

Manuel BRUÑA CUEVAS

## **APUNTES SOBRE EL PAISAJE Y LA NATURALEZA EN LA LITERATURA MEDIEVAL FRANCESA**

He de empezar recordando que hablar del tratamiento que se da a un tema cualquiera en la producción literaria de toda una época exige un grado de generalización que se verá contradicho por el estudio particular de tal o cual obra concreta. Máxime cuando, como será mi caso, la época en cuestión comprende, no, como en los tiempos modernos, el relativo corto espacio de una generación o de una corriente literaria de moda, sino el periodo de varios siglos. Añádase a ello que en la Edad Media existieron distintos géneros literarios, cada uno de los cuales admitiría un estudio pormenorizado de cómo era tratado en él el tema en torno al que gira este seminario. Aun así, y dado que parece posible encontrar un mínimo común denominador en cuanto al tratamiento que se da al paisaje y la naturaleza en la producción literaria medieval francesa, he preferido elaborar una visión de conjunto del tema que nos ocupa en vez de centrarme en géneros, obras o momentos concretos de la Edad Media.

Al elegir esta vía, me es forzoso recordar asimismo que muchos —incluso la mayoría— de los hechos que trate, por su propia generalidad, por su carácter de concretización de una mentalidad colectiva propia de la cristiandad medieval, son rastreables igualmente en otras literaturas contemporáneas compuestas en lenguas distintas del francés, por lo que supongo que se producirán algunas repeticiones entre lo que yo exponga y lo expuesto por algún otro participante en este encuentro. Sólo me cabe esperar, por tanto, que, al ejemplarizar los hechos a que me estoy refiriendo con casos sacados de la literatura francesa, resulte provechoso cotejarlos con los que se aporten procedentes de otras áreas lingüísticas, ya que podría confirmarse así la idea de que existía un Occidente medieval con mentalidad y usos comunes o podrían ponerse de relieve —lo que resulta tanto o más importante— los matices diferenciales que se daban con respecto a las literaturas de la misma área cultural; y también cabe esperar que queden resaltadas las semejanzas y diferencias con respecto a lo que se halla en literaturas ajenas espacial o temporalmente a dicha área.

1. Como acabo de decir, existen, en lo que atañe a la presencia de la naturaleza, algunos hechos de orden general que son comunes a la mayor parte de la producción literaria medieval francesa. El primero que habría que señalar es la escasez de casos en que se nos brindan descripciones de paisajes. Es una circunstancia que fue interpretada por Gurevich como manifestación de la escasa atención que el hombre medieval prestaba a la naturaleza debido a que vivía en estrecho contacto con ella; lo natural, por sí mismo, no era entonces —mantiene este autor— un objeto de contemplación, ya que la ausencia de distancia entre el hombre y su medio natural impedía una relación estética con la naturaleza, o sea, una admiración desinteresada de su belleza (Gourevitch 1983: 57, 62). Sea ésa o no la causa profunda, lo cierto es que sorprende al lector moderno que, por ejemplo, en ciertas obras donde son continuos los desplazamientos de los personajes por amplias zonas geográficas, no aparezca la más mínima referencia a los paisajes por los que los viajes transcurren. Es así, pongo por caso, en ciertos cantares de gesta tales como los del ciclo de Guillaume, donde los protagonistas viajan de norte a sur y de este a oeste de Francia sin que, normalmente, el poeta sienta necesidad de darnos cuenta del recorrido con algo más que la mera mención del lugar de partida y del de llegada, y sin que, en lo tocante a cómo se realiza el desplazamiento, deje de recurrir a repetidas fórmulas del tipo (*Les Enfances Guillaume*<sup>1</sup>; Guidot 1976: 367):

Juc'a Orange ne se vout aresteir... (725)  
 Jusc'ai Nerbone ne se vot atardier... (1427)<sup>2</sup>

A veces, es verdad, se nombran algunos accidentes de terreno que, en principio, parecen componer un cierto esbozo de paisaje; pero, siempre resulta mera ilusión. En realidad los cantares se limitan a aplicar una técnica de enumeración de elementos naturales, siempre los mismos (montes, valles, vados, páramos, pueblos, castillos...) y siempre sin la más mínima caracterización, de modo que el resultado obtenido no es un toque, aunque sea leve, de presencia paisajística real, sino una naturaleza de convención común a cualquier desplazamiento por cualquier parte del mundo. He aquí una muestra, sacada de *Les Enfances Guillaume* (cada caso se refiere a un viaje por una geografía diferente; Guidot 1976: 368)<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> *Les Enfances Guillaume*, ed. por P. Henry, París, SATF, 1935.

<sup>2</sup> Hasta Orange no se quiso parar... (725) / Hasta Narbona no se quiso entretener... (1427).

<sup>3</sup> Pasa por montes, valles, bosques, burgos y ciudades... (1619-1620); Pasan por montes, llanos, vados, burgos, villas, castillos, ciudades... (2265-2266); Pasan valles, colinas, montes... (3279); Cabalgaron por colinas y cerros hasta que vieron las antiguas murallas de Gerona... (3319-3320).

Passe les tertres et les valz enhermie  
Et les forés et les bors et les villes... (1619-1620)

Et passent tertres et les plainz et les guez  
Les bors, les viles, les chastelz, les citeiz... (2265-2266)

Passent les vals et les puis et les mons... (3279)

Tant chevaichèrent per puis et per laris  
Ke de Geronde voient les murs antis... (3319-3320)

Tal ausencia total tanto de paisaje como de toque pintoresco, que podría justificarse en el cantar de gesta por una exigencia inherente a la épica (predominio absoluto de la acción con exclusión de todo lo que suponga ruptura del ritmo rápido del relato), se da también, sin embargo, incluso en géneros menos sometidos a ese tipo de condicionamiento. A Chrétien de Troyes, por ejemplo, autor de la novela artúrica *Le Chevalier au lion*<sup>4</sup>, le basta una sola frase para relatar el paso de Yvain por los paisajes más variados (montañas, valles, bosques, desfiladeros) (Zumthor 1994: 86):

Mes sire Yvains ne sejourna,  
puis qu'armez fu, ne tant ne quant,  
einçois erra, chascun jor, tant  
par montaignes et par valees,  
et par forez longues et lees,  
par leus estranges et salvages,  
et passa mainz felons passages,  
et maint peril et maint destroit,  
tant qu'il vint au santier estroit  
plain de ronces et d'oscurtez. (760-769)<sup>5</sup>

Hasta en un género como el de los libros de viajes en que, después de la Edad Media, la descripción de paisajes llegará a convertirse en un ingrediente esencial, las descripciones medievales de las rutas practicadas constituyen simplemente una retahíla de lugares cuyos nombres se amontonan en un orden más o menos acorde con el del mundo real. En esa lista figuran los mismos accidentes geográficos que en la novela o la épica y, como en estos géneros, tales accidentes también aparecen desprovistos de todo color local,

<sup>4</sup> Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, ed. por Mario Roques, París, Champion, 1978.

<sup>5</sup> Mi señor Yvain, una vez armado, no se demoró lo más mínimo, sino que anduvo cada día por montañas y por valles, por amplios bosques, por sitios inhóspitos y agrestes; y pasó muchos lugares sinuosos, muchos peligros y muchas dificultades hasta llegar al estrecho sendero oscuro lleno de zarzas.

siendo la forma de plural (ríos, bosques, montes, etc.) el mejor exponente de la ausencia de todo rasgo individualizador (Tattersall 1987: 200). Véase como ejemplo el siguiente pasaje de *Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*<sup>6</sup>:

Il issirent de France, e Burgoine guerpirent,  
Loheregne traversent, Baivere e Hungerie,  
Les Turcs e les Persaunz, e cele gent haïe;  
La grant ewe del Flum passerent a Lalice.  
Chevauchet li emperere très par mi Croiz Partie,  
Les bois e les forez, e sunt entrez en Grece.  
Les puis e les muntaines virent en Romanie,  
E brochent a la terre u Deus receut martirie.  
Veient Jerusalem, une citez antive... (100-108)<sup>7</sup>

Igual ocurre, pese a su carácter histórico, en la narración en francés (*Devisement du monde*) que hizo Rustichello da Pisa del viaje emprendido por Marco Polo a Oriente y de su estancia en Catay (1271-1295); el relato concede una gran importancia a las maravillas del mundo debidas a la intervención humana, pero no presta atención a los variados paisajes por los que circuló el veneciano y que tanto llaman la atención cuando se recorren en nuestros días (Zumthor 1994: 88). Así pues, como en el *Voyage de Charlemagne*, se da, a las puertas del siglo XIV, el mismo desinterés por lo paisajístico que también se percibe en el *Roman d'Alexandre*, compuesto siglo y medio antes. Para llegar a la India, Alejandro cruza regiones que debieran ser sorprendentes para una mirada occidental; sin embargo, todo el comentario que, por ejemplo, se hace sobre las zonas desérticas es un pobre<sup>8</sup>

[...] Terre est desiretee,  
Car l'ardor du soleil l'a issi eschaufee  
N'i a se serpens non dont ele est abitee. (III, 986-988)<sup>9</sup>

<sup>6</sup>*Le Voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*, ed. por Paul Aebischer, Ginebra, Droz, 1965.

