

El *Jardín de flores raras*, después de abordar, en el capítulo «La pasión de escribir», otras cuestiones tan sugerentes como «De los duendes al Anticristo» o «Grafomanía y oscuridad de conceptos», dedica el último apartado a realizar una relectura del *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada. Lo que más llama la atención de Caro es la concepción que en él expone Torquemada de la estructura del mundo, de su geografía y sus habitantes. Revisa los casos de teratología individual en el capítulo primero, es decir los de seres monstruosos con elementos humanos de los que se viene hablando desde la Antigüedad. Nos encontramos, por ejemplo, con hombres con cara perruna y con los pies redondos como bueyes, hombres que no hablan sino dos palabras, con las cuales se entienden los unos a los otros. Se trata de los cinocéfalos a los que se refirió ya Heródoto como a habitantes de Etiopía. Y si Estrabón y Pomponio Mela nos hablaban de sátiros y faunos, Torquemada se muestra mucho más crédulo que estos escritores.

De la teratología y de los monstruos semihumanos se pasa en el diálogo segundo a las monstruosidades físico-naturales de carácter geológico o zoológico: fuentes, lagos, ríos, hierbas, pájaros o una larga disertación acerca del Paraíso terrenal. Sin embargo Caro encuentra a Torquemada más a sus anchas, cuando discurre acerca de fantasmas, visiones, trasgos, encantadores, hechiceros, brujas y saludadores, como lo hace en el diálogo tercero. Y ve además una influencia de este autor en el discurso de Cervantes sobre brujas y hechiceros en *El coloquio de los perros*. Las influencias, no obstante, no se limitan a esta obra. Al componer *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, publicada en Madrid en 1617, Cervantes introduce elementos del libro de Torquemada. Éste habla de lo frecuentes que son los hechiceros en tierras septentrionales y el autor del *Quijote* alude a ello. Y en cuanto a la conversión de hombres en lobos, señalada por Torquemada, el vulgo cree, según Cervantes, que este fenómeno sucede con frecuencia en Inglaterra.

Las zoologías y geografías fantásticas del *Jardín de flores raras* son sustituidas en *Arte visoria* por otros países y otros paisajes más familiares. Si la primera parte de este último libro se halla constituida por un trabajo de carácter muy teórico, titulado precisamente «Arte visoria», y que ya fue publicado en 1987, en el número XLII de la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, la segunda agrupa varios trabajos sobre el paisaje y sus tramas, el paisaje y la arquitectura, el paisaje romántico español, etc.

Como en otras ocasiones, Caro define primero el valor de las palabras antes de realizar una interpretación histórico-cultural de los hechos, aunque suscribe la sentencia de Demócrito, según la cual las palabras son simples sombras de las cosas, y como tales sombras pueden ser movibles y hasta engañosas. En el *Diccionario de autoridades* encuentra varias acep-

ciones de la palabra «país», que le sirven de punto de arranque. En primer término —dice— vale tanto como región, reino, provincia o territorio. En segundo lugar alude a «la pintura en que están pintados, villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas». Metafóricamente y en tercer lugar, se toma como materia de ciencias o conocimientos: *campo*, según expresión más corriente hoy. La palabra «paisaje», usada ya con Palomino, según el mismo diccionario, no sirve más que para aludir a un «pedazo de país en la pintura». Las «autoridades» citadas pertenecen al siglo XVII: Calderón, Gracián y el mismo Palomino. Etimologistas más modernos, como Corominas, considerarán que, aunque el origen de la palabra «país» esté en el latino *pagus*, es un galicismo (así como «paisaje») y que no aparece todavía en autores anteriores a Góngora, Villaviciosa y Balbuena, como Cervantes¹¹.

