



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES EN EL *INFIERNO*
DE LOS ENAMORADOS DEL MARQUÉS DE
SANTILLANA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

CLEMENTE AURELIO SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

ASESOR:

MTRO. CARLOS ALBERTO RUBIO PACHO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, punto fundamental de mi vida.

A mi familia y amigos, por el eterno apoyo.

A México, porque merecemos mucho más de lo que tenemos.

A los animales, por quienes este planeta es mejor, aunque solemos olvidarlo.

AGRADECIMIENTOS

A la UNAM, por haberme hecho un ser crítico y con un espíritu con ganas de mejorar al país. Mis mejores años de estudiante están en esta Universidad.

A mi mamá, Yolanda Sánchez Rodríguez, porque sin ella simplemente yo no sería nada de lo que soy hoy. Gracias por enseñarme lo valioso que son la dedicación, el esfuerzo y el trabajo. Siempre serás mi gran inspiración para todo lo que haga en esta vida. Juntos hemos logrado salir adelante.

Mis más sinceros agradecimientos al Mtro. Carlos Rubio Pacho por sus interesantes clases y por guiarme en este proceso con sus opiniones, recomendaciones y el apoyo ofrecido. A la Dra. Graciela Cándano por su invaluable lectura y comentarios sobre mi tesis, los cuales siempre me motivaron. A la Mtra. Carmen Armijo por su lectura y mis primeras enseñanzas de Literatura Medieval en la Facultad. Al Dr. Axayácatl Campos Rojas por sus opiniones para mejorar mi tesis y por darme a conocer el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana. Al Dr. Gerardo Altamirano por su profunda lectura y la pasión por la Edad Media que refleja en sus clases.

A mi familia por siempre estar conmigo, sin ustedes todo esto hubiera sido difícil. A Elizabeth, por amarme y cuidarme como a un hijo; a Jaime por ser como un padre a seguir; a Adriana por su amor a los animales; a Mariano por las valiosas reflexiones; a Juan Ramón por las bromas y ser mi hermano; a Clemente y a Christian por su interés. A Fabiola por el cariño. A Rosa María por el inmenso apoyo; a Aurelio por su inteligencia; a Chuy por enseñarme a sonreírle a la vida; a Iván por todos los buenos y divertidos momentos. A Zaira y Nathan por recordarme lo bello de la infancia.

A mis amigos, porque me han escuchado en distintos tiempos. A Gerardo por la confianza; a Nicole por los mejores momentos del CCH; a Lucía por su cariño; a Jesús por las buenas charlas; a Ada por las risas y las alegrías de la carrera; a Xóchitl por su felicidad tan contagiosa; a Sandra por el feminismo, la lucha, la reflexión, los consejos, la ayuda y la esperanza de un mejor país para nuestra sociedad tan diversa. A Rebeca por las mejores clases de francés.

A las instituciones en las que he estado y me han formado tanto profesionalmente como humanamente. A mis maestros de la Facultad por su profesionalismo.

A los que están y no están, pero su compañía siempre será eterna en esta vida y en la que sigue: Camila, Lucas, Polo, Galo, Becker, Marcia, Chopa, Iris, Frida, Hachi, Sakura, Hanny, Sato y Rodolfo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I. LA PRESENCIA DEL SÍMBOLO DURANTE LA EDAD MEDIA	
1.1 El símbolo y simbolismo	4
1.2 El símbolo durante la Edad Media	14
1.3 La configuración de los animales durante la Edad Media	24
1.4 El simbolismo de los animales en la Edad Media	33
CAPÍTULO II. EL MARQUÉS DE SANTILLANA EN LA LÍRICA HISPÁNICA	
2.1 El entorno de Íñigo López de Mendoza	38
2.2 Íñigo López de Mendoza en su contexto	50
2.3 La obra del Marqués de Santillana	56
CAPÍTULO III. EL SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES EN EL <i>INFIERNO DE LOS ENAMORADOS</i>	
3.1 El <i>Infierno de los enamorados</i>	71
3.2 Tipos de animales en el <i>Infierno de los enamorados</i>	81
3.3 “Fieros animales”	86
3.3.1 León	87
3.3.2 Serpiente	91
3.3.3 Tigre	94
3.3.4 Dragón	96
3.4 Animales de la caza	102
3.4.1 Halcón	104
3.4.2 Puerco	111
3.4.3 Caballo Palafrén	118
3.4.4 Perro Alano	126
3.4.5 Águila	132
CONCLUSIONES	143
BIBLIOGRAFÍA	148

INTRODUCCIÓN

La presencia de los animales en la literatura tiene una amplia tradición que se remonta en la Antigüedad a la *Biblia*. Durante la Edad Media, el uso de la fauna sirvió, en la mayoría de los casos, para ejemplificar las actitudes humanas a través de los animales para dar una lección moral sobre la conducta apropiada del hombre. Otra característica que se muestra de estos seres vivos, en la literatura medieval, es la simbólica, que usualmente se encuentra en los textos poéticos. En este rubro la fauna adquiere un sentido que exige la interpretación por parte de los lectores, pues existe un significado oculto en la mención de algunos de ellos.

Esta tradición simbólica se encuentra visible en la poesía de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, autor que se ubica en los inicios del siglo XV, periodo de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento. Principalmente influido por poetas italianos como Dante y Petrarca, Santillana utilizó distintos recursos simbólicos para elaborar un tipo de poesía mucho más compleja, de acuerdo con los modelos italianos. Su decir narrativo, el *Infierno de los enamorados*, que toma como base de partida uno de los cantos de la *Divina Comedia* de Dante, muestra un amplio uso de imágenes, en las que se encuentra una constante mención de animales.

La figura del Marqués de Santillana para la lírica hispánica es una de las más interesantes, pues su producción poética muestra un perfeccionamiento de la tradición literaria de la Edad Media, lo que constituyó una de las razones por las cuales sus poemas fueron tan apreciados durante su época. Santillana fue uno de los primeros autores españoles en introducir elementos dantescos a la poesía del siglo XV y, posiblemente, el que mejor lo logró en su texto el *Infierno de los enamorados*. Este decir narrativo, el más replicado en los cancioneros de la época, presenta una serie de elementos de la *Divina Comedia*. Uno de los aspectos que más sobresalen en el poema es la presencia de animales, entre los que se encuentran: el león, la serpiente, el tigre, el dragón, el halcón, el jabalí, el caballo, el perro y el águila; seres vivos que posiblemente guarden un significado simbólico con respecto al tema principal del texto, que es la condena de amor. Por lo anterior, he elegido estudiar al Marqués de Santillana por tratarse de un escritor fundamental; al mismo tiempo, el *Infierno de los enamorados*, si bien no es el texto más conocido ni valorado de

Santillana (pues ese lugar lo ocupan las serranillas) representa un poema con una gran presencia animalística, por lo que he decidido analizarlo, enfocándome en este estudio en las funciones simbólicas de los animales dentro del poema. Precisamente, el estudio de la fauna es importante porque: “En primer lugar, el examen de la tradición animalística permite iluminar multitud de pasajes, cuya comprensión aclara docenas y docenas de textos desde muy diversas perspectivas, dadas las imágenes, metáforas, símbolos y comparaciones que en aquélla se originaron”¹. En ese sentido ¿la concepción medieval referente a los animales se encontrará vigente en la poesía de Santillana?, ¿existirá un uso intencionado de la fauna para darle un mayor sentido al mensaje de este decir narrativo?, ¿la posible presencia de los animales en el poema de Santillana indicaría una apropiación de los elementos dantescos para la construcción del *Infierno de los enamorados*?