<sup>7</sup>Salieron de Francia y Borgoña dejaron, cruzaron Lorena, Baviera, Hungría y la tierra de los turcos, los persas y toda esa odiosa gente; pasaron el gran Río por Laodicea. Cabalgó el emperador por la Cruz Partida, por arboledas y bosques, y entraron en Grecia. Las colinas y las montañas vieron en Rumanía y se dirigieron a la tierra en que Dios recibió martirio. Ven Jerusalén, una ciudad antigua...

<sup>8</sup>Es tierra árida, pues el ardor del sol la ha calentado tanto que sólo está habitada por serpientes.

<sup>9</sup>Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, vol. II de *The Medieval French «Roman d'Alexandre»*, ed. por E.C. Armstrong et alii, Princeton Univ. Press, 1937. Citado por Tattersall 1987: 208. Este autor se pregunta (1987: 212) cómo si hacia 1200 el número de viajeros occidentales a Oriente Próximo se contaba por millares se manifiesta tan poco interés por los detalles geográficos y de color local.

2. Los pasajes que acabo de citar constituyen el modelo de lo que supone en general la descripción de un paisaje en aquellas ocasiones en que los autores se deciden a presentárnoslo. Sólo unas breves pinceladas suelen conformarlo, siempre insuficientes para lograr individualizarlo con respecto a otros paisajes de características similares. Pero, además, en los casos en que aparece una alusión rápida al marco general paisajístico, el interés verdadero que se manifiesta, la razón que justifica su aparición en la obra, no es la admiración o la repulsión que su contemplación produce, sino los valores simbólicos que lleva aparejado. Tan a menudo es esto así, que hay algún autor que se ha atrevido a mantener que lo verdaderamente característico de la producción literaria medieval es precisamente la ausencia de paisaje. Y, en efecto, si por paisaje se entiende un marco natural —hermoso o desagradable— al que le reconocemos una entidad por sí mismo, sin necesidad de comprenderlo como signo de una realidad que lo trascienda, el paisaje no aparece en la literatura medieval francesa (Zumthor 1994: 86). Es verdad que se encuentran ciertas descripciones de marcos naturales donde se sitúa un devenir humano, pero tales marcos, tales *paisajes*, sólo retienen la atención de los autores por su empatía con las vivencias humanas. Los poemas de amor cortés, por ejemplo, incluyen sistemáticamente una referencia al despertar de la naturaleza en el tiempo de primavera, a las flores, al verdor, a los pájaros cantando, pero todo ello no tiene razón de ser más que como marco propicio para el desarrollo del amor humano; es impensable en la literatura medieval francesa un canto al tiempo primaveral, a los campos o a los jardines en flor, que se limite a ser admiración pura y simple de la belleza que un paisaje tal pueda ofrecer de por sí. La naturaleza, en nuestra literatura, sólo tiene entidad por lo que simboliza. Cuando, en *La Chanson de Roland*<sup>10</sup>, en cuatro ocasiones (versión de Oxford; cfr. Paquette 1986: 265), el juglar repite (con alguna variante) «Halt sunt li pui e tenebrus e grant, Li val parfunt e les ewes curant» (1830-1831)<sup>11</sup>, puede estar buscando contrastar la *dulce Francia* con lo inhóspito de las tierras extrañas (Ruiz Capellán 1986: 17); puede estar simbolizando escueta pero eficazmente, con maestría incluso, el peligro que acecha a los cristianos y la angustia que se apodera de ellos (Le Gentil 1967: 156-157); pero de ningún modo puede afirmarse que lo que realmente pretende el poeta sea hacer, sin más, la descripción somera del paisaje pirenaico —para él desagradable— donde va a darse la batalla de Roncesvalles. Y en el *Perceval* de Chrétien de Troyes lo desolado de la *terre gaste* («tierra yerma») no es más que el reflejo de la esterilidad de su rey.

Del mismo modo, en el cantar de *Aliscans*, el caballero, absorto en su desesperanza después de haber visto morir a todos sus compañeros, atravie-

<sup>10</sup> *La Chanson de Roland*, ed. por Gérard Moignet, París, Bordas, 1969.

<sup>11</sup> Altos, tenebrosos y grandes son los picos, profundos los valles, rápidas las aguas.

sa la región de *Uriene*, la cual se nos presenta como árida hasta el extremo de no haber dado fruto nunca. Es evidente que tal imagen no es sino proyección literaria del estado de ánimo del héroe. Aunque situada, según el desarrollo de la acción, en plena Provenza, tal tierra, reflejo simbólico del desánimo humano del momento, sólo podía presentarse como aparecen siempre (otro simbolismo) los paisajes sarracenos: inhóspita, pobre, árida (Guidot 1993: 304).

En los libros de peregrinación, donde los lugares geográficos que se mencionan se refieren a una realidad más objetiva y donde, por tanto, cabría esperar una descripción menos simbólica de los paisajes, se mantiene sin embargo la tónica que rige en otros géneros. Y es que los libros de peregrinación, ya estén escritos en latín o en francés, no se proponen, contrariamente a los libros de viaje modernos, dar cuenta de una exploración del mundo, sino únicamente enumerar los hitos que jalonan el camino hacia el santuario de destino; sólo interesa el punto de llegada, por lo que tales hitos son normalmente vistos como obstáculos situados en tierra foránea e interpuestos en el camino que separa al peregrino de su lugar de destino, el cual siempre es considerado como patria común a todos los cristianos. Podría explicarse así que los muchos paisajes por los que discurren las rutas de peregrinación se reduzcan normalmente a enumeraciones de nombres de ríos y ciudades, según una técnica muy parecida a la que hemos visto que se aplica en las obras de carácter narrativo (cfr. más arriba nuestra cita del *Pèlerinage* o *Voyage de Charlemagne*). Es lo que se observa, por ejemplo, en una guía del peregrino a Santiago del siglo XII<sup>12</sup>, que citamos, no obstante, por presentar el interés particular de describir, en el capítulo VII, tras los típicos capítulos que contienen las listas de nombres de los ríos y ciudades del itinerario, una descripción de las regiones por las que hay que pasar y una referencia al carácter de sus habitantes. De Galicia, tierra del apóstol, se nos dice que «abunda en bosques, es agradable por sus ríos, sus prados y riquísimos pomares, sus buenas frutas y sus clarísimas fuentes»; y también que sus gentes, aunque iracundas y litigiosas, «se acomodan más perfectamente que las demás poblaciones españolas, de atrasadas costumbres, a nuestro pueblo galo» (p. 523). El simbolismo de tales afirmaciones salta a la vista. No creo que ni la gente ni los paisajes gallegos difirieran mucho por entonces de los de otras regiones peninsulares que debía atravesar el peregrino. La descripción que se nos da está mediatizada por la idea preconcebida de que la tierra del santuario sólo podía presentar unas características comunes con la tierra conocida de la que había salido el peregrino. Lo que

<sup>12</sup> Libro V del *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*, ed. y traducida por A. Moralejo *et alii*, Santiago de Compostela, CSIC e Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.

queda entre su lugar de partida y el lugar santo son los obstáculos que hay que franquear; por eso la pintura que se nos hace desde el Poitou —aún francés— hacia el sur se irá cargando progresivamente de tintes negativos, llegando al máximo de tal negatividad en la región vasco-navarra; ésta, lejos de presentar los tonos suaves de Galicia, aparece como tierra inhóspita, habitada por «un pueblo bárbaro, distinto de todos los demás en costumbres y modo de ser, colmado de maldades, oscuro de color, de aspecto inicuo, depravado, perverso, pérfido, desleal y falso, lujurioso, borracho, en toda suerte de violencias ducho, feroz, silvestre, malvado y réprobo, impío y áspero, cruel y pendenciero, falto de cualquier virtud y diestro en todos los vicios e iniquidades; parecido en maldad a los getas y sarracenos, y enemigo de nuestro pueblo galo en todo» (pp. 516-517). La tierra y su gente, como se ve, se percibe —y por tanto se describe— por medio de esquemas simbólicos preestablecidos, derivados en parte de una tradición literaria anterior (Wolfzettel 1996: 15)<sup>13</sup>.

