

José María BALCELLS

EL PAISAJE EN LA POESÍA CASTELLANA MEDIEVAL

Estas páginas parten de una afirmación de Azorín contenida en el capítulo titulado «El campo y los poetas», incluido en su libro *Leyendo a los poetas*. Decía ahí el escritor de Monóvar: «El amor de la Naturaleza es raro en la poesía castellana: se siente poco el campo; se sienten poco los árboles, las aguas, las montañas, el cielo, las flores»¹. Para Azorín, así pues, el amor a la naturaleza es muy poco común en la poesía castellana de cualquier época, y no sólo en la de los siglos medievales. Pero añadamos enseguida que si es muy infrecuente hallar dicho amor a lo largo y a lo ancho de la entera literatura castellana, todavía resulta menos hacedero encontrarlo en la poesía de los siglos medios, tal como comprobaremos aduciendo y comentando los escasos momentos textuales en que se plasma el paisaje natural.

Piénsese, a modo de ejemplo, que en las antiguas canciones populares francesas y germanas el ambiente campestre era fundamental, mientras que las jarchas hispánicas excluyen la descripción de la naturaleza, y se circunscriben a un entorno urbano. El mundo natural, sobre todo el de las flores, es mencionado, evidentemente, y lo mismo ocurre con los jardines de las casas, pero reiteramos que no se dan descripciones de paisajes en estas cancioncillas, en las que incluso cuando se hace mención de algún oficio, no se trata de tareas vinculadas al campo, sino a la ciudad, como las de mercader. La naturaleza y el paisaje sí tienen relieve, en cambio, en la lírica galaico-portuguesa, en la que el mar reviste un protagonismo importantísimo, como se aprecia en las cantigas de amigo de Meendinho, Martin Codax, Johan Zorro y otros poetas, confirmándose de este modo la excepcionalidad galaica de conceder tanto valor al paisaje en el seno de una misma tradición poética, la que vincula las jarchas, las cantigas del noroeste y la más temprana lírica popular castellana.

¹ Azorín, *Leyendo a los poetas*, Madrid, Imprenta Sáez, 1929, p.11.

EL SIGLO XIII

En el *Cantar de Mio Cid* se reflejaron seguramente unos cuantos rasgos estilísticos del periodo artístico románico, entre ellos la parquedad en la expresión de emociones humanas, y una gran mengua textual al representar literariamente el paisaje². En dicho cantar de gesta, en efecto, y como se ha advertido en distintos acercamientos a esta misma cuestión, lo más frecuente es que se aluda a localidades y zonas geográficas sin otra referencia que la topográfica. El paisaje está implícito en tales menciones, pero no se describe, de modo que los oyentes debían imaginárselo a partir de los escasos elementos *ad hoc* que el cantar proporciona. Algunas veces, tales elementos del paisaje se contienen tan solo en los sustantivos que los designan, así en el v. 1826

Passando van las tierras e los montes e las aguas³.

En otras ocasiones, el sustantivo se acompaña de un par o tres de adjetivos que evidencian un principio de descripción que no rebasa el límite del apunte mínimo. Así ocurre, por ejemplo, en el v. 864, donde se dice

alto es el poyo, maravilloso e grant⁴.

La triple adjetivación no cabe duda que nos revela un propósito descriptivo, aunque somero. Pero la significación de estos tres adjetivos cabe relativizarla, pues el poeta se vale de calificaciones semejantes en otro momento, lo que puede ser indicio de que nos hallamos ante una expresión de ribetes formularios, ante una expresión quizá estereotipada. Al respecto, compárese el recién citado verso con el 428

En medio de una montaña maravillosa e grand⁵.

Obsérvese que aquí se dice casi lo mismo que en el otro verso, dándose la circunstancia, además, de que el adjetivo «grand» aparece en práctica-

² Cfr. Joseph B. Spieker, «Landscape and Epoch. Style in Spanish Literature from Romanesque to Baroque», *Cuadernos de ALDEEU*, t.1, números 2-3 (mayo-octubre de 1983), pp. 493-494.

³ *Cantar de Mio Cid*, Edición de Alberto Montaner Frutos, Estudio preliminar de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1993, p. 214.

⁴ *Id.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 128.

mente todas esas brevísimas descripciones, y siempre en función de rima, lo que corroboraría la índole formularia del empleo de los adjetivos señalados. Sin embargo, hay dos fragmentos muy relevantes, respecto al paisaje, en el *Cantar de Mio Cid*. Se trata de la escena en la que el héroe y su familia contemplan Valencia desde el alcázar de la ciudad, y la tan bien conocida del robledal de Corpes⁶. Recordemos los versos de la primera:

Adeliñó mio Cid con ellas al alcácer,
allá las subié en el más alto logar.
Ojos vellidos catan a todas partes,
miran Valencia cómmo yazé la cibdat,
e del otra parte a ojo han el mar,
miran la huerta, espessa es e grand,
e todas las otras cosas que eran de solaz
alçan las manos por a Dios rogar,
d'esta ganancia, cómmo es buena e grand.
Mio Cid e sus compañías tan a grand sabor están.
El invierno es exido, que el março quiere entrar⁷.

En estas líneas se percibe un remarcable aprecio del paisaje por parte del autor, que ha colocado al Cid, a su esposa e hijas en el punto desde donde más perfecta y ampliamente pueden divisarse, de un lado la frondosa huerta, que el héroe había conquistado a los musulmanes, y de otro el mar Mediterráneo, un mar del que se da por supuesto que está en calma en esta escena. En el «catan a todas partes» se reflejaría asimismo la avidez y la admiración con la que los ojos femeninos, tras una primera mirada, contemplan y exploran todo cuanto les rodea, un entorno panorámico vasto por la extensión y espesura de la huerta, y más vasto aún por las aguas levantinas que ellas ven, por vez primera, desde tan idónea atalaya. Insistamos en que los personajes no se limitan a mirar, sino que se solazaban degustando el perimundo que les envolvía, pues así se desprende del verso «Mio Cid e sus compañías tan a gran sabor están». No especifica el texto la hora diurna en que el Cid les mostró tan magnífica perspectiva paisajística, pero en estos versos se encierran connotaciones bastantes para que pensemos que la escena sucede en horas de gran claridad. Sí se nos determina, en cambio, que ocurre a fines de febrero, una época del año en la que ya la luz va en alza. Recordemos otra vez: «El invierno es exido, que el março quiere entrar». Y con marzo una nueva estación, la entonces denominada verano.