De acuerdo con estas preguntas, esta tesis intentará demostrar lo siguiente: 1) La concepción simbólica de los animales que se tuvo en la Edad Media perduraba en la época de Santillana; 2) la referencia y estudio de los animales en la literatura puede aportar nuevos significados con respecto a las lecturas de los textos, como es el caso del *Infierno del Marqués*; 3) reflexionar sobre qué tanto la *Divina Comedia* de Dante influyó en el *Infierno de los enamorados* y, así, 4) mostrar que posiblemente el texto de Santillana puede funcionar como un poema original a partir de su estilo y elementos.

Para lograr tales objetivos, el desarrollo de la tesis está dividido en tres capítulos. En el primero me refiero al simbolismo durante la Edad Media y la configuración de la concepción sobre la fauna en esa época. En el segundo me ocupo del contexto sociocultural en que el marqués de Santillana desarrolló su poesía y, también, se estudia la obra del autor y la posición que tiene dentro de la lírica hispánica. En el tercer capítulo, abordo la lectura simbólica del *Infierno de los enamorados* con el estudio pormenorizado de cada uno de los animales.

Este último apartado resulta el más novedoso, pues propone una lectura simbólica de los elementos animalísticos tratados en el poema. Para tal objetivo se han distinguido

¹ Nicasio Salvador Miguel, “Los Bestiarios y la literatura medieval castellana”, en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López Ríos y Esther Borrego Gutiérrez, Madrid, Iberoamericana, 2004, p. 330.

ciertos animales como “fieros” frente a otro conjunto que se le ha denominado “animales de la caza”. El procedimiento para el estudio simbólico de la fauna mostrará, en primera instancia, la tradición cultural que cada uno de ellos ha tenido a lo largo de la historia, por lo que se considerará la concepción clásica, bíblica y medieval del animal en cuestión. Posteriormente, se cita el fragmento correspondiente del poema de Santillana para analizar simbólicamente su presencia en el texto, con base en sus antecedentes culturales y, así, proponer la lectura simbólica tal y como se expone en las conclusiones de esta tesis.

CAPÍTULO I

LA PRESENCIA DEL SÍMBOLO DURANTE LA EDAD MEDIA

1.1 El símbolo y el simbolismo

En toda sociedad, desde la Antigüedad hasta nuestros días, han existido códigos de representación de la percepción del mundo de cada pueblo. El símbolo, una de tales formas de caracterización, ha sido utilizado a lo largo de la historia de la humanidad y su estudio se ha desarrollado a la par de su evolución conceptual, pero ¿Cómo se define el símbolo?, ¿cómo es que nace la formación de un símbolo?, ¿cuáles son los elementos que lo componen?

Cuando se estudia el símbolo, es importante considerar que se trata de un discurso puesto a través de una representación compleja que se intenta descifrar; por tanto, resulta importante mencionar el esquema comunicativo que se encuentra en él. El símbolo, para comunicarse, necesita de un emisor, un mensaje y un receptor; gracias a estos tres elementos fundamentales es como puede difundirse. Para Jean Chevalier: “El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la *cifra* de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado”². Por otro lado, su creación se debe a la necesidad de significar una cosa por otra; de esta forma, el mensaje se torna enigmático para el receptor, quien, a su vez, lo decodifica de acuerdo con sus valores culturales.

La característica reinterpretativa del símbolo ayuda a que este discurso complejo se nutra a lo largo del tiempo. El interés por representar un concepto a través de otro y darle un valor distinto como una manera de volver misteriosa la imagen explica su necesidad de elaboración; no obstante, si solamente existiera un significado correcto para un símbolo, éste, seguramente, desaparecería. En ese sentido, la permanencia de su existencia se debe,

² Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 18.

precisamente, a la posibilidad de interpretación que se torna diferente; esta opción de múltiples lecturas no sólo varía en la misma época en que opera el símbolo, sino que también a través del tiempo se observa el mismo fenómeno. Michel Pastoureau ha comentado al respecto:

El símbolo se expresa a través de múltiples vectores, se sitúa en diferentes niveles y concierne a todos los terrenos de la vida intelectual, social, moral y religiosa. Pero, al mismo tiempo, nos ayuda a comprender por qué la noción de símbolo se rebela ante cualquier generalización o cualquier simplificación. El símbolo es siempre cambiante, es polivalente y ambiguo. No se expresa sólo mediante palabras y textos, sino también por imágenes, objetos, rituales, creencias, comportamientos. El símbolo está en todas partes y se reviste de múltiples aspectos, variados e inasibles³.

Efectivamente, el símbolo es un elemento que no puede simplificarse debido a la polivalencia que existe tanto en su representación como en su significado. Como observa Pastoureau, su presencia se manifiesta por medio de múltiples espacios que van desde la palabra, a las imágenes, objetos y rituales, lo que también implica que su mensaje sea diverso. Ejemplos concretos de esto se encuentran, precisamente, en los animales. Las representaciones simbólicas de Cristo a través de un animal son varias: cordero, león, águila, ciervo; pero a su vez, estos animales, a excepción muy probable del cordero, tienen una valencia negativa dentro de la mentalidad medieval. La ambivalencia en este ejemplo puede observarse desde varios puntos; por un lado, la posibilidad de asemejar a Cristo a través de varios seres y, a la vez, que cada uno de ellos tenga un significado cercano al bien, pero también, en algunos contextos, más próximos a una característica negativa. Otro autor que coincide en el sentido polivalente del símbolo es Fernando Carmona, quien expresa: “El simbolismo es, por tanto, polivalente y ambiguo; irreductible a un código predeterminado y propenso al hermetismo. El simbolismo puede aclarar y oscurecer a la vez; identificar y ocultar”⁴.