Caro Baroja rectifica esta afirmación de Corominas, ya que encuentra en *La Gitanilla* la alusión a «cuadros y países de Flandes» y en Lope de Vega el empleo del término «país» como equivalente a tierra o comarca en general («países remotos», «todos los países») o en particular («país de Enau», «país de Artués»). También se refiere Lope a «países pintados» e incluso utiliza la palabra «paisajes» aludiendo a ámbitos naturales¹². Caro completa con éstos y otros textos la dependencia etimológica de «país» y «paisaje» de *pagus* («campo»). Resultaría así que la noción de «paisaje urbano» sería un contrasentido etimológico y que la de «paisaje natural», si no es tautología, por lo menos está cerca de serlo, si advertimos que la vida campestre o rural siempre ha sido considerada como más cercana a la Naturaleza que la de las ciudades: idea vieja y que, por otra parte, se relaciona con nostalgias poéticas, filosóficas y políticas, respecto a épocas imaginadas en que los hombres vivían más felices por lo mismo que su vida era más natural¹³.

La palabra «paisaje» aparece ya en algún texto del siglo XVI, por ejemplo en el portugués de Francisco de Holanda. Pero no cabe duda, según Caro, de que, por la misma época y después, la de uso más frecuente en español fue la de «país». Con frecuencia también ésta hace pensar en los que la utilizaban en cuadros y tapices de la escuela flamenca, llenos de detalles con «villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campiñas», como dice la definición de esta palabra en el mismo *Diccionario de autoridades*.

Para los autores hispanos del siglo XVII la idea del «país» se asocia, sobre todo en pintura, con una técnica muy minuciosa. Calderón, por ejemplo, en el auto sacramental *El pintor de su deshonra* saca a escena a Lucifer discutiendo acerca de la sabiduría del Padre Eterno y al enumerar las artes que domina lo representa como a un pintor muy cuidadoso: «Seis días ha que en un País/ se desvela cuydadoso,/ siendo la obra de seis días/

¹¹ Corominas, J., *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954, III, p. 610a.

¹² *Ejemplos de Carlos Fernández Gómez*, *Vocabulario Completo de Lope de Vega*, Madrid, 1971, III, p. 2000.

¹³ Caro Baroja, J., *Arte visoria*, p. 113.

de sus estudios el colmo». He aquí el *Génesis*, según Caro, como un «país» lleno de detalles.

Centrado en el estudio del «paisaje romántico español», Caro Baroja encuentra sus raíces en los pintores costumbristas del siglo XVIII. Desde que a fines del siglo XVIII Senefelder inventó la litografía, se produce un florecimiento de sus diversos usos, que terminan revolucionando la concepción del paisaje.

Caro Baroja presenta varios paisajes que arrancan de concepciones dieciochescas y que se deben a autores anteriores a los románticos propiamente dichos. Uno de ellos es *La vista de Madrid* de Bartolomé Montalvo, artista especializado en bodegones y paisajes. Otro es una vista del estanque del Retiro del pintor valenciano José Ribelles y Helip, conocido por sus ilustraciones del *Quijote*, sus decoraciones de teatro y varios cuadros de historia y de género. A continuación se revisa la obra de varios autores como José María Avrial y Flores, Parcerisa, José Elbo, Mariano Belmonte y Vacas, Vicente Camarón y Meliá, etc.

En el campo de la literatura, el paisaje romántico es deudor igualmente de esa fe en la Naturaleza profesada por los hombres del siglo XVIII. El nombre de una novela famosa en su tiempo, *Las ruinas de mi convento*, de Fernando Patxot y Ferrer (1812-1859) sintetiza gustos y tendencias. Se trata de un paisaje romántico en suma. Un paisaje que se diferencia de los clásicos o neoclásicos, que a su vez inspiran antes a poetas como Arriaza cuando escribe:

De la primera luz que el campo dora
ofrece grato, entre árboles y flores
danzas de ninfas, juegos de pastores.