El valor simbólico de la naturaleza resalta aún más cuando toda referencia al paisaje se halla reducida a uno de sus componentes, de modo que la acción humana queda situada, no en un marco natural completo, sino más bien al amparo o bajo la influencia de alguno de los elementos que lo integran. Tal elemento aparece entonces, de algún modo, como en las pinturas medievales donde, tras un elemento natural representado en primer plano, no se percibe el resto del paisaje, sino un simple decorado multicolor. En literatura, esto ocurre sobre todo con el árbol. Es muy frecuente que, para situar una acción, se indique que tiene lugar junto a un árbol, sin más mención a otro elemento natural, como si el árbol estuviera aislado, solo en medio del paraje. Y lo que es más importante: en tales ocasiones, dicho árbol no suele pertenecer a una variedad cualquiera de las que se dan en la mitad norte de Francia; normalmente se trata o bien de un pino o bien de un olivo, variedades propias de climas mediterráneos, inexistentes en el territorio medieval de expresión francesa (Planche 1974: 53). Su sola presencia basta por tanto para crear un fondo paisajístico ennoblecedor, en cierto modo maravilloso y, en todo caso, irreal, ya que basta su mención para establecer una distancia entre la realidad corriente y el mundo del relato. La carga simbólica de tales variedades se remonta a la Biblia y a la Antigüedad y llega hasta la literatura medieval francesa a través de una cadena ininterrum-

---

<sup>13</sup> Los relatos en francés de peregrinaciones caballerescas emprendidas en los siglos posteriores no cambiarán fundamentalmente este esquema de pasar casi sin ver —según una perspectiva actual— las regiones que se atraviesan; al menos, las regiones cristianas, ya que en libros como *Le Saint Voyage de Jherusalem* (viaje del barón Ogier d'Anglure a Tierra Santa en 1395-1396) o *Voyaiges de Jherusalem et de Sainte Katherine* (anónimo, escrito entre 1415 y 1425) se percibe un creciente interés —siempre relativo— por los paisajes naturales y urbanos de las regiones musulmanas (Sinaí, El Cairo) por las que se hacía el regreso (Wolfzettel 1996: 16-19).

pida de composiciones latinomedievales. Así pues, el valor simbólico del paisaje medieval nunca está más apoyado que en este caso por la tradición literaria.

En el *Yvain* de Chrétien de Troyes, el caballero Calogrenant es capaz de reconocer como pino la variedad de árbol que cobija a la fuente maravillosa, aunque, para el villano que le dio la indicación de dónde se encontraba, tal pino no era sino un árbol sin nombre, un árbol cuya característica sorprendente era la de permanecer continuamente verde en medio de la vegetación natural de hoja caduca:

La fontaine verras qui bout,  
s'est ele plus froide que marbres.  
Onbre li fet li plus biax arbres  
C'onques poïst former Nature.  
En toz tens sa fuele li dure,  
qu'il ne la pert por nul iver. (380-385)<sup>14</sup>

Es un pino el árbol al que se encarama el rey Marco cuando, en el *Tristan* de Béroul, pretende descubrir los amores entre Tristán e Iseo, y también Narciso se cobija a la sombra de un pino en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris. Pero, sobre todo, los pinos están por doquier en los cantares de gesta. Cuando, en la *Prise d'Orange*, Guillermo logra entrevistarse con Orable, lo hace bajo un pino de propiedades mágicas, y, en el *Roland*, Roldán tenderá su guante a Dios, entregando así su alma, bajo las ramas de un pino. Por su parte, Carlomagno, en éste como en otros cantares, aparece con regularidad sentado majestuosamente bajo las ramas de un pino; de hecho, la escena del rey bajo el pino llegó a constituir un verdadero topos literario, lo que explica que Guillaume de Lorris no encuentre mejor manera de cantar la belleza del pino que crecía junto a la fuente del jardín que afirmando (Planche 1978: 65; Casas 1996: 33):

En un trop biau leu arivé,  
en un destor, ou je trové  
une fontaine soz un pin.  
Mes puis Charle ne puis Pepin  
Ne fu ausi biaux pin veüz,  
et si estoit si hauz creüz  
qu'el vergier n'ot nul plus haut arbre. (1423-1429)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Verás la fuente que hierve pese a que está más fría que el mármol. Le da sombra el árbol más lozano que nunca pudiera formar Natura. Siempre le dura la hoja, pues nunca la pierde en invierno.

<sup>15</sup> Llegué a un lugar muy bello, apartado, donde encontré una fuente bajo un pino. Desde Carlos y Pipino, nunca se vio un pino tan hermoso; estaba tan crecido que en el vergel no había árbol más alto.



Y con el pino, el olivo, como he dicho. Myriam Laguía (1996: 193), extrañada ante el verso de la *chanson de toile* en que la Bella Ydoine «se siet dessous la verde olive»<sup>16</sup>, comenta que debe pensarse en una influencia provenzal dado que ese árbol no crecía en tierra de lengua de *oil*. Aunque sea cierto que en las *chansons de toile*, al igual que en las cantigas de amigo, la vegetación que aparece sea preponderante y respectivamente la propia de la mitad norte de Francia o de la región gallega, la tradición literaria de la presencia del olivo está tan arraigada que resulta inútil suponer sólo por este hecho ninguna influencia sureña. En *Aliscans*<sup>17</sup>, por ejemplo, aparte de alguna referencia rápida a brezos y juncos, la vegetación está exclusivamente representada por árboles aislados, siempre pinos u olivos incluso si la acción se sitúa en la ciudad de Laon (Guidot 1993: 302-303)<sup>18</sup>:

Guillelme encontrent par delez un sapin (1781)  
 Devant la sale avoit un olivier (2704)  
 Or fu Guillelme dedesoz l'olivier (2871)  
 Sire, font il, la jus soz l'olivier (2851)  
 Et Renoart descent soz l'olivier (8002)

Como en este último verso, también los caballeros de *Les Enfances Guillaume*, ya se encuentren en París, ya en Orange, desmontan la mayor parte de las veces apoyándose en una roca situada a la sombra de un olivo (Guidot 1976: 377). Este árbol aparece también en la *Chanson de Roland*, en donde se nos recuerda expresamente su valor simbólico cuando se afirma que presentarse ante el enemigo con una rama en la mano «senefiet pais et humilitet» (v. 73)<sup>19</sup>. Y en la segunda parte del *Roman de la Rose*<sup>20</sup>, la que se debe a Jean de Meun, este autor —a quien no le basta con que Guillaume de Lorris hiciera que el Joven, tras el tercer flechazo que le asesta Amor, cayera finalmente abatido «desoz un oliver ramé» (1768)<sup>21</sup>— sitúa junto a la Fuente de la Vida, no un pino, árbol que cobija a la ahora denigrada Fuente de

<sup>16</sup> Se sienta bajo la verde oliva.

<sup>17</sup> *Aliscans*, ed. por Cl. Régnier, París, Champion.

<sup>18</sup> Encuentran a Guillermo a la vera de un pino (1781); Ante la sala había un olivo (2704); Ahora estaba Guillermo debajo de un olivo (2871); Señor —dicen—, allí bajo el olivo (2851); Y Renoart desmonta bajo el olivo (8002).

<sup>19</sup> Significa paz y humildad.

<sup>20</sup> Guillaume de Lorris y Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, ed. por Félix Lecoy, París, Champion, 1973.

<sup>21</sup> Bajo un olivo frondoso.

Narciso, sino un olivo, árbol que «porte le fruit de salu» (v. 20493) (Casas 1996: 37).

Aparte del pino y el olivo, aparecen también, aunque con menos frecuencia, otras variedades mediterráneas cargadas de simbolismo. En la *Chanson de Roland*, por ejemplo, tiene lugar una reunión militar «suz un lorer, ki est en mi un camp» (v. 2651)<sup>22</sup>; y los barones de *Le Charroi de Nîmes* se emboscan «en un bosquecillo de pinos y de laureles» (v. 227)<sup>23</sup>. Como se recordará, el laurel, en las letras latinas, era el árbol del *stilus gravis* reservado para los guerreros (Curtius 1976: 287), con lo cual, sin embargo, no pretendo afirmar que sólo a ellos esté reservado en los textos franceses. En *Le Roman de Thèbes*, por ejemplo, la damisela que encuentran los griegos en un vergel estaba bajo un laurel (v. 2186)<sup>24</sup>. A menudo ligado al pino, como acabamos de ver en la cita anterior, quizá sea un pasaje del *Cligès*<sup>25</sup> de Chrétien de Troyes el que más claramente expresa el prestigio de que gozan, por sus resonancias literarias, estas variedades mediterráneas. Cligés, participando de incógnito en un torneo con armas negras, vence a Sagremor; al día siguiente, sin darse a conocer tampoco, pero llevando esta vez armas verdes, se enfrenta a Lancelot. Los asistentes al torneo, para expresar que este caballero verde tiene aún mejor estampa que el caballero negro del día anterior dicen:

...Cist est an toz endroiz  
 Plus genz assez et plus adroiz  
 De celui d'ier as noires armes,  
 Tant con pins est plus biax que charmes,  
 Et li loriers plus del seü. (4721-4725)<sup>26</sup>

Como se ve, el pino y el laurel son declarados aquí indiscutiblemente más bellos que las variedades locales con las que se comparan —carpe (*charme*) y saúco (*seü*)—, a pesar de que, por lo menos en verano, tales variedades autóctonas están mucho más verdes que las foráneas (Planche 1974: 66).