Pareciera, por tanto, que la polivalencia de significados del símbolo y su función dentro de cualquier medio de representación, dependerían directamente del contexto y el espacio en el que se usen. Esto, sin embargo, no quita su importancia y la justificación de

³ Michel Pastoureau, *Diccionario razonado del Occidente medieval*, ed. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, tr. Ana Isabel Carrasco Manchado, Madrid, Akal, 2003, s.v. “símbolo”, p. 741.

⁴ Fernando Carmona Fernández, *La mentalidad literaria medieval (Siglos XII y XIII)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 119.

su existencia a lo largo del tiempo, que se explica por la posibilidad de la diversidad de su lectura. Su amplia utilización se explicaría por el interés del humano para acceder a un nivel profundo de las cosas. La complejidad del Universo en el que se encuentra el hombre, desde la Antigüedad hasta nuestros días, hace que los modos de concebir el mundo se vuelvan más difíciles y adquieran una característica descifrable para el intelecto humano. El símbolo es importante para las culturas porque su uso permite la valoración de objetos, animales y entidades abstractas, como los colores.

Para el entendimiento de la estructura y función del símbolo resulta necesario explicar cómo es que se compone. Se observa en su creación la presencia de dos significados que lo construyen. La relación existente entre ambos es el motivo suficiente para que el emisor genere una lectura profunda que apele a otro nivel de conciencia y que se aleje de la obviedad racional a la que se refiere Chevalier en la definición citada. En ese sentido, Rafael Antúnez afirma: “el proceso simbólico «separa», pero al mismo tiempo «une» y permite reconocer o establecer un lazo con el «otro», no importa que pertenezca o aparente pertenecer a realidades distintas”⁵.

La participación del receptor en la codificación y significación del símbolo responde al reconocimiento de los objetos a los que se está dando lectura. Por un lado, el elemento directo representado y, por otro, su significado oculto o misterioso. Bajo tal premisa, nuevamente Rafael Antúnez comenta: “En cuanto aparece un vínculo notable entre dos imágenes o dos realidades y una relación jerárquica cualquiera, fundada o no sobre un análisis racional, está virtualmente constituido un símbolo”⁶. Resulta necesario matizar la importancia del discurso en el símbolo, porque de esa forma se entiende que hay una participación entre emisor y receptor, donde el mensaje queda construido a partir de dos elementos que, como se ha visto, separa y al mismo tiempo une para significar. La presencia del receptor permite considerar el símbolo como un medio de comunicación que trasciende la creación individual para llegar a un público. Desde la elaboración de su mensaje para descifrar, el símbolo comienza a adquirir la característica comunicativa, pues

⁵ Rafael Antúnez, Pról., en Richard de Fournival, *Bestiario de amor*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 28.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

intenta generar en el receptor el interés por conocer su significación oculta. Chevalier opina al respecto:

La función de resonancia de un símbolo es, por tanto, más activa si el símbolo concuerda mejor con la atmósfera espiritual de una persona, de una sociedad, de una época o de una circunstancia. Esto presupone que el símbolo está enlazado con una cierta psicología colectiva y que su existencia no depende de una actividad puramente individual. Y esta observación es válida lo mismo para el contenido imaginativo que para la interpretación del símbolo. Éste impregna un medio social, aun cuando emerge de una conciencia individual. Su potencia evocadora y liberadora variará con el efecto de resonancia que resulte de la relación entre lo social y lo individual⁷.

Como bien señala el autor, el símbolo no sólo existe en un nivel puramente individual, pues, si ese fuera el caso, su principal objetivo, que es el de su forzosa interpretación, no se llevaría a cabo y, por tanto, ese símbolo únicamente sería comprensible para su creador. Desde su proceso de elaboración hay una presencia de un interés social en el que existe una difusión y lectura de su contenido. Dichas características responden a la formación de un medio de comunicación, pues entre esos componentes se genera la creación de un mensaje pensado para su divulgación e interpretación en la sociedad.

El proceso para relacionar las entidades utilizadas para la creación del símbolo, mismas que parecerían, en primera instancia, totalmente contrarias, se logra a partir de un medio cognitivo y lógico que permita la asociación de ambas. Se consideran varios elementos que parecen constituir el símbolo: el signo, la analogía y lo simbolizado. Conviene detenerse un poco en cada uno de ellos para alcanzar una definición clara del concepto de símbolo. Para Dan Sperber:

El simbolismo no tiene señales propias; utiliza como señales signos constituidos en otra parte. Se tiene, pues, un signo, es decir la asociación de una señal y un sentido usual (de un significante y un significado) que entra globalmente y en cuanto señal a una asociación con un sentido simbólico⁸.

De acuerdo con el comentario de Sperber, el símbolo carece de un concepto propio en su estructura, pues éste se conforma a partir de la unión de señales con sentido usual que forman al signo. En efecto, la idea del significante y el significado como proceso creador

⁷ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 29.

⁸ Dan Sperber, *El simbolismo en general*, tr. J.M García de la Mora, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 26.

del símbolo es un elemento que la mayoría de los teóricos consideran fundamental pues existe un objeto (animal, vegetal, mineral, etc.) que se desprende de su realidad para generar un significado distinto. No obstante, habría que distinguir entre el signo lingüístico y el signo visual, pues aunque parecieran responder a un mismo procedimiento de representación cognitiva, los dos se conciben de forma distinta.

El signo lingüístico exige una interpretación del espectador para su entendimiento. Ferdinand de Saussure consideraba la lingüística como la ciencia que estudia los signos dentro de la vida social; la estructura de éste se conforma por un significante (imagen acústica) y un significado (imagen mental). La realidad externa de los signos hace que su interpretación sea arbitraria; por tanto, éstos responden a un orden extralingüístico y están ligados a la experiencia del mundo que rodea al humano. El signo lingüístico no tiene el interés de acceder a un plano oculto, pues sólo se ocupa en representar la realidad del hablante. Fernando Carmona considera que: “la unión de lo visible y lo invisible permite reconocer este mundo como representación simbólica del más allá. Todo tiene una pluralidad de significaciones. Las cosas son *símbolos*; y conocer es descubrir su significado”⁹. En ese sentido, el conocimiento simbólico del Más Allá es el que se disocia en el signo lingüístico, pues éste último no tiene la finalidad de acceder a un nivel oculto; en cambio, el signo visual se constituye como un modo de conocer el entorno, la interiorización del exterior genera la mirada espiritual y, en este sentido, se convierte en un símbolo metafísico, con el que se intenta alcanzar un plano superior en su representación e interpretación. Jean Chevalier, por su parte, diferencia entre el signo y el símbolo:

El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y significado (objeto u sujeto) ajenos uno a otro, es decir, que el símbolo presupone «homogeneidad del significante en el sentido de un dinamismo organizador»¹⁰.

