Middle Ages*. Cornell University Press.
- Baert, B., Iterbeke, H., & Watteeuw, L. (2018). Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries. Mixed Media, Remnant Art, Recyclage and Gender in the Low Countries (Sixteenth Century Onwards). En G. Jurkowlaniec, I. Matyjaszkiewicz & Z. Sarnecka (Eds.), *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation* (pp. 33-47). Routledge.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones Retóricas I. La antigua retórica*. Tiempo Contemporáneo.

- Bjerg, M. (2019). Una genealogía de la historia de las emociones. *Quinto Sol. Revista de Historia*, 23(1), 1-20.
- Boddice, R. (2019). Developing Brain as Historical Artifact. *Developmental Psychology*, 55, 1994-1997.
- Boddice, R., & Smith M. (2020). *Emotion, Sense, Experience (Elements in Histories of Emotions and the Senses)*. Cambridge University Press.
- Boquet, D., & Lett D. (Eds.). (2018). Le genre des émotions. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 47.
- Cárdenas Mejía, L.G. (2015). *Retórica y emociones. La constitución de la experiencia humana del lugar*. Editorial Aula de Humanidades.
- Castillo Merlo, M. (2020). Entre tragedia y política: mimesis, emociones y entendimientos en Aristóteles. En V. Suñol, & L.R. Miranda (Eds.), *La educación en la filosofía antigua. Ética, retórica y arte en la formación del ciudadano* (pp. 99-117). Miño y Dávila.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Corbin, A. (1982). *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire social, XVIIIe-XIXe siècles*. Aubier.
- Coronado Schwindt, G., Palazzo, É., & Rodríguez, G. (2019). Sentidos y emociones con Historia. *Pasado Abierto. Revista del CEHis*, 9, 2-13.
- Crary, J. (2012). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press.
- Curtius, E.R. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. Vol. I. Fondo de Cultura Económica.
- Daniélou, J. (1967). *Grégoire de Nysse. La colombe et la ténèbre. Textes extrait des Homélies sur le Cantique des cantiques*. Éditions de l'Orante.
- de Ferraresi, A.C. (1974). *Locus amoenus* y vergel visionario en *Razón de amor*. *Hispanic Review*, 42(2), 173-183.
- Del Campo, A. (1944). La técnica alegórica en la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*. *RFH*, 38, 15-57.
- Delumeau, J. (2005). *Historia del Paraíso. I. El jardín de las delicias*. Taurus.
- Denney, P. (2019). The Emotions, the Senses, and Popular Radical Print Culture in the 1790s: The Case of The Moral and Political Magazine. En J. Macleod, W. Christie, & P. Denney (Eds.), *Politics and Emotions in Romantic Periodicals* (pp. 49-72). Palgrave Macmillan.
- Díaz Duckwen, M. L. (2019). El Paraíso en *Vidas de los Santos Padres de Mérida*. Una aproximación a la Historia de los Sentidos. En V. Suñol, & L.R. Miranda (Eds.), *Retórica, filosofía y educación: de la Antigüedad al Medioevo. Instituciones, cuerpos, discursos* (pp. 163-180). Miño y Dávila.
- Disalvo, S. (2014). Se nas pedras faz fequras parecer... Consideraciones sobre iconografía mariana y figuras poéticas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. *Olivar*, 15(22).
- Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen.

- Eremieva Ivanova, N. (2007). *La Razón feyta d'amor de Lupus de Moros como el canticum amatorium hispánico*. UNED.
- Febvre, L. (1941). La sensibilité et l'histoire: Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? *Annales d'histoire sociale*, 3(1), 5-20.
- Fidalgo Francisco, E. (2017). Los animales de las Cantigas de Santa María. Una lectura en clave simbólica. *Revista de Literatura Medieval*, 29, 107-127.
- García de la Concha, V. (1992). La mariología en Gonzalo de Berceo. En I. Uría (Coord.), *Gonzalo de Berceo. Obra Completa* (pp. 61-88). Espasa-Calpe y Gobierno de La Rioja.
- García López, J. (2008). La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII. En G. Del Olmo Lete (Dir.), *La Biblia en la literatura española*, Vol I: Edad Media (pp. 35-68). Trotta.
- Gerli, E.M. (1985). La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*. *BHS*, 62, 7-14.
- Gesbert, É. (2003). Les jardins au Moyen Âge: du XIe au début du XIVe siècle. *Cahiers de civilisation médiévale*, 46(184), 381-408.
- Gómez Moreno, Á. (2011). La flora entre los primitivos y Chranach, de *Razón de amor* a Cervantes: paisaje, exégesis y poética. *Edad de Oro*, 30, 127-166.
- González, J.R. (2013). *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Miño y Dávila Editores.
- Grand-Clément, A. (2021). Sensorium, Sensescapes, Synaesthesia, Multisensoriality: A New Way of Approaching Religious Experience in Antiquity? En A. Alvar Nuño, J. Alvar Ezquerro & G. Woolf (Dirs.), *SENSORIVM: The Senses in Roman Polytheism* (pp. 141-159). Brill.
- Guglielmi, N. (2017). *La vida cotidiana en la Edad Media*. Eudem.
- Hansberg, O. (1996). *La diversidad de las emociones*. Fondo de Cultura Económica.
- Guiance, A. (2009). En olor de santidad: la caracterización y alcance de los aromas en la hagiografía hispana medieval. *Edad Media. Rev. Hist.*, 10, 131-161.
- Hefferman, J.A.W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The Chicago University Press.
- Howes, D. (2006). Scent, Sound and Synesthesia. Intersensoriality and Material Culture Theory. En Ch. Tilley, K. Webb, S. Küchler, M. Rowlands & P. Spyer (Eds.), *Handbook of Material Culture* (pp. 161-172). Sage.
- Howes, D. (2019). Multisensory Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 48, 17-28.
- Huizinga, J. (1919). *Herfsttij der Middeleeuwen, Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*. Harlem-H. D. Tjeenk Willink & Zoon.
- Jara Fuente, J.A. (Coord.). (2021). *Emociones políticas y políticas de la emoción. Las sociedades urbanas en la Baja Edad Media*. Dykinson.
- Jevtíc, I. (2018). Becoming-Birds: The Destabilizing Use of Gendered Animal Imagery. En A. Langdon (Ed.), *Animal Languages in the Middle Ages. Representations of Interspecies Communications* (pp. 13-30). Palgrave MacMillan.