En cuanto a la higuera, árbol del Sur igualmente, su presencia en los textos es menos frecuente debido al simbolismo negativo que lleva aparejado: suele asociarse al amor carnal y, más generalmente, a la exaltación del

<sup>22</sup> Bajo un laurel que está en medio de un campo.

<sup>23</sup> *Le Charroi de Nîmes*, ed. por J.-L. Perrier, París, Champion, 1982.

<sup>24</sup> *Le Roman de Thèbes*, ed. por Guy Raynaud de Lage, París, Champion, 1991 [1959].

<sup>25</sup> Chrétien de Troyes, *Cligès*, ed. por Alexandre Micha, París, Champion, 1978.

<sup>26</sup> Éste es en todo punto más apuesto y diestro que el de armas negras de ayer; lo es tanto cuanto el pino es más bello que el carpe y el laurel más que el saúco.

yo en detrimento del otro (Casas 1996: 36). En la literatura medieval francesa aparece, por ejemplo, en el funesto vergel donde Chrétien de Troyes sitúa la aventura de la *Joie de la Cort* (*Erec et Énide*), así como en el *Siège de Barbastre*, en *La Queste del Saint Graal*, o en el *Roman de la Rose*, donde Amor se aposta en una higuera para herir al Joven.

Aparte de los árboles, otro tipo de vegetación más humilde, pero igualmente cargada de simbolismo, puede aparecer en las obras medievales. Sirva de ejemplo la mención de las zarzas, siempre hecha con el deseo de indicar la dificultad que se opone a la realización de los deseos de los personajes, nunca como simple pincelada de individualización de un paisaje. Sólo así se explica que la Rosa de Guillaume de Lorris esté rodeada de plantas espinosas o que el camino que debe seguir Yvain para llegar a la fuente del bosque esté «plain de ronces et d'oscurtez» (v. 769)<sup>27</sup>.

3. Al valor simbólico de los paisajes y elementos naturales de que he hablado hasta ahora se superpone en la literatura medieval francesa una repartición de los mismos que responde a una visión del mundo profundamente arraigada en la mentalidad de la Edad Media. Me refiero a la oposición radical que se establece entonces entre, por un lado, naturaleza suave, acogedora, buena para el hombre, y, por otro, naturaleza enemiga, indómita, contraria al bienestar humano. En la literatura, ambos tipos encuentran su expresión en forma de topos literario. El ideal de manifestación acogedora de la naturaleza se encarna en el esquema tópico del *locus amoenus*, mientras su aspecto amenazador viene representado ante todo por el bosque.

3.1. Pocos topos están tan bien representados en la tradición literaria medieval como el del *locus amoenus*. Lugar agradable, como he dicho, tres son los elementos esenciales que lo componen: el árbol, el agua y el canto de los pájaros. Los dos primeros revelan un inconfundible sello mediterráneo: el lugar natural agradable está protegido contra el calor por el follaje y por el frescor del agua de una fuente, un manantial, un río o un estanque (Ménard 1989: 61). Llegado a la literatura latinomedieval desde la Antigüedad y desde la Biblia, la transposición del esquema a las literaturas de la Edad Media en lengua vernácula se impone por sí misma, incluso cuando tal literatura se compone en tierras como las de habla francesa en que la mayor parte del año sería más bien el calor del sol lo que se añorara en la realidad diaria. Naturalmente la ficción es posible porque tal paraje *amoenus* se sitúa siempre en tiempo primaveral, en un tiempo de temperatura suave ajeno a toda perturbación lluviosa.

El *locus amoenus* puede ser puro producto de la naturaleza, es decir, puede ser un paisaje natural formado sin la intervención de la mano humana, o bien

---

<sup>27</sup> Lleno de zarzas y de oscuridad.

puede ser una creación artificial, un jardín o vergel, el *vergier* de los textos medievales franceses<sup>28</sup>. En uno como en otro caso, los tres elementos esenciales —árbol, agua y pájaros— son los más constantes, completados a menudo por el ambiente de aromas delicados que exhalan flores y plantas aromáticas, por prados o por animales inofensivos para el hombre tales como ardillas, gamos o corzos. Por supuesto, un paraje tal es el marco ideal para situar los escauceos, ensoñaciones o cuitas amorosas, siendo por ello su presencia prácticamente obligada en los poemas de amor cortés, así como en los géneros narrativos en que el amor juega un papel importante, es decir, en la novela o en los relatos cortos, ya sean artúricos o de temática diferente. En *Floire et Blanche fleur*, por ejemplo, la búsqueda de la amada se articula en torno a tres momentos claves situados en tres jardines diferentes, cada uno de los cuales viene descrito en orden creciente de esplendor, dado que se sitúan cada vez más hacia Oriente; el último se halla en Babilonia y está bañado por el Éufrates, procedente del Paraíso según la tradición (Zumthor 1994: 105-106; Ménard 1989: 61). Por su parte, Marie de France nos presenta en el *lai* de *Laostic*<sup>29</sup> el típico *locus* constituido por el jardín de una casa de ciudad inundado en la suavidad de la noche por el canto del ruiseñor, que pagará con su vida el ser testigo de los platónicos amores de una malcasada con el galante caballero que tiene por vecino. En el *lai* de *Lanval*, en cambio, la misma autora sitúa en pleno campo el *locus amœnus* donde tiene lugar el primer encuentro del héroe con su magnánima hada. El paraje ameno puede incluso aparecer en medio de un bosque o rodeado de montañas, resaltándose entonces, por contraste con lo agreste del medio que lo rodea (*cf. infra*), sus rasgos idílicos; así, en el *Roman de Thèbes* (Curtius 1976: 287-288):

Devant en vet o sa compaingne  
 jouste le pié d'une montaingne;  
 en un val entre merveillex,  
 mout parfont et mout perilleux;  
 de deux parz est li bois enclos  
 de granz forés et de granz bos. [...]
 Mout chevauchioient a grant paine  
 quant aventure les amaine  
 a un vergier qui mout ert gent;  
 car onc espice ne pyment,  
 arbre qu'en puist penser ne dire,  
 de cel vergier ne fu a dire. (2151-2156, 2167-2172)<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Para un estudio de la terminología medieval francesa referida a huertos y jardines, véase Ménard (1989: 43-44).

<sup>29</sup> Marie de France, *Les Lais*, ed. por Jean Rychner, París, Champion, 1966.

<sup>30</sup> Avanza con su compañía hasta el pie de una montaña; entra en un terrible valle, muy hondo y peligroso; los árboles están rodeados por ambas partes de grandes bosques. [...]

Ahora bien, aunque el *locus amœnus* esté especialmente cualificado para cobijar el amor, no deja sin embargo de servir de marco a escenas menos placenteras. El vergel de la «Joie de la Cort», pese a su apariencia primera de jardín de las delicias, acaba pronto revelando su cara amarga cuando Érec descubre en él las cabezas en ristra de los que se atrevieron a enfrentarse contra el gigante que lo guarda. Y también, en *Yvain*, el paraje de la fuente, con sus rocas cuajadas de gemas deslumbrantes, su pino maravilloso y su coro de pájaros cantores puede convertirse en un infierno de inclemencias atmosféricas en cuanto se transgrede lo prohibido (Micha 1976: 112). En la épica, dado que el amor no ocupa un lugar central, el *locus amœnus* suele servir de marco a escenas poco gratas, cargándose entonces, muy a menudo, de valores más profundamente simbólicos si cabe. Así, el tránsito a la muerte del héroe del cantar suele acaecer en alguna variante del arquetipo paisajístico del que estoy hablando. Vivien, en el cantar de *Aliscans*, muere al pie de un árbol junto a una fuente, como el autor nos lo indica en varias ocasiones (Guidot 1993: 308-309):

Vivien vit jesir sor un estanc,  
Desoz un arbre foillu et verdoiant,  
A la fonteine dont li doit sont bruiant. (786-788)<sup>31</sup>

En lo relativo a esta multiplicidad de usos de que es susceptible el *locus amœnus*, creo forzoso referirme a un caso curioso<sup>32</sup>. Me refiero al *fabliau* conocido por el título *Des chevaliers, des clerics et des vilains*<sup>33</sup>. En él se describe un paraje ameno natural:

Et truevent un lieu descombré,  
D'arbre açaint, de fueille aombré,  
D'erbes, de floretes vestu. (3-5)<sup>34</sup>

---

Cabalgaban a muy duras penas cuando el azar los lleva a un vergel muy agradable; no faltaba en él ninguna especie, aroma ni árbol en que pudiera pensarse.