Chevalier propone, en cambio, que el signo no puede asemejarse al símbolo debido a que el primero tiene una característica normalizadora; es decir, que intenta generar una regla de significados en la cual los dos elementos no se terminan por juntar en un concepto. Por su parte, el símbolo sí busca unir, a través de una expresión, la realidad de los dos

⁹ Fernando Carmona Fernández, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 19.

conceptos. El autor considera como signos aquellos elementos normalizados y universales para todos; en esta categoría entran, por ejemplo, los utilizados en las matemáticas como cantidades que, para él, no presentan un dinamismo en el que se deshace y se genere un término. Se trata, pues, de signos normalizadores distintos a los signos que se interiorizan en la mirada espiritual del mundo. En pocas palabras: “La abstracción vacía al símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo”¹¹.

Queda otro elemento por discutir: la analogía. Juan Eduardo Cirlot, en la introducción a su *Diccionario de símbolos*, considera que el receptor, al momento de encontrarse con un símbolo intenta analizarlo, pero debe tener en cuenta los siguientes aspectos:

Encontramos primeramente el objeto en sí, abstraído de toda relación; en segundo lugar el objeto ligado a su función utilitaria, a su realidad concreta en el mundo tridimensional [...] indirectamente [...]. En tercer lugar, encontramos lo que permite considerarlo como símbolo, estructura que hemos denominado «función simbólica» y que es la tendencia dinámica de la cualidad a relacionarse con las equivalentes situadas en los puntos correspondientes de todas las series análogas, pero tendiendo de modo principal a designar el sentido metafísico que concierne a ese aspecto modal de la manifestación¹².

La construcción del símbolo que se encuentra en Cirlot empata con lo señalado anteriormente. Como primer punto, se tiene al objeto alejado de su obviedad racional; es decir, desprendido de su contexto real concebido por el humano; a su vez, existe también el otro elemento para unir en el proceso, el cual conecta al significado con un significante distinto, que es lo que Cirlot considera su “mundo tridimensional”. Como último aspecto, se encuentra el procedimiento por el que los dos términos pueden unirse para generar el sentido misterioso: la “función simbólica”. En ella resalta la construcción de “series análogas” en las su continuidad de analogía permiten la creación del símbolo.

La analogía es el procedimiento por el cual dos términos se pueden relacionar en uno mismo. Su presencia en el símbolo radica en el hecho de que éste, al ser un elemento que apela a una realidad oculta y, por tanto, a su interpretación, necesita de la vinculación de conceptos que generen su existencia. Cirlot recuerda que:

¹¹ *Ibid.*

¹² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2004, p. 42.

Según la *Tabula smaragdina*, el triple principio de la analogía entre el mundo exterior y el mundo interior consiste en la unidad de la fuente o del origen de ambos mundos; el influjo del mundo psíquico sobre el mundo físico; y el del mundo material sobre el espiritual. Pero la analogía no sólo consiste en esa relación entre lo interior y lo exterior, sino también entre los fenómenos diversos del mundo físico. La semejanza material, formal, es sólo uno de los casos de la analogía. Ésta puede existir también en lo que respecta a la acción, al proceso. A veces, la elección denota el fundamento analógico, del origen interno de que se parte o de la finalidad que persigue¹³.

En efecto, la unidad de los elementos que compara es lo que ayuda al proceso de la analogía a desprender de su realidad al significante para, por medio de otro concepto, crear el significado oculto. El conocimiento de los mundos, tanto externo como interno, material y espiritual, en el que está inmerso el sujeto emisor del símbolo, ayuda a que tenga un mayor acercamiento a los términos por unir; de esa forma, también existe el objetivo del uso de la analogía para sintetizar los conceptos en un símbolo. Eduardo Cirlot menciona que la organización de un símbolo radica en la correlación de lo material y lo espiritual, lo que provoca la creación de significaciones. La importancia de la analogía se explica en que ésta es necesaria dentro del símbolo para la unión de elementos que pertenecen a dos realidades distintas y que se logran sintetizar.

La mención de lo interior y exterior también se encuentra en Chevalier; sin embargo, para el francés, tal relación se da en una de sus funciones internas denominada la fuerza unificadora que, para Cirlot, se conoce como analogía:

Los símbolos fundamentales condensan la experiencia total del hombre, religiosa, cósmica, social, psíquica (en los tres niveles inconsciente, consciente y supraconsciente): realizan también una síntesis del mundo, mostrando la unidad fundamental de sus tres planos (inferior, terrestre y celeste) y el centro de las seis direcciones del espacio [...] en fin, enlazan al hombre con el mundo, los procesos de integración personal del primero se inserta en una evolución global, sin aislamiento ni confusión¹⁴.

Como se puede apreciar, en las palabras de Chevalier se encuentra el triple principio de la analogía que mencionó Cirlot, en donde entra el mundo interior (los niveles psicológicos) el mundo exterior (lo que rodea al hombre) y, finalmente, la semejanza entre ambos que permite el nacimiento de la analogía. Cirlot otorga una mayor importancia a esta

¹³ *Ibid*, p. 44.

¹⁴ Jean Chevalier, *op. cit*, p. 27.

última. A pesar de considerar la síntesis de los elementos del símbolo de distinta forma, ambos autores mantienen coincidencias en su concepción sobre este componente.

Se mencionó anteriormente la capacidad de representación del símbolo, que responde al conocimiento del mundo y al interés por acceder a los niveles más ocultos del Universo. A pesar de lo difícil que pudiera considerarse la concepción del símbolo, basada en la abstracción de la realidad de los dos términos por unir, tanto Cirlot como Chevalier destacan la importancia sintetizadora del mismo. El primero comenta:

La significación simbolista de un fenómeno tiende a facilitar la explicación de esas razones misteriosas, porque liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como «universo», que sin esa integración superior carecería de sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente¹⁵.

Para el autor, el símbolo se considera un recurso capaz de facilitar la expresión de los pensamientos misteriosos. En tanto, para Chevalier:

En su elaboración se consideran los elementos terrenales y cósmicos, el microcosmos con el macrocosmos: El símbolo tiene precisamente esta propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior del hombre¹⁶.