⁶ Atinados comentarios sobre ambos fragmentos en Emilio Orozco Díaz, «Sobre el sentimiento de la naturaleza en el *Poema del Cid*», *Clavileño* 31 (enero-febrero de 1955), pp. 1-6.

⁷ *Ibidem*, p. 203.

Es cierto que cuando el Cid exhibe este panorama pretende primordialmente ostentar los logros de su esfuerzo, logros a los que no ha sido ajena la ayuda divina, y que son patrimonio heredable, pero también hemos leído en el texto la palabra «solaz», bien indicativa de que en el territorio conquistado se dan pretextos deleitables para recompensar los esforzados trabajos cidianos, y a la cabeza de esos placeres bonancibles se menciona nada menos que la huerta más rica de la península ibérica, la valenciana. El Cid, en suma, enseña a su esposa e hijas el resultado de su hazaña, pero no sin acen- tuar también el encanto de aquella extensa zona de regadío obtenida por las armas.

Tocante a la escena del robledo de Corpes, ha habido controversia acerca de si el poeta está ubicándola en un paisaje real o en un paisaje completamente inventado. El texto dice:

los montes son altos, las ramas pujan con las núves,
e las bestias fieras que andan aderedor.
Fallaron un vergel con una linpia fuent⁸.

Según Curtius, que adujo otros ejemplos similares en la poesía románica, estos versos plasman un *locus amoenus* en el marco de un bosque salvaje, de un *locus agresti*⁹. Referido a una realidad objetiva o no, en este breve pasaje se esboza la descripción de un entorno mixto, tanto física como psicológicamente: un entorno salvaje y pavoroso unido a un entorno apacible y con encanto. Y ciertamente con encanto, porque, como siente Colin Smith a vuel- tas del «vergel con una linda fuont», en ese paraje «los infantes hacen el amor a sus mujeres en lo que casi constituye un marco de pastoral renacen- tista»¹⁰. Pero ese marco está rodeado por un bosque terrorífico, y en él serán abandonadas las hijas del Cid. En el robledal, como las ramas de los árboles alcanzan enorme altura, apenas permitirían filtrar la luz, creándose una sobrecogedora sensación de soledad, una sensación que deviene angustiada cuando se repara en que alrededor del bosque merodeaban feroces animales, con el consiguiente peligro de que doña Elvira y doña Sol pudiesen ser devoradas atrozmente por tan temibles bestias.

En únicamente dos líneas, en fin, el poeta nos ha sugerido un paisaje pavoroso mediante una hipérbole («las ramas pujan con las nuoves») y el

⁸ *Id.*, p. 263.

⁹ Cfr. Ernest Robert Curtius, «El paisaje épico», en *Literatura europea y Edad Media latina*, Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955, I, p. 288.

¹⁰ En el estudio introductorio a su edición del *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1972, p. 63.

adjetivo «fieras» que, unido a «bestias», acrecienta la sensación de instinto salvaje de los innominados animales de la zona. Y en contraste con tan tétrico como terrífico lugar, el poeta sugiere también la existencia de un paisaje ameno e idílico merced a la mención de un vergel, esto es de un claro en el bosque donde se han de dar por supuestas las flores y los frutos, indicándonos el texto solamente que allí había una «limpia fuont». Un vergel y una fuente son los factores indispensables a partir de los cuales puede sugerirse un lugar ameno, es decir que un *locus amoenus* no es posible sugerirlo con menos elementos que éstos, y por ende en el *Cantar* ha llegado el poeta al límite de la brevedad en su descripción. Así pues, pese a las escuetas líneas descriptivas del robledo, subrayamos que el autor ha demostrado, en sólo tres versos, sus grandes dotes en el nada fácil arte de obtener, con un mínimo de elementos verbales, un máximo de sugerencias.

El *Libro de Alexandre* es obra que se ha datado muy a principios de la centuria decimotercera y el punto de vista con que el paisaje es enfocado en esta gran aportación de la escuela del mester de clerecía resulta muy distinto del que anotábamos a propósito del cantar de gesta cidiano. La causa podría residir en que dicha narración sobre la historia de Alejandro el Magno es también el más primitivo relato poético castellano en el que afloran perfiles de la estética del gótico, perfiles que perdurarán durante el siglo XIV, aunque en dicha centuria se acrecienta la visión moral de las cosas. Tales rasgos se dejan resumir, sumariamente, en un progresivo incremento de la presencia de las emociones en el arte y en las letras; y en una atención creciente hacia la naturaleza y el paisaje, la cual repercute en su plasmación artística.

El pretexto paisajístico da pie a diversos fragmentos en el *Libro de Alexandre*. El más breve de ellos es aquel en que, después de la batalla decisiva entre los ejércitos de Alejandro y de Darío, hallan los griegos el cadáver de éste cerca de un valle que se describe así en la estrofa 1768:

Por medio del uallejo corrie un regaial
 naçie de buena fuente clara e perenal
 deçendie a un prado regaua el pradal
 por uerdat uso dezir era fermoso ual¹¹.

Hemos leído que en una fuente se origina un arroyuelo que se desliza por la falda del valle y riega el prado, y hemos comprobado que el poeta no deja escapar la ocasión para poner el acento en que tal paisaje era verdaderamente «fermoso», una afirmación personal que nada tiene de fórmula prefijada. Más extenso es el espacio textual dedicado a un paisaje, situado en la

¹¹ *Libro de Alexandre*, Edición de Francisco Marcos Marín, Madrid, Alianza, 1987, p. 335.

narración acaso no muy lejos de Damasco, en el que se hallaban las huestes de Darío, en un tramo del poema muy anterior al de la muerte del emperador persa. Seis cuaderñas (estrofas 936-40) emplea el poeta para describirlo. Es un collado en cuya parte más alta hay un llano verde (estrofa 935) y un vergel:

Estaua y en medio un laurel añçiano
 los ramos bien espessos e el tronco muy sano
 cubrie toda la tierra un uergel muy loçano
 siempre estaua uerde iuierno e uerano.

Manaua de siniestro una fuent perenal
 nunca se menguaua ca era natural
 auyie so el rosario fecho un regaial
 por y fazie su curso commo una canal.