<sup>31</sup> Vio a Vivien tendido en un estanque, bajo un árbol frondoso y verde, en la fuente de aguas bravas.

<sup>32</sup> El ejemplo me lo ha brindado la Dra. Berta Pico, a quien expreso todo mi agradecimiento.

<sup>33</sup> *Fabliaux, dits et contes [...] Fac-similé du ms. fr. 837 de la Bibl. Nat.*, ed. por H. Omont, París, 1932, 489-500, *apud* Jean Batany, *Français médiéval (textes choisis, commentaires linguistiques et littéraires, chronologie phonétique)*, París, Bordas, 1972, p. 207.

<sup>34</sup> Y hallan un lugar despejado, rodeado de árboles, a la sombra del follaje, revestido de hierba y florecillas.

Sucesivamente, llegan a él dos caballeros, dos hombres estudiados (*dui cler*) y dos campesinos (*dui vilain*). Los primeros lo consideran como el lugar más idóneo para tomar una buena comida, mientras que los segundos lo ven como el sitio ideal para el juego erótico con la mujer amada; para los últimos, en cambio, este *biau lieu* convida a satisfacer a gusto otro tipo de necesidades corporales:

Et dist li uns: «Sire Fouchier,  
Com vez ci biau lieu pour chiier!»  
«Cor i chions or, biaux compere!»  
«Soit, fet il, par l'ame mon pere!» (29-32)<sup>35</sup>

A pesar, incluso, de parodias como ésta<sup>36</sup>, el arquetipo conserva intacto su prestigio a lo largo de la Edad Media y hasta lo aumenta en el siglo XVI. En la literatura medieval francesa, el *locus amoenus* que más fama llegó a alcanzar es uno que responde al tipo de jardín cultivado y tiene relación con el amor. Me refiero al *Jardin de Deduit* donde se halla la Rosa en el *Roman de la Rose*, vergel que el propio Guillaume de Lorris, traduciendo la locución latina, nombra *leu pleisant* (v. 117; cfr. Curtius 1976: 289), literalmente *lugar placentero*. Pese a la cantidad de elementos que presenta su detallada descripción en esta obra del siglo XIII, sus líneas generales no difieren de las de tantos otros vergeles medievales. De hecho, como afirma Curtius (1976: 289; véase también Faral 1924: 81), el autor siguió en su poema las pautas establecidas por Mateo de Vendôme (*Ars versificatoria*) para la descripción de jardines, las mismas líneas que ya configuran los jardines más someramente descritos de la literatura del XII. Aparecen, además de la rosa roja —flor considerada en la Edad Media como la de mayor belleza—, otras flores como la retama o la violeta, la fuente de agua cristalina, el césped para acostar a la amada, sentarse o bailar, plantas aromáticas como la del palodú o la del clavo y, por supuesto, multitud de especies arbóreas. Crecen allí (vv. 1324-1372) los árboles propios de las regiones de la mitad norte de Francia, mezclándose entre sí las variedades de llano y las de alta montaña, y, junto a ellos, las variedades de clima mediterráneo de la tópica literaria (pino, laurel, olivo, higuera) e incluso otras de resonancias aún más exóticas (ciprés, almendro, nuez moscada, granado, palmera). Nótese que, pese a que todas las variedades mencionadas se dan en el mundo real, el jardín en su conjunto

<sup>35</sup> Y dijo uno: «Señor Fouchier, ¡mirad qué buen lugar para cagar!» «Pues caguemos, buen compadre». «¡Por el alma de mi padre —dice—, así sea!».

<sup>36</sup> González Doreste (1996: 46), cita este *fabliau* como ilustración de lo que, siguiendo a Bajtin (1987: 25), llama «degradación de lo sublime», operación que caracteriza a la literatura cómica popular. Lo sublime, en nuestro caso, vendría representado por el *locus amoenus* como marco para el desarrollo del sentimiento amoroso.

adquiere, desde una visión actual, un carácter irreal por mor de su mezcla. Pero no cabe duda de que esta naturaleza, simbólica en gran parte, debió de ejercer un efecto embelesador en el lector u oyente medieval; el *Jardin de Deduit* resultó ser el prototipo perfecto soñado por un grupo social anhelante de ambientes refinados. De ahí su éxito y su repetición, con carga alegórica cada vez más fuerte, en las obras del siglo XIV (Ménard 1989: 62-64).

3.2. En el *Roman de la Rose*, aunque el autor caiga en el típico recurso medieval de la descripción por enumeración —una enumeración, en este caso, de marcado carácter enciclopédico—, el conjunto, lejos de dar una impresión de acumulación desordenada, la da más bien de naturaleza abundante y generosa. De hecho, Guillaume de Lorris pone buen cuidado en precisar que los numerosos árboles del jardín están plantados a cierta distancia unos de otros, de manera que se aleja todo posible parecido con una selva intrincada, pero se asegura la presencia de un techo verde que produce la ansiada sombra característica del *locus amœnus*. El autor, en suma, se esfuerza —consiguiéndolo— por alejar todo parecido de su vergel con el bosque, es decir, con esa naturaleza silvestre que, para la mentalidad medieval reflejada en las obras literarias, supone la negación del mundo propicio para la vida humana.

Cuando los textos literarios medievales franceses hablan del bosque no es nunca para describirlo como lugar hermoso, apacible o silencioso, tal como un amante de la naturaleza tendría tendencia a verlo hoy día; en ellos todo funciona como si belleza natural y bosque estuvieran reñidos. Si la aparición del árbol aislado, como hemos visto, despierta generalmente connotaciones positivas, ese conjunto de árboles que es el bosque sólo parece poder despertarlas de signo inverso. Si hay algo común entre jardín y árbol, por un lado, y bosque, por otro, un algo común compartido además con el resto de los elementos naturales y con todo el paisaje literario en su conjunto, sólo es la carga simbólica que comportan.

El jardín es parte del mundo construido por el hombre —como las ciudades, los castillos o los monasterios—, es una manifestación más del dominio del hombre sobre el mundo; forma parte del mundo humano. El bosque, en cambio, es justo lo contrario: no sólo se presenta como una naturaleza sin someter, sino que, además, aparece como un medio por definición hostil a la vida humana, equivalente occidental, como algunos investigadores lo han venido resaltando<sup>37</sup>, del desierto ardiente de otras zonas geográficas. *Desert*, es decir, «vacío» (como en la frase «las calles están desiertas»), es de hecho un término que designa frecuentemente al bosque en las obras francesas

---

<sup>37</sup> Cfr. Le Goff 1985: 59-75 («Le désert-forêt dans l'Occident médiéval»).

medievales. Y junto a este término, por la misma razón, se emplea a menudo el adjetivo de *gaste* (latín *vastum*), traducible, según contextos, por «árido», «desolado», «vacío», «abandonado», adjetivos cargados todos de valores contrarios al bienestar humano.

Esta visión del bosque como lugar inhabitado e improductivo que da la literatura medieval de los siglos XII y XIII no responde, sin embargo, a la realidad francesa del momento. La Francia del año mil estaba cubierta por superficies boscosas en más de la mitad de su territorio; pero entre los siglos XI y XIII las roturaciones redujeron considerablemente tal superficie, de modo que estas extensiones arboladas eran ya, a mediados del XII, esencialmente reservas de caza para la nobleza y lugares de subsistencia para la clase humilde. Y eran también causa de litigio, lugares de conflicto y de apropiaciones territoriales. Los autores de los relatos artúricos en francés, género que nace hacia los años setenta del siglo XII, debían conocer bien esta realidad. Si no la reflejan en sus obras, sólo puede ser porque el bosque al que se refieren, como todo el paisaje literario, es algo distinto a una simple copia del mundo físico real<sup>38</sup>.

Ciertamente, en los cantares de gesta y, sobre todo, en los relatos artúricos —género éste donde con más frecuencia la acción se desarrolla en un marco boscoso—, aparecen en el bosque personajes que se puede estar tentado de ver como existentes en el bosque del mundo real medieval. Es frecuente, por ejemplo, que un caballero se cruce en su discurrir por tales parajes con un *vilain*, un campesino. Pero raramente será un campesino sin más, sino un ser especialmente deforme o repulsivo. El *vilain* que indica a Calogrenant el camino a la fuente, podría haber sido un simple porquero como debió haber tantos en la realidad medieval. Sin embargo, los animales que guarda este pastor, aunque obedientes a su voluntad, son salvajes, y él mismo es difícilmente reconocible como un ser humano, hasta el punto de que tiene que confirmarle al atónito caballero su condición de hombre:

«...Va, car me di  
se tu es boene chose ou non».