Ambos autores coinciden en el aspecto unificador y expresivo del símbolo. Lo que parecería disperso y caótico, en el símbolo se vuelve ordenado y armonioso en el interior del hombre. Resulta interesante destacar este matiz terminológico porque a partir de él se puede aclarar mucho mejor el concepto estudiado. Hasta este punto, se puede asegurar que el símbolo es un proceso mental en el cual se unen diversos elementos, ya materiales ya espirituales, para lograr la sintetización de su información y crear un equilibrio de significado entre ambos. Los dos autores consideran la amplia capacidad de unión de términos dentro del universo del hombre que va desde el microcosmos hasta el macrocosmos o viceversa. Cirlot apunta: “El orden simbólico se establece por la correlación general de lo material y espiritual (visible e invisible) y por el despliegue de las

¹⁵ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 26.

significaciones”¹⁷. Como se puede observar, la creación de un símbolo no sólo responde a un nivel de realidad, es decir, concerniente al mundo material del ser humano, sino que también en su elaboración se considera lo que la vista del hombre no puede ver, es decir, el carácter del Más Allá. Tal aspecto también se encuentra en Chevalier: “El símbolo ocupa efectivamente una función *mediadora*: tiende puentes, reúne elementos separados, enlaza el cielo y la tierra, la materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño, lo inconsciente y la consciencia”.¹⁸ Con ello puede reiterarse que el símbolo abarca distintos niveles de conocimiento para su elaboración.

Los dos autores, como se ha notado, coinciden en los elementos que conforman el símbolo (visible e invisible, material y espiritual), así como en la capacidad de sintetizar la información en una representación armoniosa que, aunque implica polivalencia de significados, logra juntar en el símbolo dos realidades distintas. Sin embargo, la principal diferencia entre ambos es la concepción del proceso del símbolo, pues mientras Chevalier lo considera una “fuerza unificadora”, Cirlot lo llama “función simbólica”, dándole una mayor importancia a la presencia de la analogía como componente interno del símbolo.

Como se resaltó anteriormente, la analogía es el principal procedimiento por el que se da la creación de un símbolo, pues por medio de la unión y sintetización de dos elementos es como se puede generar la homogeneidad y reciprocidad de sus significados. Cirlot considera la analogía como una de las posibilidades en que se suscita la simbolización. Dicho autor propone que: “La analogía como procedimiento de unificación y de ordenación aparece en el arte, en el mito, en la poesía continuamente. Su presencia delata siempre una fuerza mística en acción, la necesidad de reunir lo disperso”¹⁹.

Sin duda alguna, en la definición de Cirlot acerca de la presencia de la analogía en el arte, resalta su importancia dentro de la poesía, pues es el campo de estudio de este trabajo. La analogía matiza el poema con la intención de juntar en el símbolo el significado que se intenta transmitir a través del texto.

¹⁷ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸ Jean Chevalier, *op. cit.* p. 26.

¹⁹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 45.

Para cerrar la discusión acerca de las nociones básicas del simbolismo, es pertinente reproducir unas palabras de Jacques Voisenet que expresan en gran medida lo explicado hasta este momento:

El símbolo pertenece también al dominio de la representación, aunque lo sobrepasa. Se refiere más a la intuición que al razonamiento y remite permanentemente a una realidad oculta que quiere descubrir. No se contenta con representar una idea, sino que reclama de antemano una interpretación, para que el hombre pueda acceder a la esencia de las cosas. Un fuerte vínculo une al objeto con el sujeto, aunque sólo ellos conocen la misteriosa relación que les une. El símbolo permite comprender que, por debajo de las apariencias, hay una armonía profunda entre los seres. Por su indefinible naturaleza, mantiene una cierta ambigüedad a un solo y definitivo significado, a diferencia de la alegoría que sólo admite una explicación sencilla y limitada. El símbolo es ante todo polivalente, por lo que hay que tratar de captar sus principales componentes, sin pretender hacer un catálogo de las diversas interpretaciones simbólicas posibles. El símbolo no es sino la manifestación visible de todo un mundo que permanece en estado latente²⁰.

A partir de las conceptualizaciones ofrecidas por dichos autores, resulta importante el estudio del símbolo porque representa una construcción que abarca múltiples planos de conocimiento, en donde se crean nuevos conceptos y una mirada distinta del elemento por interpretar. A su vez, la riqueza del símbolo permite que éste tenga varias lecturas debido a su polivalencia, relacionada con el contexto social e histórico al que pertenece el individuo receptor de la representación y también al emisor del mismo, ya que en la interpretación de ambos se pueden usar distintas lecturas que den varios matices al símbolo que se desea transmitir. Es importante destacar que el símbolo es una construcción individual que termina convirtiéndose en un elemento social dependiente de su lectura para su sobrevivencia.

El símbolo, capaz de sintetizar la información y pasar de un plano disperso a uno organizado, permite observar la concepción y organización del mundo. En la literatura, su uso debió responder al interés de los autores por manifestar, a través de la elaboración simbólica, un pensamiento cercano al Más Allá, a un conocimiento profundo del orden del macrocosmos; de ahí la importancia de observar cómo es que se comportan tales

²⁰ Jacques Voisenet, "El pensamiento simbólico en la Edad Media. El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media", en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dirs. M.^a Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, p.192.

representaciones en la obra poética. Todo lo anterior lleva a la necesidad de dedicar un espacio a la concepción del símbolo en la Edad Media, que se hará a continuación.

1.2 El símbolo durante la Edad Media

La caracterización que se ha dado hasta el momento del símbolo corresponde a una teorización acerca del mismo, necesaria para conocer sus principales definiciones antes de contextualizar su concepción en una determinada época que, para interés de esta tesis, corresponde a la Edad Media.

El estudio del uso del símbolo durante este periodo se centra en facetas que abarcan tanto su definición como su representación. Por un lado, se debe apelar a la imagen del mundo durante dicha época para entender cómo es que el símbolo significó un recurso para relacionarse con el entorno del hombre medieval; por otra parte, también es necesario acercarse al interés didáctico que tuvo el símbolo para que se manifestara en el arte.

Como se ha visto, el símbolo nace en un espacio individual pero con alcances sociales. La sintetización de información por medio de la abstracción de dos elementos, a través de la analogía, genera una representación con significado oculto que exige ser interpretada de acuerdo con los valores sociales del receptor. Por tanto, resulta elemental entender la concepción del mundo en la Edad Media y, de esa forma, lograr introducir el uso que se le dio a este tipo de codificación.

Durante el amplio periodo que los historiadores han denominado Edad Media, existió una concepción del Universo que tenía como principal característica representar el cosmos como un todo formado por partes contrarias (alto y bajo, macrocosmos y microcosmos, bien y mal). Aristóteles, quien fue sin lugar a dudas la máxima autoridad filosófica durante la Edad Media, heredó al pensamiento de esta época su representación del mundo organizada y categorizada en cada segmento. Según Lewis:

El hombre medieval no era un soñador ni un vagabundo. Era un organizador, un compilador, un constructor de sistemas. Necesitaba «un lugar para cada cosa y cada cosa en su sitio exacto». Lo que deleitaba era la distinción, definición, la catalogación. Aunque

estaba acaparado por actividades turbulentas, igualmente lo estaba por la tendencia a formalizarlas²¹.