Ixie de la fontana una blanda frior
 de la sonbra del aruol un tenprado sabor
 daua el aruolario sobre buena olor
 semeiaua que era huerto del Criador.

Que por la buena sonbra que por la fontana
 alli uenien las aues tener la meridiana
 alli fazien los cantos dulçes cada mannana
 mas non cabrie y aue si non fues palaçiana.

El agua de la fuente deçendie a los prados
 tenie-los siempre uerdes de flores colorados
 auie y grant auondo de diuersos uenados
 de quantos en el mundo podien seer osmados¹².

El paisaje referido en estas estrofas es un *locus amoenus*, porque en él se comprenden, si exceptuamos la mención del aire, de la brisa, todos los componentes esenciales de este tópico retórico-poético. El autor habla, en efecto, de un prado siempre verde; de un árbol, en este caso un laurel, de una fuente de la que manaba abundancia de agua; de unas aves que por las mañanas acudían al vergel para cantar; de unas flores coloradas; y de la umbría y frescura que bajo dicho árbol se disfrutaba. Dada la cronología del *Libro de Alexandre*¹³, sería éste el más temprano *locus amoenus* que se describe como tal en la literatura castellana. Un *topos* que se despaganiza

¹² *Idem.*, pp. 224-225.

¹³ Al respecto, véase F. Marcos Marín, «La fecha del *Libro de Alexandre* y la confusión de los nombres de los números», *Incipit* 12 (1992), pp. 171-180.

en la estrofa 958 cuando se dice que aquel idílico enclave «semeiaua que era huerto del Criador»¹⁴.

El tercer fragmento paisajístico en el que vamos a detenernos configura uno de los momentos más atractivos y atendidos del *Libro de Alexandre*. Aludimos al célebre episodio de la aventura submarina del héroe, narrada *sensu strictu* entre las estrofas 2306 y 2316. Ahí se cuenta cómo el ambicioso protagonista, ansiando conocer y sojuzgar también la naturaleza de los mares, inicia una travesía con viento propicio hasta alta mar, donde sus naves son azotadas por una severa tempestad. Superado este peligro, manda que construyan una cuba de vidrio, dentro de la cual se sumergirá bajo las aguas. El artefacto estaba colgado de uno de los barcos mediante cadenas, y desde el interior de la cuba iba Alejandro contemplando el maravilloso e inédito mundo submarino, toda vez que la embarcación de la que pendía no cesaba en su navegar. Lo que el héroe ve en este medio es descrito fugazmente, enfatizando el autor que contempló innumerables variedades de peces de diferentes tamaños. Y es que el episodio constituye, en realidad, un pretexto para la moralización. Desde el ángulo narrativo, fue un viaje imaginario¹⁵, un viaje fantástico, pero de él lo que más interesa es la dimensión moral y didáctica del proyecto¹⁶. Movidio por su incontenible soberbia, Alejandro transgrede los límites del saber permitido al hombre. Su propósito era desentrañar los secretos de la naturaleza, trasladarlos a la escritura y someter también a su dominio¹⁷ el hasta entonces ignoto universo acuático, el cual le rinde enseguida pleitesía:

Tanto se acogien al rey los pescados
 commo si los ouiesse por armas sobiudgados
 uenien fasta la cuba todos cabez colgados
 tremien todos ante'l commo moços moiados¹⁸.

¹⁴ Acerca de esta cuestión, cfr. Francisco Pejenaute Rubio, «La despaganización de un topos: el *locus amoenus* del *Libro de Alexandre* (estr. 935-40) y *Aleandreida*, II 308-318 (318^a-318^f = *Alej.* vv. 313-318) de Gautier de Châtillon», *Archivum* 41-42 (1991-1992), pp. 313-328.

¹⁵ Sobre el particular, véase Carlos García Gual, «Viajes imaginarios submarinos», en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Edición de Túa Blesa *et alii*, Zaragoza, Universidad, 1994, II, pp. 384-394.

¹⁶ Cfr. Ivy A. Corfis, «*Libro de Alexandre*: Fantastic Didacticism», *Hispanic Review* 62, 4 (1994), pp. 477-486.

¹⁷ Vid. José Manuel Cacho Bleca, «El saber y el dominio de la naturaleza en el *Libro de Alexandre*», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Edición de M. Isabel Toro Pascua, Salamanca, Universidad, I (1994), pp. 197-207.

¹⁸ *Libro de Alexandre*, *op.cit.*, p. 408.

A su vasto imperio terrestre añade Alejandro, así pues, un imperio más vasto aún, el orbe submarino, un imperio susceptible igualmente de ser víctima del pecado de la soberbia del que no escapan los hombres ni los animales, habiten donde habiten. El autor concluye su sermón sobre este episodio censurando al héroe porque, si bien logró descubrir que los peces pueden estar asimismo aquejados de soberbia, no advirtió su propia soberbia, la que le había llevado a la osadía de ser el primero en desafiar unos arcanos dispuestos por Dios. Y su desmesura va a acarrearle la ira divina.

El texto más emblemático y apreciado de la producción de Gonzalo de Berceo es el tan conocido en que se describe un *locus amoenus* alegórico en las estrofas que el autor antepuso a su obra *Milagros de Nuestra Señora*, y a modo de clave de lectura de este libro mariano. Basándose en la comparanza de la vida humana con un peregrinaje, relata el narrador que, yendo de romería, arribó a un prado, prado al que dota de los componentes que tipifican el tópico del lugar ameno: árboles, flores, frutos, manantiales, pájaros y una refrescante sombra. Todos estos elementos albergan una interpretación trascendente, pues forman parte de una alegoría en la que cada uno de ellos tiene su correlato religioso.

Aunque el paisaje berceano de referencia constituye una reelaboración, «a lo divino», del *topos* clásico del lugar ideal, se advierte en las cuadernas berceanas una complacencia ante la naturaleza y el paisaje que resulta en verdad extraordinaria, pese a que no es desinteresada, como ya puntualizó Azorín señalando que el escritor riojano «no pone los ojos en el campo sino para recordarnos otra región más luminosa y más alta»¹⁹. Con todo, dos indicios pueden servir para corroborar la constatación del amor de Berceo a la naturaleza: la referencia a los árboles frutales y el énfasis en los olores. La estrofa cuatro está dedicada por entero al arbolado, distinguiendo expresamente hasta cuatro especies distintas entre una más amplia variedad que ya no se especifica, pero que se nos sugiere mucho más extensa. Recordémoslo:

Avié hy grand abondo de buenas arboledas,
milgranos e figueras, peros e mazanedas,
e muchas otras fructas de diversas monedas;
mas non avié ningunas podridas ni azedas²⁰.