<sup>38</sup> La imagen que la literatura francesa da en esta época del bosque, aparte de la carga simbólica que conlleva, recuerda, más que a los bosques del momento, a lo que debieron ser las inmensas extensiones arboladas de Francia antes del inicio de las grandes roturaciones. Para un estudio altamente instructivo sobre la evolución de un bosque concreto —el de Breteuil— a lo largo de los siglos, puede consultarse Arnoux (1990). En este trabajo se cita (p. 19) el siguiente texto del siglo VII relativo a la búsqueda de un lugar para fundar un monasterio: «Por fin, estos amantes de la soledad se adentraron en el bosque que los habitantes de la región llaman Ouche; terrible tanto por lo espeso de la vegetación como por los malhechores que lo recorren continuamente, da cobijo a fieras espantosas; con paso valiente, recorrieron toda su extensión inmensa y desolada sin encontrar sitio que acogiera su devoción». Quinientos años después, la visión literaria del bosque es fundamentalmente esta misma.



Et il me dist qu'il ert uns hom.  
 «Quiex hom ies tu? —Tex con tu voiz;  
 si ne sui autres nule foiz.» (*Yvain*, 326-330)<sup>39</sup>

El bosque literario, como el real, también se nos presenta a veces como lugar propicio para retirarse del mundo, para consagrarse a Dios. Así es en el cantar del *Moniage Guillaume*, donde el héroe se refugia en el bosque. Ahora bien, pocas veces aparecen en la literatura medieval francesa comunidades monásticas instaladas en la frondosidad boscosa. Raramente los héroes artúricos dan en el bosque con un monasterio. Ciertamente existe algún caso de ello, pero más bien en relatos de carácter realista tales como el *lai* de *Fresne* de Marie de France, donde una mujer que intenta deshacerse de una hija recién nacida la deja finalmente a la puerta de un convento de monjas que encuentra en el bosque. Pero con quienes se topan continuamente los caballeros de los relatos artúricos —o asimilables— es con toda una cohorte de ermitaños que cumplen la función de asegurar la presencia de lo humano en medio de un mundo hostil. Tal es el caso en el *Tristán* de Béroul o en el *Yvain* de Chrétien de Troyes. Lo más frecuente es además que tales ermitaños posean una sabiduría fuera de lo común; así es, por ejemplo, en el *Perceval* de Chrétien de Troyes o en el *Lancelot* en prosa, donde los aproximadamente veinte ermitaños con que se entrevistan los héroes del relato después de cada aventura poseen poderes de interpretación que sobrepasan los límites de las capacidades humanas.

Aparte de a esos solitarios voluntarios que son los ermitaños, el bosque de la literatura, como debió ser el caso del bosque real, también acoge a los solitarios por necesidad, a los excluidos socialmente. Sólo que, de nuevo, lo literario añade una nota diferencial con respecto a lo real. Más que a bandidos propiamente dichos, el bosque literario acoge a excluidos por razones menos corrientes. Así, Adenet Le Roi hace vagar lastimosamente por el bosque de Le Mans a Berthe *as grans piés*; y también Yvain se refugia en el bosque cuando pierde la razón tras haber incumplido la palabra dada a su amada; un Yvain que, en ese mundo salvaje que es el bosque, pierde igualmente, con el juicio, su condición humana y, desnudo cual animal, hubiera comido sólo la carne cruda de las presas que cazaba de no haber sido por el acuerdo tácito de trueque al que llegó con un ermitaño, símbolo de la presencia de la civilización, como he señalado, en medio de un mundo silvestre. Quizá el caso más famoso de estos proscritos sociales sea el de Tristán e Iseo en el relato de Béroul. Excluidos de la corte del rey Marco por el amor que se profesan, su entrada en el bosque, como magistralmente ha sido puesto

<sup>39</sup> «Vamos, dime si eres buena cosa o no». Y me dijo que era un hombre. «¿Qué clase de hombre eres? — Tal cual ves; nunca soy otro».

de relieve por Ruiz Capellán<sup>40</sup>, supone la renuncia a todos los valores sociales —familiares, feudales o religiosos—. Los amantes no son sino otro exponente de los locos que se refugian en esas frondosidades, aunque en este caso se trate de locura de amor. Por tal locura son capaces de soportar sin pesar, mientras dura el efecto del filtro amoroso que tomaron, todas las penalidades ligadas a ese mundo inhumano que es el bosque; así, viven de la caza, renunciando al pan y la leche, o moran bajo enramadas en vez de en un palacio; y cuando mejor se pone de manifiesto lo penoso de la vida en el bosque es precisamente cuando el texto niega que ello causara sufrimiento (Ruiz Capellán 1985: 33):

Aspre vie meinent et dure:  
tant s'entr'aïment de bonne amor  
l'un por l'autre ne sent dolor. (1364-1366)<sup>41</sup>

Naturalmente, sólo unos seres alienados por el amor pueden convertir en vergel un bosque. También ciertos trovadores pretendieron huir a él, acompañados de la amada, con la misma pretensión de búsqueda de un retiro dorado para vivir el amor (Le Goff 1985: 73). Significativamente, en el caso de Tristán e Iseo, esta manera heterodoxa de vivir el bosque llega a un término: desde el momento en que deje de actuar el filtro que los dominaba —que los enloquecía—, los amantes volverán a sufrir todo el peso de este mundo salvaje y querrán regresar a la corte.

Ahora bien, cuando el bosque literario revela más claramente su identidad, no es, como en los casos que acabo de examinar, cuando los pocos seres que lo pueblan, aunque extraordinarios, pertenecen todavía a la especie humana; la revela más bien cuando se muestra como receptáculo de fantasías ancestrales, cuando presenta, en el caso de la literatura medieval francesa, su cara de bosque de raigambre celta o germánica. Es entonces un lugar oscuro repleto de seres cuyos poderes no responden a las leyes naturales que rigen en el mundo de los hombres. Este tipo de bosque quizá existiera realmente en la Edad Media, es decir, seguramente no es mera creación literaria, sino que existiría en el imaginario colectivo medieval. Mal se explicaría, si no, que un hombre culto, como fue Wace, realizara hacia mediados del XII lo que puede verse como un viaje de exploración: fue al bosque de Broceliande para comprobar si eran ciertas todas las maravillas que se creía que en él ocurrían. Wace

<sup>40</sup> Ruiz Capellán 1985: 28-55, apartado («Largo fue su exilio en el Morrois»). Sobre el valor simbólico del bosque medieval puede consultarse también Le Goff 1985: 151-187 («Lévi-Strauss en Brocéliande»).

<sup>41</sup> Llevan una vida ruda y dura, pero se quieren tanto que, juntos, no sienten padecimiento alguno. Bérout, *Le Roman de Tristan*, ed. por Ernest Muret (cuarta ed. revisada por L.M. Defourques), París, Champion, 1979.

no vio nada más que árboles, por lo que condena como patrañas todo lo que del bosque se contaba. Pero su viaje no fue en balde; por lo menos para nosotros. Es cierto que, pese a su testimonio, generaciones de escritores posteriores siguieron situando en el bosque las mismas historias; pero que alguien como Wace necesitara visitar —o decir que había visitado— un lugar supuestamente encantado para poder apoyar su condena de un mundo de fantasías indica a las claras —y por tanto nos enseña— que tal mundo no era mera ficción para sus contemporáneos. Y ello, por mucho que el bosque les fuera familiar. Parece necesario admitir que, en la mentalidad colectiva medieval, habría un bosque de todos los días —conocido— y otro que daba miedo. Este segundo, que es el reflejado por los textos literarios, lejos de estar vacío —y a pesar, por tanto, del calificativo de *desierto* que recibe— era, paradójicamente, un mundo demasiado lleno; estaba vacío en cuanto no formaba parte de la sociedad humana, pero rebosaba de seres fantásticos.

En él vivía, por ejemplo, Aubéron, quien, aunque enano, era de una belleza indescriptible, si bien su principal característica era la de poseer unos poderes mágicos sin límites; poderes, además, que no eran de naturaleza demoníaca, dado que tenía reservado un lugar en el Paraíso, lo que justifica que fuera lícito que Huon recuperara su ducado de Burdeos gracias a su ayuda. También estaba poblado por animales extraordinarios. Yvain, por ejemplo, se encuentra en el bosque, sin extrañarse, con un león y un dragón luchando. E incluso animales más familiares no tienen por qué ser como los del mundo real. El jabalí puede ser un jabalí tan monstruoso como el que aparece en *Les Quatre Fils Aymon*; el lobo puede ser un hombre-lobo, como en el *lai* de *Bisclavret*. Un noble que sale a cazar se arriesga a cobrarse una pieza que lo maldiga por haberla herido, como le ocurrió a Guigemar cuando disparó su flecha contra una cierva provista de los cuernos que en nuestro mundo sólo llevan los machos de la especie.