Para el autor, observar el mundo a través de un sistema bien definido, en el cual cada elemento tiene su lugar exacto, pudo manifestar la preocupación del hombre medieval por darle sentido al espacio que le rodeaba. No obstante, es importante tener claro que Dios había dado esa forma única y perfecta a la composición que el humano vivía. Al tener un modelo organizado del mundo, cada elemento de la naturaleza y del cosmos significaba algo en el lugar que le había otorgado Dios. ¿Cómo, entonces, podía explicarse una dualidad existencial entre el bien y el mal, lo alto y lo bajo, sin pensar en un conflicto en tal organización? Lewis considera al respecto: “Hay que armonizar todas las contradicciones aparentes. Hay que construir un Modelo que abarque todo sin conflicto; y la única forma de conseguirlo será la de que dicho Modelo se vuelva intrincado, la de que procure su unidad mediante una multiplicidad grande y perfectamente ordenada [sic]”²².

Con base en la anterior cita, se observa que la creación de un modelo en el cual se puedan armonizar las contradicciones de los elementos supone una visión simbólica del mundo medieval, pues empata con lo que se ha referido anteriormente que hace el símbolo: unir dos objetos contrarios y crear una sintetización ordenada de información en un nuevo concepto. En efecto, la unidad a la que se refiere Lewis es la misma que permite la vinculación de un elemento con el otro; es decir, ninguna parte del mundo medieval, objeto, animal o ser humano, existe sin significado alguno. Pese a la contrariedad que pudiera existir entre las entidades, cada una de ellas tenía una correspondencia con otra parte de algún otro plano; así, por ejemplo, los cuatro elementos (fuego, tierra, agua y aire) se unían con el cuerpo humano para concebir los humores del hombre. En este sentido, “para el pensamiento medieval, desde el más especulativo al más vulgar, cada objeto, cada elemento, cada ser vivo es, así, la configuración de otra cosa que le corresponde en el plano superior o eterno, de la que es el símbolo”²³.

²¹ C. S. Lewis, *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 8.

²³ Michel Pastoureau, *art. cit.*, p. 743.

Como se puede notar, Pastoureau señala que en la Edad Media cada cosa significa no sólo por sí misma, sino también a través de su correspondencia con un elemento de otro plano. Existe, en ese sentido, una revalorización de las entidades que conforman la naturaleza. Para el hombre medieval hubo una importante relación entre cada composición de lo que hay alrededor, lo que llevó a una espiritualización del mundo. De esa forma, el entorno estaba organizado y perfectamente delimitado, sin que pudiera existir un desequilibrio entre los planos del inframundo, el terrestre y el celestial. Como señala Gregory: “esta «naturaleza» se define como un «orden», un «encadenamiento» (*nexus*), una «serie» de «causas», un «vínculo» (*vinculum*) y una «regla» del mundo y como el objeto de una «razón natural» hasta entonces desconocida”²⁴.

No obstante, para poder concebir trascendentalmente cada factor del mundo que rodea al hombre, existió una razón mucho más importante que la correspondencia entre los elementos, lo que se explica de la valorización de la significación de la naturaleza; dicho argumento se sostiene, evidentemente, en Dios y su creación. Sin la concepción de una obra perfecta como la de Dios no se puede comprender la sistematización del mundo medieval. Huizinga comenta:

En Dios no existe nada vacío, nada sin significación [...] Tan pronto como Dios tomó forma sensible, había de cristalizar también en ideas sensibles cuanto procedía de Él y en Él encontraba su sentido. Y así es como nace aquella noble y sublime representación del mundo, como un gran todo simbólico, como una catedral de ideas, como la más rica expresión rítmica y polifónica de todo lo que cabe pensar²⁵.

Para este autor, el nacimiento del símbolo se da en la representación figurativa de Dios; de esa forma, también era necesario mostrar lo que había creado y se consideraba como una obra perfecta que también tenía su esencia. La naturaleza, en cada uno de sus componentes (animales, piedras, plantas) guardaba un grado divino, evidentemente no comparable con el humano, pero que de igual forma se ligaba a dicha obra de Dios. En este sentido, Carmona Fernández recuerda que:

Dios es el Uno que origina la pluralidad por la creación para que todo finalmente retorne a la Unidad. Todo lo creado es *teofonía* o manifestación divina – y en ese sentido, revelación

²⁴ Tullio Gregory, *Diccionario razonado del Occidente medieval*, ed. cit., s.v. “naturaleza”, p. 591.

²⁵ Johan Huizinga, “La decadencia del simbolismo”, en *El otoño de la Edad Media*, tr. Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza, 2001, p. 269.

como la Biblia – y toda criatura conserva la *luminosidad* y la *inteligibilidad* propia de su esencia; la naturaleza divina y todo lo creado se originan en las Ideas derivando de lo universal lo particular, de lo uno a lo múltiple. La creación es obra del Padre produciendo las Ideas en el Verbo; de ellas proceden los géneros que, a su vez, originan las especies y éstas, las sustancias individuales. El proceso de conocimiento señalado que nos alza de lo literal e histórico a la Teología y a la contemplación divina es expresión del retorno a la unidad, volviendo de lo múltiple a lo Uno²⁶.

Bastantes son los elementos que se deben considerar al momento de tratar la creación de Dios como generadora del simbolismo en la Edad Media. Como primer punto, el carácter unificador que menciona Fernández Carmona implica el pensamiento totalizador que significaba la relación directa de cada elemento como proveniente de Dios; ya se ha comentado que toda especie conserva un rasgo divino, una parte del infinito conocimiento del Creador. Al tener a disposición tales segmentos de luminosidad a través de los animales, plantas y piedras, existió una configuración de cada uno de esas partes del Universo, pasando de su simple y a veces burda existencia, a un componente fundamental para la unidad que representa la obra divina. En ese sentido, y también como una herencia del pensamiento aristotélico, surgió el interés por la contemplación de la naturaleza, pues de esa forma se intentaba conocer la manifestación de Dios, trascender a un plano superior y, con ello, volver a la unidad divina. Esto se refleja en el comentario de Gregory:

Asimismo, la Alta Edad Media heredó la transfiguración global de la física en una visión religiosa del Cosmos. La contemplación de la naturaleza estará, pues, esencialmente, destinada a aprehender en el mundo creado un sistema de símbolos, un lenguaje de Dios que recuerde a los seres humanos las verdades del orden ético y religioso, siguiendo un estricto paralelismo con las Sagradas Escrituras²⁷.