Gonzalo de Berceo no se limita, pues, a una referencia general al arbolado, sino que nombra granados, higueras, peros y manzanos, y hay que

¹⁹ Cfr. *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (novena ed.), p. 8.

²⁰ Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, Edición de Claudio García Turza, en *Obra Completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 561. El texto de las obras berceanas que sean aducidas se citará siempre por esta edición.

insistir en su voluntad de individualización de las especies naturales, porque es insólita en la literatura castellana de los primeros tiempos. Y tal vez el poeta no hizo sino trasladar al verso datos empíricos que podía contemplar a diario, árboles y frutos que estaban a la vista desde el monasterio²¹, aunque no deja de extrañarnos un tanto, a los lectores actuales, que en ese hipotético supuesto no se mencione el fruto de los viñedos. Pero comentemos ya el otro detalle ilustrativo de la gran sensibilidad berceana ante el paisaje natural, el de las referencias al olor en su paleta descriptiva.

Azorín hizo notar la irrelevante frecuencia con que, en literatura, se plasman las sensaciones olfativas y, a propósito del autor riojano, escribía: «Gonzalo de Berceo, entre nuestros poetas castellanos, es acaso el único donde podemos encontrar una sensación olfativa. Berceo habla en su poesía en algunos pasajes de prados olorosos y de flores bien *sentidas*, es decir, bien olientes. La sensación de la Naturaleza, del campo, en Berceo, es, por tanto, completa, *integral*. ¿Hay nada más absurdo que pintar una flor, un prado, un bosque, y no expresar lo que en el bosque, en el prado y en la flor vale tanto como los colores: sus aromas?

Después de Berceo, de ese gran poeta, menos conocido y gustado de lo que debiera, yo no sé que exista otro artista literario clásico en que se dé esta sensación integral de la Naturaleza»²². Es probable que quepa realizar alguna matización al terminante aserto azoriniano de que Berceo es «el único» poeta donde se pueden hallar sensaciones derivadas del olor. Pero creemos que su parecer, fruto de su gran experiencia lectora, es acertado, máxime si lo encuadramos en los siglos medios. Azorín no indica ni cita expresamente el fragmento en que apoya su observación, aunque resulta muy conocido, porque no es otro que el prado verde «e bien sencido» del preliminar de los *Milagros* de la Virgen, cuya estrofa tercera empieza con el verso «Daban olor sobeio las flores bien olientes», y cuya cuaderna quinta dice así:

La verdura del prado, la olor de las flores,
las sombras de los árboles de temprados sabores
refrescáronme todo e perdí los sudores:
podrié vevir el omne con aquellos olores²³.

Tenía razón Azorín: Berceo peralta las sensaciones olfativas de manera incomparable, pues insiste una y otra vez en el olor de las flores de aquel maravilloso prado, hasta el punto de que en un solo verso, el ya citado verso

²¹ Véase Thomas M. Capuano, «Agricultural Elements in Berceo's Descriptions of Highfields», *Hispania* 69 (1986), pp. 808-811.

²² En *Leyendo a los poetas*, pp. 13-14.

²³ *Los Milagros de Nuestra Señora*, *op.cit.*, *ibidem*.

nueve, se refiere por dos veces al aroma floral, y en la estrofa recién trasladada vuelve a referirse a la misma cualidad otras dos veces. Como quería Azorín, en esa reiteración se nos descubre al religioso amante de la naturaleza, aunque no se nos descubre menos al ferviente cantor de las excelencias de la Virgen, porque en la obra berceana hay otros lugares deleitables aún, pero no tantas fragancias de santidad como desprende el prado mariano. En el *Poema de Santa Oria*, por ejemplo, cuando la muchacha le explica a Nuño su visión sobrenatural del monte de los Olivos, le confiesa:

Vidi y logar bueno, sobra buen arbolado,
el fructo de los árboles non sería preciado,
de campos grant anchura, de flores grant mercado,
guarrié la su olor a omne antecado²⁴.

Se alude al olor, en efecto, pero no se pone ningún énfasis en esa impresión sensible. Y en el mismo relato en torno a Oria se halla todavía otro paisaje idílico y espiritual. Aludimos al que se describe en la primera de las visiones que, al lado de las vírgenes que la acompañaban, contempló en su alma la rigurosa penitente:

vidieron un buen árbol, cimas bien compassadas,
que de diversas flores estaban bien pobladas.

Verde era el ramo, de fojas bien cargado,
façié sombra sabrosa e logar muy temprado,
tenié redor el tronco maravilloso prado²⁵.

Aquí el olor ya ni se cita de modo expreso. Está implícito, es verdad, pero si reparamos en la insistencia con que se subraya el olor en el prado mariano, habremos de convenir en que Berceo reservó a la «flor de las flores» el espacio más perfumado de toda su escritura, una escritura en la que, por el contrario, también se describen paisajes peligrosos, y por ende contrapuestos a los amenos. Sendos parajes, calificados por el autor como «fierros», pueden leerse en las hagiografías de San Millán y de Santo Domingo. En la del primero (estrofas 27 y 28), se cuenta cómo el discípulo de San Félix retorna al monte a hacer penitencia, y se establece en un escenario muy arisco como lugar natural, y muy peligroso por los animales que allí moraban. Escribe el poeta:

²⁴ *Poema de Santa Oria*, Edición de Isabel Uría Maqua, en *Obra Completa*, *op.cit.*, p. 539.

²⁵ *Ibidem*, p. 511.

Cerca es de Verceo ond'el fue natural,
 encontra la Cogolla un anciano val:
 era en essi tiempo un fiero matarral,
 serpientes e culebras avién en él ostal.

Estavan grandes peñas en medio del vallejo,
 avié de yus' las peñas cuevas fieras sobejo;
 vivién de malas bestias en ellas grand concejo,
 era por en grand siesta un bravo logarejo²⁶.