Añádase a todo ello que el encuentro con tales seres suele ser signo de que se han traspasado las lindes entre este mundo y otro distinto. De hecho, a mi juicio, entre los rasgos principales que diferencian al paisaje literario medieval del de otras épocas, está el que algunos de sus elementos funcionen como frontera entre dos mundos distintos, siendo el hecho de traspasarla lo que confiere las más de las veces al protagonista su estatus de héroe. Como ya he dicho, tal frontera puede estar en el bosque y puede traspasarse sin que se tome conciencia de ello. Así, desde que se encuentra con la cierva, Guigemar está ya en un mundo en que es posible que los barcos naveguen sin tripulación hacia el lugar donde se halla la mujer que le tiene reservada su destino. Otras veces los límites son más tangibles. Funciona, por ejemplo, como frontera en medio del bosque el estrecho sendero oscuro, tortuoso y lleno de zarzas («voie felonnesse, De ronces et d'espines plaine», vv. 697-699<sup>42</sup>) que siguen Calogrenant

<sup>42</sup> Camino sinuoso, lleno de zarzas y espinas.

o Yvain hasta la fuente del pino; o la bifurcación de caminos entre los que tiene que optar el héroe de *Huon de Bordeaux*: el camino más largo es de este mundo; el otro, por el que naturalmente se decidirá el caballero, es el de un mundo de encantamientos (Real 1996: 214). Y, por supuesto, nada impide que el límite entre mundos dispares se sitúe fuera del bosque, en otro elemento del paisaje. La madre de Yonec llega a la mágica ciudad de la que era príncipe su amante alado siguiendo simplemente un rastro de sangre y, en otra obra de Marie de France, *L'Espurgatoire saint Patrice*, la entrada al Purgatorio es una gran oquedad abierta en la tierra. Lo más frecuente, no obstante, es que el elemento lindero entre mundos sea acuático (Chandès 1976: 157 y ss.). En *Le Chevalier de la Charrette*, el reino de Gorre, que tanto recuerda al reino de los muertos en el que se entra pero del que no se puede salir, está limitado por ríos torrenciales; y, del mismo modo, Huon sólo podrá salir del bosque de Auberon gracias a que éste le abre camino, como un nuevo Moisés, por medio del río infranqueable que lo bordea (Real 1996: 214). Menos usual es que el elemento acuático que separa los mundos esté representado en la literatura francesa medieval por el mar, a pesar de que así es en uno de sus exponentes más antiguos: en *El viaje de san Brandán* de Benedeit (Lemarchand 1983: introducción).

Qué duda cabe de que la aparición en el siglo XIII de un tipo de relato ajeno al mundo artúrico, de una novela realista, por utilizar la denominación tradicional, sólo podía poner coto a esta coexistencia cercana de mundos diversos (caso de los relatos de Jean Renart, por ejemplo). Al situar preferentemente la acción en medios urbanos, las fronteras misteriosas casi se difuminan por sí solas. Incluso las novelas artúricas del XIII suavizan los rasgos del bosque acercándolo en cierta manera al tipo *locus amoenus* —como ocurre en el *Tristan* en prosa—, lo que no impide que conserve el carácter mítico que tenía en el siglo XII; así, el autor de la *Estoire dou Graal* presenta el bosque como el lugar de donde mana la sabiduría al informarnos en el prólogo de que fue en lo profundo de su frondosidad donde recibió la inspiración de su relato (Zumthor 1994: 67).

3.3. Además del bosque, todavía pueden citarse algunos otros *desiertos*, algunos otros paisajes inhóspitos para el hombre medieval, si bien su presencia en la literatura francesa es de escasa importancia comparada con la omnipresencia de las extensiones boscosas. Me refiero al mar y a la alta montaña<sup>43</sup>. Uno y otra, al igual que el bosque, son espacios naturales que

---

<sup>43</sup> Prescindo, por marginal, del caso de la isla desierta. Elena Real (1996: 218) señala un ejemplo en *Huon de Bordeaux*: el héroe, como castigo, pasa de Babilonia a una isla, mundo adverso donde vivirá desnudo, lo que simboliza el carácter no humano de este escenario natural. Para los diversos tipos de islas que aparecen en la literatura medieval francesa véase Cantera Ortiz de Urbina (1995).

escapan al dominio del hombre, que no son obra humana. Por ello recibirán el mismo tratamiento literario: además de presentar el carácter simbólico de todo paisaje medieval, no se les reconocerá ninguna belleza intrínseca, sino que aparecerán como naturaleza enemiga y temible. No se halla en la literatura medieval ninguna descripción de un paisaje marino en que destaque su color o el juego de luces de una puesta de sol; el mar será siempre mar proceloso, camino peligroso que separa del punto de destino, lugar de tempestades que traducen la ira divina, a la que incluso, para aplacarla, habrá que sacrificar una víctima, como es el caso en el *lai* de *Eliduc*.

La montaña es una naturaleza casi ausente. El famoso verso de la *Chanson de Roland* al que ya me he referido (*Halt sunt li pui...*), es excepcional, por lo que no debe llamarnos a engaño. En novelas y cantares se mientan a cada paso lomas, cerros y montes de poca altura, pero nunca la sierra nevada o escabrosa. Habrá que esperar al siglo xv para que el paisaje de alta montaña aparezca descrito, y ello sólo en dos autores: Antoine de la Sale y Michault Taillevent (Deschaux 1976).

En el libro III de *La Salade (Le Paradis de la reine Sebile)*<sup>44</sup>, La Sale cuenta su ascensión a los Apeninos el 18 de mayo de 1420 en busca de la cueva de la Sibila; en el libro IV relata su viaje a las islas Lípari, en donde subió a un volcán en la primavera de 1407. En la primera de estas escaladas, aunque presta atención a algunas flores extrañas para él, lo que impresiona realmente al autor es el peligro continuo de que el viento le haga perder pie arrojándolo a los precipicios («la vallée est sy hideuse de roydeur et de parfondeur que c'est forte chose à croire»)<sup>45</sup>; y es que va siguiendo una estrecha senda «souffisant a mettre paour au cuer qui peut avoir paour pour nulle doubtte mortelle et souveraiement au descendre car se par meschief le pié eschappoit, autre puissance que celle de Dieu ne le pourroit garentir, et de veoir seulement la tresgrant hydeur parfonde il n'est cuer qui ne soit craintif»<sup>46</sup>. En la subida al cráter, lo más impresionante serán los asfixiantes humos de colores que salen de la tierra. El fin de los dos relatos, como el de *La Salade* en su conjunto, es didáctico: la obra fue escrita para formar al joven príncipe cuya educación tenía encomendada el autor. La Sale le cuenta que no vio ninguna corte de la Sibila, ya que, si alguna vez existió, la venida de Jesús acabaría con su magia negra, al no tratarse de ninguna de las diez profetisas de las que habla Isidoro de Sevilla. En cuanto al volcán, su

<sup>44</sup> Antoine de la Sale, *Œuvres complètes*, t. I: *La Salade*, ed. por F. Desonay, Lieja - París, 1935.

<sup>45</sup> El valle es tan espantoso, por empinado y hondo, que cuesta trabajo creerlo.

<sup>46</sup> Capaz de asustar a todo corazón que pueda sentir miedo ante un peligro mortal; máxime en la bajada, pues si por desgracia el pie resbalara, sólo el poder de Dios podría servir de garantía; viendo tan espantosa hondonada, no hay corazón que no se arredre.

presencia es la prueba que aporta el autor a su discípulo de que el Infierno existe, lo que puntúa con el relato de los extraños hechos diabólicos que le acaecieron en aquel entorno.

Por su parte, Michault Taillevent relata en *Dialogue fait par Michault de son voyage de Saint Claude*<sup>47</sup> su subida a los montes Jura hacia 1430. Acostumbrado a su llana región flamenca, las moles rocosas le parecen más grandes que monasterios, lo ensordece el gran estrépito de las cascadas y le horrorizan los precipicios, a los que se refiere como «grans vaulx si creux et si parfons». Este paisaje sobrecogedor es para el autor la manifestación de la omnipotencia divina.