Con base en lo expuesto hasta el momento, pareciera que el nacimiento del símbolo en la Edad Media, visualizado como un factor de mayor utilización e importancia, respondió a esta necesidad de contemplar y ser partícipe de la obra divina por medio de la concepción religiosa del Cosmos. Como refiere Tullio Gregory, el conocimiento debe ser aprehendido, interiorizado para el acercamiento a la perfección de Dios; esto último empata con lo señalado anteriormente acerca del signo y del símbolo, que es un procedimiento de interiorización del mundo en el cual se le da un valor trascendental al objeto representado para su desciframiento.

²⁶ Fernando Carmona Fernández, *op. cit.*, p. 110.

²⁷ Tullio Gregory, *art. cit.*, s.v. “naturaleza”, p. 599.

Se ha discutido acerca de cómo el símbolo fue adquiriendo importancia durante la Edad Media, así como lo que este elemento intentaba significar a partir del mundo que rodeaba al hombre de esa época. Conviene, ahora, pasar de la concepción a la utilización, a la estrategia con la cual se buscaba manejar al símbolo en el arte, especialmente en la literatura. Resulta necesario plantear la pregunta ¿cómo y con qué fines se utilizó el símbolo en la literatura? La teología, que retomó a los clásicos, desarrolló la retórica del arte, donde los preceptos *docere*, *movere* y *delectare* plasmaban enseñanzas morales para apelar a los sentimientos, lo que generó en el espectador el conocimiento de las enseñanzas de Dios y, con ello, un acercamiento a su palabra. Evidentemente, la retórica necesitó de técnicas discursivas e ilustrativas con las cuales crear en el receptor la creencia y trascendencia de lo expresado; por ello, la utilización de la analogía sirvió como principal componente del símbolo. Debido a eso, existían distintos planos de interpretación de una obra. Dante, por ejemplo, en su carta al Can Grande de la Scala, de Verona, explica ciertos aspectos ocultos de su *Divina Comedia*:

Para aclarar los puntos indicados hay que advertir que el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico [...] Y, aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas, en general, todos pueden llamarse alegóricos por ser distintos del sentido literal o histórico²⁸.

En las palabras de Dante se puede notar el interés del autor por segmentar el modo interpretativo de un texto. En dicha división se apuntan varios sentidos que refieren al mensaje más inmediato y, por otro lado, a significaciones más concretas. Resulta interesante observar que el autor indica que el sentido de su obra no es único, sino ambiguo o polivalente; esto, sin lugar a dudas, recuerda la pluralidad con que se interpretaba cada componente del mundo medieval. A través de un ejemplo bíblico sobre la salida de Israel de Egipto en su texto, Dante explica de forma clara la esencia de cada uno de los sentidos: alegórico, moral y anagógico. En el primero, se suele significar una cosa por otra; en el moral, se intenta transmitir una enseñanza de carácter espiritual; finalmente, el anagógico implica una lectura y una interpretación oculta. Como se puede mostrar, Dante, al final de

²⁸ Dante Alighieri, “Carta al Can Grande de la Scala de Verona”, en *Obras completas de Dante Alighieri*, tr. Nicolás González Ruiz, 5ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, p. 815.

la cita, opta por llamar alegóricos a todos los sentidos antes referidos, por el distinto mensaje que cada uno de ellos tiene.

Las consideraciones de Dante señalan un claro procedimiento retórico en el cual se pretendía trascender en la mentalidad del lector de la *Divina Comedia*: por medio de imágenes que tuvieran distintas interpretaciones y significaciones cada vez más elaboradas, pero todas relacionadas con el carácter divino y el Más Allá. Evidentemente, este pensamiento sobre los diversos sentidos de un texto pudiera encontrarse en otros autores, quienes usaban el símbolo y sus estructuras de una forma didáctica para transmitir enseñanzas morales. Al mismo tiempo, los clérigos, generadores de obras artísticas, relacionadas con lo religioso, también utilizaron el carácter didáctico del símbolo para acercar a la gente al conocimiento bíblico y, con ello, producir en los auditores el sentimiento de fe. Es decir, tanto los escritores pertenecientes a las cortes, como los clérigos, en sus respectivas creaciones artísticas, encontraron en el símbolo un recurso literario con el cual se podía acceder a un nivel religioso gracias a las posibilidades de interpretación.

Para continuar con el análisis de la estructura del símbolo en la Edad Media, habrá que valerse de la analogía, pues en ella reside el proceso creador del símbolo. Para Pastoureau, su importancia se explica de la siguiente forma:

Aunque es poliformo, el símbolo medieval casi siempre se construye en torno de una relación de tipo analógica, es decir, basada en el parecido – más o menos grande – entre dos palabras, dos nociones, dos objetos, o bien la correspondencia entre una cosa y una idea. Más precisamente, el pensamiento analógico medieval intenta establecer una relación entre algo aparente y algo oculto y, principalmente, entre lo que está presente en el mundo de aquí abajo y lo que se ubica entre las verdades eternas del más allá²⁹.

La analogía en la Edad Media también fue la principal herramienta por la cual se podía generar la creación de un símbolo. La relación a la que se refiere Pastoureau se conforma, en la mayoría de los casos, por un elemento del mundo terreno y otro religioso, en especial las personificaciones de Cristo, María o Lucifer; no obstante, de la misma forma puede referirse a entidades abstractas como la pasión, el honor, etc. La apariencia y la

²⁹ Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, tr. Julia Bucci, Buenos Aires, Katz, 2006. pp. 17-18.

significación oculta que se conectan en la analogía para obtener el símbolo representa el interés por mostrar un nivel profundo del mundo, en el que pudiera aproximarse a la verdad del Universo y, por tanto, a la comprensión de Dios.

Juan Eduardo Cirlot, quien destacó la importancia de la analogía, parece aproximarse a Pastoureau:

Al coincidir en sus funciones, que revelan pertenencias a una esencia, ambos objetos, que en lo existencial son diferentes, tórnense uno en lo simbólico y son intercambiables, resultando – en lenguaje escolástico – la *coniunctio* (conjunción integradora) de lo que antes era *distinctio*. Por esta razón, la técnica simbólica consiste en sistematizar las identificaciones progresivas, dentro de los ritmos verdaderos y comunes. Y también por todas las causas eludidas, la imagen simbólica no es un «ejemplo» (relación externa y posible entre dos objetos o conexiones), sino una analogía interna (relación necesaria y constante)³⁰.