Estas dos estrofas también nos hacen pensar en el bosque de Corpes, con sus altos montes y sus temibles «bestias fieras». Ambos enclaves inhóspitos producen pavor, pero mientras en el *Cantar* la necesidad de huir la sentirían las personas que allí estuviesen, en la *Vida de San Millán de la Cogolla* la sienten aquellos salvajes animales, que son precisamente los que se espantan frente a la inquebrantable fortaleza interior del indómito asceta. Y otro aspecto interesante en las referidas estrofas de la biografía berceana de San Millán es la alusión implícita al cambio paisajístico que se habría producido en el valle de la Cogolla que está describiendo, pues se nos dice que, siglos atrás, en tiempos del santo, aquel medio natural era asilvestrado, y lo poblaban matorrales, además de bestias muy temibles. Pero el valle ya habría cambiado su fisonomía en la época del poeta, porque el «fiero matorral» habría desaparecido, suponemos que a causa de la cultura de la tierra. Respecto al paisaje «fiero» inserto en la *Vida de Santo Domingo*, se pone en boca del abad Benito, a quien se hace describir la siguiente visión en las estrofas 229 y 230:

Vedíame en sueños en un fiero logar,
 oriella de un flumen tan fiero como mar,
 quiquiere avrié miedo por a él se plegar,
 ca era pavoroso e bravo de passar.

Ixién délli dos ríos, dos aguas bien cabdales,
 ríos eran muy fondos, non pocos regajales,
 blanco era el uno como piedras cristales,
 el otro plus vermejo que vino de parrales²⁷.

El río descrito en la visión infunde miedo, y Berceo subraya su amenazante naturaleza bravía coequiparándola a la del mar, un medio cuya mera

²⁶ *Vida de San Millán de la Cogolla*, Edición de Brian Dutton, en *Obra Completa*, op.cit., p. 133.

²⁷ *Vida de Santo Domingo de Silos*, Edición de Aldo Ruffinato, en *idem.*, pp. 316-317.

mención equivalía comúnmente a grave peligro entre los escritores de los siglos medios²⁸. Empero, al referirse después a los afluentes de dicho río, el decurso textual se torna plenamente fantástico, incardinándose en las coordenadas de las visiones maravillosas celestiales.

Una única descripción paisajística relevante se realiza en el *Libro de Apolonio*, y corresponde a la de una tempestad, sobrevenida en alta mar, lo que sirve como pretexto al autor para emitir su negativa opinión del medio marino en la estrofa 107: «El mar, que nunca tuvo leyaltad ni belmez,/ cámbiase muy privado, ensáñase rafez;/ suele dar mala çaga, más negra que la pez»²⁹. La tempestad acaece tras haber partido Apolonio de Tarso con vientos favorables, los cuales se trocaron en violentos en un pequeño lapso de tiempo (estrofas 108-10):

Cuando tenién dos horas, avez habián andado,
volviéronse los vientos, el mar fue conturbado;
nadaban las arenas; el cielo, levantado.
Non habié marinero que no fues´ espantado.

Non les valién las áncoras, que non podién trabar,
los que eran maestros non podién gobernar;
alçábanse las naves, queriánse trastornar,
tanto que ellos mismos no s´abién consejar.

Cuitóles la tempesta e el mal temporal,
perdieron el consejo e ´l gobierno capdal;
los árboles de medio todos fueron a mal.
¡Guárdenos de tal cuita el Señor Spirtual!;³⁰

No es éste el primer relato de una tempestad en la poesía española, porque en el *Libro de Alexandre* ya se había contado cómo el héroe, en su navegación hasta alta mar para allí acometer su investigación submarina, partió con vientos a favor que se mudaron en hostiles, aunque luego amainarían, permitiéndole que llevase a cabo su pesquisa. En el *Libro de Alexandre* también los vientos de favorables se tornaron contrarios, pero aquí la turbulencia ocasiona un naufragio del que solo se salva Apolonio, a quien la marea le lleva, asido de un madero, a una playa de Pentapolín.

²⁸ Los autores medievales se sintieron, en efecto, «más atraídos por los aspectos amenazadores y peligrosos del mar que por los alegres y rientes». Cfr. Alberto Navarro González, *El mar en la literatura medieval española*, La Laguna, 1962, p. 237.

²⁹ El texto del *Libro de Apolonio* se cita según la edición de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984, p. 18.

³⁰ *Ibidem*.

Composición emparentada con la poesía latina clerical³¹, la *Razón de Amor* se enmarca en un *locus amoenus* que presenta aspectos comunes con algunas plasmaciones del *topos* que se comentaron en el mester de clerecía. Un huerto deleitoso es el marco de la *Razón de Amor*, un marco de gran parecido con el vergel descrito en las consignadas estrofas 935-940 del *Libro de Alexandre*. La semejanza consiste en que ambos textos coinciden en las referencias a plantas, flores, así como a un árbol y a su sombra reparadora. Al contrario del *Libro de Alexandre*, no hay aves en el vergel de la *Razón de Amor*, pero sí aparece una pequeña paloma que, como bien sabemos, vierte el contenido de un vaso de agua dentro del vino que contenía otra copa. Sin embargo, el huerto de la *Razón de Amor* se diferencia del que leemos en el *Libro de Alexandre* merced a un rasgo fundamental, el de tratarse de un espacio visionario³².

Cuanto se relata en la *Razón de Amor* acaece en la esfera visionaria, tan típica en el subgénero de los debates. Y en el seno de esa visión tiene lugar un encuentro amoroso idílico, situado en un *locus amoenus* que también se enclava en un mundo soñado. El vínculo entre ambos elementos, la *visio* y el erotismo, aproximan estrechamente la *Razón de Amor* a determinados poemas del Cancionero de Ripoll y a otros de la colección *Carmina Burana*. En la *Razón de Amor*, el ansia amorosa del protagonista empieza a manifestarse en un escenario floral donde se halla una fuente:

Todas yervas que bien olién
la fuent çerca si la tenié:
y es la salvia, y sson as rrosas,
y el liryo e las violas;
otras tantas yervas y avía
que sol nombrá no las sabría;
mas ell olor, que d'í yxia
a onme muerto rressuçitarya.
Prys del agua un bocado
e fuy todo effryado.
En mi mano prys una flor,
Sabet, non toda la peyor;
E quis cantar de fin amor³³.