Como se ve, en el xv la montaña, por su grandiosidad, por sus abismos, sólo sigue inspirando miedo. Si, casi cuatro siglos antes, en la *Chanson de Roland*, tal paisaje sólo podía ser símbolo de malos presagios, ahora sigue siendo lugar peligroso, reducto de un mundo donde se hace patente lo sobrenatural, paraje todavía cargado de simbolismo, lo cual es acorde con el tratamiento característico que se da al paisaje en la literatura medieval francesa. Nuestros autores no fueron allí para descubrir nuevas líneas naturales, sino para cumplir una misión del duque de Borgoña —en el caso de Taillevent— y para comprobar si eran ciertas algunas leyendas —caso de La Sale—. Y lo que vieron no les pareció grato. Pero, por lo menos, ambos viajes dan prueba de un espíritu curioso que permite compararlos a las primeras escaladas en sentido moderno que se dieron en la Edad Media: la ascensión al Ventoux emprendida por Petrarca en abril de 1336 y la escalada de abril de 1492 al monte Aiguille, destinada a satisfacer la curiosidad del rey Carlos VIII de Francia (Deschaux 1976: 70).

Razones de espacio me obligan a poner fin aquí a estos apuntes sobre el paisaje en la literatura medieval francesa. Pero en realidad dejo en el tintero un aspecto importante de este paisaje: el paisaje urbano (Lyons 1965, Chevalier 1981, Le Goff 1985: 208-241<sup>48</sup>). Si, como he dicho, la división esencial que la literatura opera en lo referente a los distintos tipos de paisaje radica en la aptitud del mismo para servir de asiento a la vida humana, los poblamientos (castillos, burgos, ciudades) entran de pleno derecho en el grupo donde se incluye el paisaje tipo vergel —salvadas todas las diferencias, naturalmente—. La técnica de descripción aplicada al paisaje urbano no cambia, por lo demás, de modo fundamental con respecto a la que se aplica a otros paisajes: simbolismo (Struyf 1987: 248), parquedad de rasgos (Guidot 1993: 303), formulismo (Pérez Priego 1984: 227, Zumthor 1994: 112, 125), etc.

<sup>47</sup> Robert Deschaux, *Un poète bourguignon du xv<sup>e</sup> siècle, Michault Taillevent, édition et étude*, Ginebra, Droz, 1975, pp. 55-58.

<sup>48</sup> «Guerriers et bourgeois conquérants. L'image de la ville dans la littérature française du xii<sup>e</sup> siècle».

Pero, puesto que de concluir se trata, lo haré con la idea básica que me parece explicar todo lo que he expuesto: hay que esperar a que lleguen los siglos posteriores a la Edad Media para que el paisaje y lo natural en general, por sí mismos, atraigan el interés literario y se vayan descargando de los valores simbólicos con que aparecen en la literatura medieval francesa. La Edad Media no podía realizar este cambio por la propia conformación de sus estructuras mentales. Cabría aplicar a la descripción de paisajes en la literatura lo mismo que dice P. Gautier Dalché a propósito del simbolismo de la cartografía medieval: «on ne sache pas que le Moyen Âge ait toujours privilégié, dans quelque autre discipline que ce soit, le recours à l'autopsie, à l'observation directe et attentive de la réalité» (1990: 6). Habrá que esperar, por tanto, a que se produzcan cambios profundos en la manera occidental de contemplar y analizar el mundo para que la naturaleza por sí misma ocupe un lugar destacado en las descripciones literarias.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNOUX, Mathieu, «Perception et exploitation d'un espace forestier: la forêt de Breteuil (XI<sup>e</sup>- XV<sup>e</sup> siècles)», *Médiévales*, 18, 1990, pp. 17-32.
- BAJTIN, Mijáil, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 [1974; original ruso 1956].
- CANTERA ORTIZ DE URBINA, Jesús, «Función de la isla en los relatos franceses medievales», *Cuadernos del CEMYR*, 3, 1995, pp. 17-40.
- CASAS, Felicia de, «Árboles, cardos y flechas en el *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp. 29-40.
- CHANDÈS, Gérard, «Recherches sur l'imagerie des eaux dans l'œuvre de Chrétien de Troyes», *Cahiers de civilisation médiévale*, 74, 1976, pp. 151-164.
- CHEVALIER, Bernard, «Le paysage urbain à la fin du Moyen Âge: imaginations et réalités», en *Le paysage urbain au Moyen Âge. Actes du XI<sup>e</sup> congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, pp. 7-21.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Méjico - Madrid - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976 [1955; Berna, 1948].
- DESCHAUX, Robert, «La découverte de la montagne par deux écrivains français du quinzième siècle», en *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA («Sénéfiance»), 2, 1976, pp. 61-71.

- DIEGO, Rosa de y VÁZQUEZ, Lydia (eds.), *De lo grotesco*, Vitoria, 1996.
- FARAL, Edmond, *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 1924.
- GASTÓN ELDUAYEN, Luis y CASCÓN MARCOS, Jesús (eds.), *Estudios de Filología Francesa. Edad Media y siglo XVI*, Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1996.
- GAUTIER DALCHÉ, Patrick, «Un problème d'histoire culturelle: perception et représentation de l'espace au Moyen Âge», *Médiévales*, 18, 1990, pp. 5-15.
- GONZÁLEZ DORESTE, Dulce M<sup>a</sup>, «La concepción grotesca del cuerpo en la medicina y en la literatura cómica popular del siglo XIII», en Diego y Vázquez (eds.), 1996, pp. 41-48.
- GOUREVITCH, Aaron J., *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983 [Moscú, 1972].
- GUIDOT, Bernard, «Le thème du voyage dans *Les Enfances Guillaume*», en *Voyage, quête, pèlerinage dans la littérature et la civilisation médiévales*, Aix-en-Provence, CUERMA («Sénéfiance»), 2, 1976, pp. 363-380.
- GUIDOT, Bernard, «Paysages d'*Aliscans*: réalités, symboles ou mythe?», en Guidot (ed.), 1993, pp. 299-311.
- GUIDOT, Bernard (ed.), *Provinces, régions, terroirs au Moyen Âge. Actes du colloque international de Strasbourg, 19-21 septembre 1991*, Nancy, 1993.
- LAGUÍA FRANÇOIS, Myriam, «La nature dans les chansons de toile et les cantigas de amigo», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp.189-208.
- LE GENTIL, Pierre, *La Chanson de Roland*, Paris, Hatier, 1967.
- LE GOFF, Jacques, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- LEMARCHAND, Marie José, «Introducción» a *El viaje de san Brandán* de Benedeit, Madrid, Siruela, 1983.
- LYONS, Faith, *Les Éléments descriptifs dans le roman d'aventure au XIII<sup>e</sup> siècle (en particulier Amadas et Ydoine, Gliglois, Galeran, L'Escoufle, Guillaume de Dole, Jehan et Blonde, Le Castelain de Couci)*, Ginebra, Droz, 1965.
- MÉNARD, Philippe, «Jardins et vergers dans la littérature médiévale», en *Jardins et vergers en Europe occidentale (VIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Auch, Centre culturel de l'abbaye de Flaran, 1989, pp. 41-69.
- MICHA, Alexandre, «Le pays inconnu dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes», en *De la chanson de geste au roman*, Ginebra, Droz, 1976 [1973], pp.107-114.



- NORTH, Sally Burch (ed.), *Studies in Medieval French Language and Literature presented to Brian Woledge*, Ginebra, Droz, 1987.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, «*Halt sunt li pui...* Analyse différentielle d'une fonction poétique à travers les versions de la *Chanson de Roland*», *Cahiers de civilisation médiévale*, 29, 1986, pp. 265-271.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «Estudio literario de los libros de viajes medievales», *Epos*, 1, 1984, pp. 217-239.
- PLANCHE, Alice, «Comme le pin est plus beau que le charme...», *Le Moyen Âge*, 80/1, 1974, pp. 51-70.
- PLANCHE, Alice, «La dame au sycomore», en *Mélanges Jeanne Lods*, París, 1978, t. I, pp. 495-516.
- REAL, Elena, «Huon de Bordeaux et le merveilleux», en Gastón Elduayen y Cascón Marcos (eds.), 1996, pp. 209-220.
- RUIZ CAPELLÁN, Roberto, «Introducción» a *Tristán e Iseo* de Bérout, Madrid, Cátedra, 1985.
- STRUYF, Marie-Claude, «Symbolique des villes et demeures dans les romans de Jean Renart», *Cahiers de civilisation médiévale*, 30, 1987, pp. 245-261.
- TATTERSALL, Jill, «Expedition, Exploration and Odyssey. Extended Voyage Themes, and their treatment, in some early French texts» [*Voyage de Saint Brendan, Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, Eneas, Alexandre*], en North (ed.), 1987, pp. 191-214.
- WOLFZETTEL, Friedrich, «D'un discours 'pauvre' à un discours 'plein': Les récits de pèlerinage médiévaux», en *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, PUF, 1996, pp. 9-33.
- ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994 [París, 1993].