- Jiménez Alcázar, J.F., & Rodríguez, G. (2021). Miedos en la frontera de Granada. En J.A. José Jara Fuente (Coord.), *Emociones políticas y políticas de la emoción. Las sociedades urbanas en la Baja Edad Media* (pp. 17-36). Dykinson.
- Kennedy, G.A. (1994). *A New History of Classical Rhetoric*. Princeton University Press.
- Keys, B. (2013). Senses and Emotions in History of Sport. *Journal of Sport History*, 40, 21-38.
- Lacarra, M.J., & Cacho Bleuca, J.M. (2012). *Historia de la literatura española. I. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Crítica.
- Le Breton, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.
- Le Goff, J. (2009). *Una Edad Media en imágenes*. Paidós.
- Magnavacca, S. (2005). *Léxico técnico de filosofía medieval*. Miño y Dávila.
- Mandrou, R. (1961). *Introduction à la France moderne. Essai de psychologie historique*. Albin Michel.
- Marimón Llorca, C. (1998). *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*. Universidad de Alicante.
- Mateos, J., & Camacho, F. (1999). *Evangelio, figuras y símbolos*. El Almendro.
- Mehl, V., & Péaud, L. (Dirs.). (2019). *Paysages sensoriels. Approches pluridisciplinaires*. Presses Universitaires de Rennes.
- Miranda, L.R. (2011). Sentido y alcances de la descripción del paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. *Mirabilia*, 12, 20-37.
- Miranda, L.R. (2017). Hermenéutica de los jardines: sentidos y verdad metafórica del huerto de la *Razón de amor*. En L.R. Miranda (Ed.), *Metáfora y episteme: hacia una hermenéutica de las instituciones* (pp. 137-158). Círculo Hermenéutico.
- Missfelder, J.-F. (2014). Ganzkörpergeschichte. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 39, 457-475.
- Murphy, J.J. (1981). *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. University of California Press.
- Nagy, P., & Boquet, D. (2015). *Sensible Moyen Âge. Une Histoire des émotions dans l'occident médiéval*. Seuil.
- Newhauser, R. (2021). La sensología de la conciencia moral. Las voces éticas de Guilelmus Peraldus. En G. Rodríguez, (Ed.), *La Edad Media a través de los sentidos* (pp. 95-114). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Ortúzar Escudero, M.J. (2016). *Die Sinne in den Schriften Hildegards von Bingen: Ein Beitrag zur Geschichte der Sinneswahrnehmung*. Anton Hiersemann Verlag.
- Pagán, V.E., Page, J.W., & Weltman-Aron, B. (Eds.). (2015). *'Disciples of Flora'. Gardens in History and Culture*. Cambridge Scholars Publishing.
- Palazzo, É. (2014). *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*. Éditions du Cerf.
- Parret, H. (1995). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. Edicial.
- Pineda, D. (1998). A propósito de la "sensibilidad común" en Aristóteles. *Universitas Philosophica*, 31, 115-141.

- Ramasco de Monzón, R.M. (1999). Pasión, receptividad y alteridad. En G. Risco Fernández (Comp.), *Homo patiens. La sensibilidad y las pasiones* (pp. 113-122). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Rodríguez, G., & Coronado Schwindt, G. (Dir.). (2016). *Paisajes sensoriales. Sonidos y silencios de la Edad Media*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Rodríguez, G., Palazzo, É., & Coronado Schwindt, G. (Dir.). (2019). *Paisajes sonoros medievales*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Rodríguez, G. (2021a). La importancia de los animales en la configuración sensorial carolingia. *Intus-Legere Historia*, 15(1), 222-236.
- Rodríguez, G. (Dir.). (2021b). *La Edad Media a través de los sentidos*. Grupo de Investigación y Estudios Medievales (GIEM), Universidad de Mar del Plata.
- Rosenwein, B. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. Cornell University Press.
- Scarantino, A., & de Sousa R. (2021). Emotion. En E. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2021/entries/emotion/>
- Segura Munguía, S. (2005). *Los jardines en la Antigüedad*. Universidad de Deusto.
- Smith, M. (2007). *Sensing the past: Seeing, hearing, smelling, tasting, and touching in history*. University of California Press.
- Tanner, J. (2017). *Historische Anthropologie zur Einführung*. Junius.
- Uli Ballaz, A. (1974). ¿Es original de Berceo la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*? *Berceo*, 86, 98-117.
- Voisenet, J. (1994). *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (Ve-XIe siècles)*. Presses Universitaires du Midi.
- Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo*. Cátedra.