El *locus amoenus* descrito aquí, en virtud de su carácter visionario no existe sino en el alma del enamorado, y por tanto carece de consistencia

³¹ Véase Lourdes Simó, «*Razón de amor* y la lírica latina medieval», *Revista de Literatura Medieval* IV (1989), p. 211.

³² Cfr. Alicia C. De Ferraresi, *Prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México, 1976, p. 68.

³³ Texto según Giovanni Battista De Cesare, *Storia e testi della letteratura spagnola medioevale*, Cagliari, Istituto sul Rapporti Italo-Iberici, 1986, pp. 134-135.

física. Desde este ángulo, el huerto de la *Razón de Amor* difiere del *topos* de referencia en el *Libro de Alexandre* y se asocia, en cambio, con los prados místicos berceanos del prólogo a los *Milagros* y de la *Visión de Santa Oria*, con la salvedad de que en los textos del poeta riojano transparece el amor divino, mientras en la *Razón de Amor* se plasma una ensoñación erótica mundanal, aunque no exenta de una alta espiritualidad y aún de connotaciones escatológicas.

EL SIGLO XIV

El mester culto cambia de signo en el siglo XIV. También la estética del arte gótico es distinta en esta centuria, pues se hace mucho más compleja, y pone en primer plano la vida moral³⁴, relegando los escenarios a meros telones de fondo. Este rasgo del Gótico en el catorce se deja sentir en el Arcipreste de Hita, quien introduce en su obra no pocas referencias al entorno³⁵, pero solo excepcionalmente le dedica más de un verso. Así ocurre en la aventura del protagonista del *Libro de Buen Amor* por los puertos del Guadarrama. Su primera relación con una serrana, a la que llama la Chata, sucede en el puerto de Malangosto. Va después el viajero a Segovia, y luego regresa otra vez a los caminos guadarrameños, pero andando una ruta distinta a la del viaje de ida a la capital segoviana. Una segunda serrana, Gadea de Riofrío, le presta hospedaje, y a continuación lo hará también otra, Menga Loriente. Antes de relatar su experiencia en Tablada con Alda, una cuarta serrana, abandonada ya la sierra, dice al poeta:

Siempre ha mala manera la sierra e la altura:
si nieva o si yela, nunca da calentura;
ençima de ese puerto, fazía orilla dura,
viento con grand elada, ruçio con friura³⁶.

Nada menos bucólico que estas referencias climáticas relativas al crudo invierno en los ásperos parajes donde se ubica el viaje serrano del protago-

³⁴ Cfr. Joaquín Casaldueiro, «El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media española», en su libro *Estudios de Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1973, p. 14.

³⁵ Sobre las referencias al entorno en el *Libro de Buen Amor*, véase el epígrafe «Paisajismo» en el libro de Carmelo Gariano *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 133-135.

³⁶ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, Edición de Jacques Joret, Madrid, Taurus, 1990, p. 435.

nista de la obra del Arcipreste de Hita, a quien hemos de agradecer la singularidad de haberse referido a un paisaje inusitado en las letras medievales españolas, el de una fría helada padecida por el caminante en un viaje que pudiera interpretarse, ciertamente, como un relato realista, e incluso como una parodia del subgénero de la *pastourelle*, pero que también, y sobre todo, permite ser descifrado como un episodio que encierra una clave moral, no sin acaso el viajero declara, antes de narrar su aventura montañesa, «fui provar la sierra y fiz loca demanda». A tenor de estas palabras se hace verosímil la siguiente lectura de Casaldüero: «Propongo dos cosas; primero, que se vea en la sierra de Hita el paisaje natural al pecado: primavera de nieve con hielo, cansancio, temor, miedo; éstos son elementos con los que se crea la naturaleza desapacible del hombre que se pierde»³⁷. Y se pierde por acometer una aventura insensata, en cuyo transcurso le acechan jornadas llenas de peligro espiritual y no menos llenas de peligros físicos y materiales³⁸, accidentes todos que, en cualquier caso, se granjean en vano, porque no conducen al aprovechamiento de quien se expone a ellos.

Antes de dejar atrás estos comentarios acerca de la presencia del paisaje en la poesía del siglo XIV, anotamos que no hay constancia textual de interés hacia el entorno paisajístico en el anónimo *Cantar de Rodrigo*, un cantar de hacia 1360 en el que los escenarios naturales están sobreentendidos. Aducimos, por ejemplo, la romería emprendida por Rodrigo a Santiago de Compostela, a propósito de la cual el autor menciona una peregrinación que el héroe comienza en Zamora, y prosigue por Moreruela, Benavente y Astorga, entrando luego en Galicia. El regreso lo realizaría por Oviedo, y ni en la ida ni en la vuelta (vv. 569-572) se explicita ni sugiere nada sobre el paisaje circundante que en ciertas zonas debía ser excepcionalmente bello.

EL SIGLO XV

La recopilación conocida como *Cancionero de Baena* contiene textos cuya lectura permite apreciar las tendencias poéticas de fines del siglo XIV y de comienzos del XV. Tres de los autores incluidos en dicha colección plasmaron sendos paisajes en sus versos, y dos de ellos, Ruy Páez de Ribera y Francisco Imperial, los imaginaron alegóricamente, a diferencia de Diego de Valencia, cuyos octosílabos paisajísticos van precedidos del siguiente texto

³⁷ Cfr. Joaquín Casaldüero, *op. cit.*, p. 22.

³⁸ Véase «Nuevas notas sobre ciclos temporales y cultura popular en la estructura del *Libro de Buen Amor*», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLII (1987), pp. 86-87.

en prosa: «Este dezir fizio & ordeno el dicho maestro fray Diego por amor & loores de vna donzella que era muy fermosa & muy Resplandeciente de qual era muy enamorado»³⁹.

Poema amatorio que se inscribe en la tradición petrarquiana, el autor se refiere a un placentero encuentro amoroso que se enmarca en un vergel descrito a modo de *locus amoenus*, toda vez que tiene una fuente, árboles frutales y sobre todo pájaros (calandrias, ruiseñores, papagayos, filomenas), pájaros que no cesan en sus cantos y producen una agradable melodía. Una de las singularidades más llamativas en el tratamiento del *topos* en las cuartetas consonánticas de Diego de Valencia radica en que se trata del primer *locus amoenus* de la poesía española en el que el marco paisajístico recubre la composición de principio a fin, ya que se describen sus peculiaridades desde el primer verso hasta el 39 que pone colofón al texto. El núcleo amoroso de este «dezir» queda subordinado, así pues, al escenario en el que acontece, cuyo protagonismo textual desborda extraordinariamente su función enmarcadora.