A los capítulos sobre el paisaje siguen otros dedicados al estudio de «Casas y pueblos» y al «Arte primitivo y arte popular». Caro Baroja confiesa que no pretende exponer una teoría detallada sobre estas cuestiones, sino tan sólo una especie de planteamiento general como ocurre en otras muchas ciencias. Por otra parte, la palabra «primitivo» tiene en nuestro autor un carácter estrictamente *tecnológico* sin connotaciones filosóficas, religiosas o de otra índole. Sí subyace una base filosófica en sus reflexiones etnológicas o estéticas de capítulos posteriores. Así, al hablar de «Goya y la teoría de la caricatura» se remonta a la *Poética* de Aristóteles y al concepto clásico de la *mimesis*. Refiere, por ejemplo, cómo Aristóteles ilustra las formas de imitación recurriendo a los procedimientos pictóricos de tres artistas: 1) el de Poligonoto, que pintaba al hombre *más bello* de lo que es; 2) el de Pausón, que lo pintaba *más feo*; y 3) el de Dionisio, que lo pintaba tal como es.

Arte visoria se cierra con el capítulo «Costumbrismo no tan *naïf*: Manolo Blasco». Se trata del prólogo que Caro Baroja escribió para el libro de Blasco, *Málaga de comienzos de siglo* (1973). Manuel Blasco, primo de Pablo Picasso, fue un modernista andaluz, que cultivó la poesía y las artes plásticas y que supo reflejar la realidad de Andalucía en una serie de cuadros candorosos, llenos de chispa y de imaginación.

Este mismo trabajo dedicado a Manuel Blasco se inserta al final de su voluminosa obra *De etnología andaluza*. El interés de Caro por Andalucía arranca del año 1947 en el que visitó las ciudades de Granada y Sevilla. Antes de esa fecha, como nos recuerda el profesor Carreira, sólo se había ocupado de Andalucía en unos capítulos de *Los pueblos de España* (1946).

De etnología andaluza está dividido en cinco apartados, el primero de ellos dedicado a «Andalucía, en general» y los restantes a Cádiz, Córdoba, Huelva y Málaga, respectivamente. El primero de ellos, «Notas de viaje por Andalucía», inédito hasta ahora, está integrado por los apuntes y dibujos realizados en sus viajes andaluces con Foster desde noviembre de 1949 a mayo de 1950. Otros, como «Las tinajas de vino de don Juan Valera» y «Economías microscópicas» llevan en su original el epígrafe de capítulo o carta con que habían de integrarse en un conjunto de ensayos cuyo título acaso hubiera sido *Cartas andaluzas*¹⁴. Para el primero de estos estudios, Caro Baroja recurre al trabajo de don Juan Valera, *De la perversión moral en la España de nuestros días. Con motivo del libro nuevo, «Todo el mundo», por D. Santiago de Liniers* y a otras obras del autor cordobés como *Pepita Jiménez* y *Las ilusiones del doctor Faustino*. Con esta investigación de Caro debemos poner en relación la que lleva por título «El vino y la civilización mediterránea». Se sostiene aquí que desde Anacreonte a nuestros días la poesía báquica es homogénea, ya que los poetas no son en este caso sino eco de experiencias colectivas, repetidas mil veces a través de los siglos. Como en otras ocasiones, nuestro autor no recurre sólo a fuentes científicas sino también a documentos literarios y filosóficos. Así, junto al agrónomo andaluz Columela (s. I), se citan los trabajos clásicos de Frazer y de Rohde y, con un énfasis especial, *El origen de la tragedia* de Nietzsche. Siguiendo a este último, señala la oposición entre el arte desprovisto de formas, inspirado en estado de frenesí, de embriaguez, de éxtasis y el arte plástico, el arte espacial, que da lugar a imágenes serenas y plácidas. El primero es el arte dionisiaco, el segundo es el apolíneo. En sociedades del Mediterráneo, en la misma sociedad griega —según el filósofo alemán— ambos llegan a fundirse, a equilibrarse. Las bases científicas de las tesis nietzscheanas han sido acremente censuradas por helenistas como Wilamowitz, a la vez que otros autores las han seguido y desarrollado.

¹⁴ Carreira, A., *Prólogo a De etnología andaluza, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, 1993, p. 10.*