Alegórico es el paisaje en cuyo espacio se desarrolla el asunto del dezir de Ruy Páez de Ribera que es presentado en el *Cancionero de Baena* con las líneas que copiamos a continuación: «Este dezir fizio & ordeno el dicho rruy paez de rribera como a manera de proçeso que ovieron en vno la dolença & la vejez & el destierro & la proueza E allegando cada vna dellas qual era la mas poderosa para destruyr el cuerpo del omne & despues dio la señoria por la proueza». Inmediatamente después empiezan los dodecasílabos del texto, encauzado en coplas de arte mayor, en la primera de las cuales configura el poeta un tétrico ámbito que describe con perfiles dantescos. En tal paisaje va a escenificarse el pleito judicial enunciado en el epígrafe en prosa. La copla que abre el dezir reza así:

En vn espantable cruel temeroso
 valle oscuro muy fondo aborrído
 açerca de vn lago firuiento espantoso
 turbio muy triste mortal dolorido
 oy quatro dueñas faziendo rroydo
 estar departiendo a muy grant porfia
 por qual dellas ante el omne podria
 seer en el mundo jamas destroydo⁴⁰.

Fue elaborado asimismo en coplas de arte mayor el «dezir» que dedicó Francisco Imperial al «nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan quando

³⁹ Cfr. Brian Dutton, *El Cancionero del siglo xv c.1360-1520*, Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1991, p. 289.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 201.

nasçio en la cibdat de toro año de m.cccc.v»). El paisaje que dibuja ahí el poeta genovés puede considerarse antitético del que leíamos en el hórrido espacio dantesco de Ruy Páez de Ribera. Micer Francisco Imperial también recuerda a Dante en sus versos, pero es el Dante luminoso, no el espantable, el que se trae a colación en la copla veinticinco de un extenso poema cuyo argumento se desarrolla en un maravilloso y espléndido vergel. Y no podía ser de otro modo, tratándose de un texto que conmemoraba un nacimiento real que debía ser realizado con los más esperanzadores y magníficos auspicios.

A tenor de cuanto antecede, el protagonista cuenta haber experimentado una visión ocurrida en un vergel de auténtico ensueño natural, un vergel embellecido por flores y por el que discurrían dos fontanas, una de agua fría y otra de agua caliente, rasgo éste que nos trae a la memoria el bien conocido pasaje de la introducción que escribió Gonzalo de Berceo para su libro miraculístico sobre la Virgen, aun cuando Imperial pudo inspirarse en San Isidoro y en San Agustín. Pero sigamos avanzando por este prado de la mano del poeta, porque en él no solo se escuchaban los cantos de los ruseñores y el sonido de ambos manantiales, sino las melodías que iban entonando distintas voces humanas. El narrador las fue siguiendo y le fue dado contemplar una aparición sobrenatural: una leona con faz de mujer iba a la grupa de un toro, y arriba, en el cielo, lucían ocho estrellas con sendas facciones de «dueñas», todas ellas engalanadas con preciosa pedrería. Acompañaban a tan sorprendentes féminas «ocho fazes de ocho doncellas», de igual modo coronadas. A continuación, y en alternancia de voces concordantes, entonaron el *Te Deum laudamus* y después el *Benedictus qui venit*. Finalmente, se escuchó cantar el «deus iudicium & tuum Regi da», cantos religiosos todos que el autor hace compatibles con la presencia de la mitología a partir de la copla once, pues en las coronas de las dueñas estaban labrados los nombres de Saturno, Júpiter, Marte y otras divinidades paganas, las cuales hacen votos sucesivamente para que el recién nacido atesore las más necesarias y óptimas cualidades. Además de los dioses olímpicos, Imperial incorpora al decurso de su poema otros elementos de la cultura de la Antigüedad, en un tratamiento del paisaje que, en este punto que estamos comentando, presenta obvios indicios de renacentismo.

Diversas localidades de montaña menciona el marqués de Santillana en sus serranillas, textos líricos en los que no se describe paisaje alguno ni siquiera brevemente. Un vergel («Por una gentil floresta/ de lindas flores e rosas»⁴¹) es el entorno natural del «Villancico que fizo el marqués de Santillana a tres fijas suyas», pero se trata de un vergel tan solo apuntado. En cambio, sí se plasma un *locus amoenus* en su poema, de hacia 1430,

⁴¹ En Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras Completas*, Edición de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, p. 16.

«Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi». En dicho texto, el narrador cuenta que en sueños le pareció ver un vergel, y procede a describirlo en la estrofa III:

Un prado de grand llanura
veya, con tantas flores
que sus diversos colores
ocultavan la verdura,
odíferas sin mesura,
en torno del qual pasava
un flumen que lo cercava
corriente con gran fondura⁴².

Un prado verde, flores de variado colorido, y un hondo río son los tres elementos que reúne Santillana en este paraje ameno que no describe como marco de una escena bucólico-erótica, ni como espacio involucrado en una alegoría religiosa, sino como un lugar mítico en el que la diosa Venus, a solicitud de Homero, Virgilio y Lucano, concederá al poeta Jordi de Sant Jordi la corona de laurel que habrían merecido sus versos. *Locus amoenus* éste, así pues, en el que se produce la coronación del vate valenciano merced a aquella divinidad y a tan magnas figuras del Parnaso. En otro poema, el titulado «El sueño», aunque también conocido con otras dos titulaciones («Batalla de Venus y Diana» y «Libertad contra servidumbre»), el marqués de Santillana completa la estrofa VIII con la descripción del siguiente vergel soñado:

En este sueño me vya,
un día claro e lumbroso,
en un vergel muy fermoso
reposar con alegría;
el cual jardín me cobría
con sombra de olientes flores,
do cendravan ruyseñores
la perfecta melodía⁴³.

A diferencia del vergel de la «Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi», aquí no se hace referencia a ninguna corriente fluvial, pero se incluyen pájaros, un elemento del que carecía el homenaje a Jordi de Sant Jordi. Y otro factor distintivo entre ambos *topoi* consiste en que el del poema «El sueño» se transforma en un paraje espantable, trocándose cada elemento *in bono* en un elemento *in malo*, y así los agradables árboles se convierten «en troncos fieros, nudosos», y los pájaros «en áspides poçoñosos». Aquello que ha vis-

⁴² *Ibidem*, p. 102.

⁴³ *Idem*, p. 117.

to en sueños el narrador le representa sus crueles padecimientos amatorios mediante la descripción de un prado deleitoso mudado en hostil. No sorprende, pues, que el yo lírico se proponga, en el «Infierno de los enamorados», abandonar la penosa servidumbre amorosa a la que Venus le ha conducido.

Con la «Coronación de Mosén Jordi de Sant Jordi», el marqués de Santillana aportó a las letras castellanas un modelo de panegírico antes desconocido, y al que se atuvo Juan de Mena al componer «La coronación del marqués de Santillana», texto encauzado en cincuenta y una coplas reales octosilábicas, e internamente subdividido en dos momentos. En el primero, el poeta finge recorrer un camino ingrato y oscuro, que simboliza el pecado, y en el segundo llega a un vergel que sitúa en el monte Parnaso, símbolo del saber. El *locus amoenus* es descrito en dos coplas, la xxxiii y la xxxiv, que dicen así:

Vi los collados monteses
plantados por los reguardos
de sus faldas e traveses,
altas palmas e çipreses
e çinamomos e nardos;
e vi cubiertos los planos
de jaçintos e platanos
e grandes linaloeles,
e de çedros e laureles
los oteros soberanos.

Vi una muy clara fuente
en medio de la floresta
del teatro tan plaziente,
guarnida de rica gente
en aparato de fiesta;
vi la linfa que manava
muy linpia, que non estava
contaminada de frondas,
nin fueron tales las ondas
do Salmaçis se bañava⁴⁴.

Centrada una copla, así pues, en el recuento del copioso arbolado donde está el vergel, en la siguiente se describe una fuente de agua cristalina «en medio de la floresta», cuya exhuberancia floral enfatiza Juan de Mena al principio de la estrofa xxxv: «De grande estrado de rosas/ vi la fuente çircundada»⁴⁵. En este escenario, y en presencia de Homero, Virgilio, Lucano

⁴⁴ Cfr. Juan de Mena, *Obras Completas*, Edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 179 y 182.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 186.

y otros sabios y poetas, amén de las nueve musas, el marqués de Santillana recibe la corona de laurel de manos de cuatro doncellas que encarnan las virtudes de la prudencia, templanza, justicia y fortaleza. La obra culmina, por tanto, con el reconocimiento de los méritos de Iñigo López de Mendoza, por quien «podemos entender, escribe el autor en sus comentarios en prosa al poema, cualquier omne virtuoso».

Vamos a referirnos, finalmente, al tan celebrado romance «El conde Arnaldos», una composición que, a principios del siglo XVI, ya se consideraba un romance viejo. En este poema, el mar y el viento son mostrados como muy sensibles a la música, la cual apacigua sus respectivas turbulencias. También los peces se hacen visibles en la superficie de las aguas para oír la canción del marinero de una galera que, requerido por el conde Arnaldos para que se la cante, le responde con una contestación tal vez enigmática. «Yo no digo mi canción,/ sino a quien conmigo va»⁴⁶, a quien decide acompañarle —añadimos nosotros— en sus rutas marítimas a bordo de una galera que va a dejarse envolver por la magia misteriosa del mar.

EPÍLOGO

En estas páginas acerca de la presencia del paisaje en la poesía medieval castellana, hemos podido comprobar no sólo que el número de muestras textuales es muy escaso, sino también que predominan abrumadoramente aquellas que conforman un paisaje inventado, siendo muy pocos, por el contrario, los supuestos en que cabe sospechar que los versos remiten a un entorno realista. De ser así, no sorprende que el tópico del *locus amoenus* sea tan socorrido en la mayoría de autores de los siglos medios, los cuales plasmaron dicho lugar común con distinto grado de desarrollo y desde distintas perspectivas.

El más breve *locus amoenus* se contiene en el *Cantar de Mio Cid*, pues abarca un único verso del episodio situado en el robledo de Corpes, y los más extensos se deben a Gonzalo de Berceo, en sus cuaderns introductorias a los milagros marianos, y a Diego de Valencia, en su dezir amatorio a una hermosa doncella «muy Resplandeciente». Tocante a la índole de tales *loci*, sólo excepcionalmente no son simbólicos, pues nada más en el referido pasaje del cantar cidiano, en el del *Libro de Alexandre*, y en el del dezir de Diego de Valencia, lo presentado no parece alcanzar una significación que vaya más allá de lo que se explicita. En cambio, todos los restantes lugares

⁴⁶ En *El Romancero Viejo*, Edición de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1982, p. 272.

amenos son signos de abstracciones alegóricas, siendo de carácter religioso las berceanas, y de carácter mítico, con elementos mitológicos, los de Francisco Ymperial, del marqués de Santillana y Juan de Mena.

Los poetas se detuvieron en menos oportunidades, por el contrario, en la referencia al *locus agresti*, cuyo primer hito en la poesía castellana estaría igualmente en los versos con que se describe literariamente el robledal de Corpes. En textos poéticos del siglo XIII se constata una alta incidencia de los escenarios peligrosos, de los lugares «fieros», que no faltan en las hagiografías de Berceo dedicadas a San Millán y a Santo Domingo, y tampoco en el *Libro de Alexandre* y en el *Libro de Apolonio*, aunque en estos dos últimos supuestos son las tempestades los paisajes hostiles. La visión moral parece sobreponerse a la realidad en los singularísimos parajes serranos del Arcipreste de Hita, autor que nos ha transmitido el único entorno invernal que se lee en poemas castellanos medievales. En los poetas del cuatrocientos, el *locus agresti* se combina con el *amoenus* en los poemas «El Sueño» (marqués de Santillana) y en el poema de Juan de Mena «La coronación del marqués de Santillana».

A modo de mero apunte último, añadimos que no hay paisajes agrícolas ni de caza en la poesía medieval castellana, en la que no van a aparecer los escenarios pastoriles hasta que los poetas renacentistas compongan poesía bucólica y a su través expresen las emociones líricas.