El uso de los elementos en el progreso para su interacción en el símbolo implicó el conocimiento de la realidad en la que ambos pertenecían antes de su conjunción analógica. Gracias a ella, lo evidente pasó a lo oculto, a lo necesariamente interpretativo. El mundo se descubre y se conoce a través de su lectura. Como había referido Dante sobre los múltiples sentidos de un texto, así también el Universo se lee como un símbolo con conocimientos misteriosos, divinos. Carmona Fernández comenta:

En el siglo XII, el estudio de la naturaleza cobra especial interés como forma de conocimiento de sí mismo y de Dios. De lo visible se pasa a lo invisible que se expresa por el símbolo (*per visibilia ad invisibilia*). El mundo visible se halla en armonía con su arquetipo, el mundo de las esencias superiores. Conocer es pasar al sentido más profundo al simbólico y místico. Verdadero conocimiento y teología se identifican. El hombre, hecho a imagen y semejanza de su creador, encontraba en la naturaleza la sabiduría para explicarse a sí mismo y elevarse a un mundo superior³¹.

Aunque se tratará más adelante la configuración de la naturaleza para la importancia de los animales en el símbolo³², resulta necesario mencionar brevemente este aspecto para comprender el nacimiento y la función del símbolo en la Edad Media. Efectivamente, uno de los conocimientos más amplios y cercanos a Dios se encontraban en la naturaleza misma; el símbolo vuelve ese mundo visible a uno invisible, interior y espiritual. Existía,

³⁰ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 46.

³¹ Fernando Carmona Fernández, *ed. cit.*, pp. 37-38.

³² *Vid Infra*, p. 24.

por tanto, una armonización de los términos. Tratar sobre animales, plantas o vegetales era significar la presencia de Dios en ellos; con todo esto, se lograba un entendimiento del propio humano, con lo que se acercaba al plano del bien, de la salvación y se alejaba de la perdición y el pecado.

La lectura religiosa del cosmos permitió el interés para contemplar y trascender en la materia que rodeaba al hombre medieval. Resulta necesario retomar lo anteriormente expuesto sobre la concepción del mundo en la Edad Media como un sistema en el que cada cosa tenía su lugar exacto en la creación; es decir, la obra perfecta de Dios era armoniosa en el sentido de que todos sus elementos estaban ubicados perfectamente. Con ello, las piedras, animales, humanos, planetas, etc., cumplían su propia función en el estrato en donde se les había puesto; se formó, por tanto, un sistema de correlaciones entre opuestos (bien y mal, alto y bajo, salvación y pecado) que necesitó de una interpretación simbólica para su mejor entendimiento. De modo que la naturaleza también se transformó en una vía de conocimiento de Dios, como lo explica Gregory:

Se corre el peligro de restringir esta interpretación simbólica de la naturaleza a la esfera de lo imaginario. Nos encontramos, por el contrario, en presencia de un sistema coherente de interpretación de la realidad y de una forma de conocimiento que, obedeciendo a una lógica simbólica, encuentra en las técnicas de la tradición exegética los instrumentos adecuados para alcanzar la verdad del discurso desplegado por Dios en la creación³³.

En ese sistema coherente y lógico al que se refiere Tullio Gregory, existe no sólo el conocimiento de la obra divina, sino también un constante diálogo con Dios a través de su omnipresencia en cada fragmento de su creación. Así, pues, el símbolo también constituye ese discurso con el que el ser humano puede relacionarse intelectualmente con el nivel más alto del mundo medieval. Ya se ha señalado que necesariamente existió una valorización del entorno natural, por lo que se abrió, en ese sentido, la concepción del mundo como libro escrito por Dios. Francesco Zambon comenta al respecto:

Tal es el caso, en el siglo XII, de la visión del mundo como *liber et pictura*, donde están representadas las verdades espirituales, como *liber scriptus digito Dei*, donde las criaturas

³³ Tullio Gregory, *art. cit.*, s.v. “naturaleza”, p. 590.

equivalen a ilustraciones, *quo figurae quaedam*, que Dios ha puesto allí para significar su invisible sabiduría³⁴.

Como ese libro escrito por Dios que implicaba la naturaleza, que transmitía una enseñanza, los clérigos quisieron difundir tales conocimientos divinos a través del uso de la retórica y la importante presencia del símbolo en sus creaciones ¿qué importancia y qué objetivo tuvo el símbolo en la enseñanza medieval? Cirlot apunta:

En su *Carta LV*, San Agustín señala que la enseñanza facilitada por medio de los símbolos despierta y alimenta el fuego del amor para que el hombre pueda superarse a sí mismo, y alude al valor de todas las realidades de la naturaleza, orgánica e inorgánica, como portadoras de mensajes espirituales por su figura y cualidades³⁵.

De acuerdo a las palabras del autor, la construcción del símbolo no sólo generó la valoración del entorno del hombre de la Edad Media, sino que también la enseñanza lograda por medio de dicha técnica tuvo una considerable relevancia. Es importante este aspecto, ya que el uso del símbolo fue constante, lo que permite reflexionar sobre la función didáctica que pudo tener tal elemento dentro de la poesía. Fernando Carmona afirma que “nada es concebible sino como símbolo de un valor espiritual; y la belleza consiste en encontrar la armonía y unidad en la pluralidad de significaciones”³⁶. El principal objetivo del símbolo en la Edad Media podría encontrarse en el conocimiento espiritual y la armonización para lograr la belleza y el impacto de lo representado. Anteriormente ya se había comentado que el carácter polivalente del símbolo nutre de enorme manera su interpretación y su uso en cada medio de expresión artístico. Con ello se dota de nuevos caracteres al término ilustrado simbólicamente y se abren nuevas posibilidades de lecturas para un mismo elemento.

El mundo interconectado de esa manera posibilitó concebir la existencia humana y no humana como un conjunto; en el cual, si bien hay niveles de razonamiento, todo forma parte de la obra de Dios, lo que significa que la naturaleza en sí es un símbolo en el que cualquier elemento tiene relación con el Más Allá, con un conocimiento divino en espera del estudio del hombre. Su presencia en el arte se explica por el interés para representar

³⁴ Francesco Zambon, *El alfabeto simbólico de los animales: los bestiarios de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2010, p. 96.

³⁵ Juan Eduardo Cirlot, *ed., cit.*, p. 24.

³⁶ Fernando Carmona Fernández, *op. cit.*, p. 110.

aquellas criaturas u objetos que dicen algo, negativo o positivo, sobre la vida y su enseñanza. El símbolo, para el hombre medieval, se construye a partir de dos conceptos: uno terrenal y otro concerniente a un nivel superior; su importancia radica en el acercamiento al mensaje divino, a la salvación, lo que contribuyó a un desarrollo fuerte de su uso en el arte. Según Pastoureau:

El símbolo siempre es más fuerte y más verdadero que la persona o la cosa real a la que debe representar porque, en la Edad Media, la verdad siempre se sitúa fuera de la realidad, en un nivel superior a ella. Lo verdadero no es lo real³⁷.

Todo lo anterior repercute en el objeto de este estudio en la medida en que se acerca a la poesía del Marqués de Santillana por presentar en su poema el *Infierno de los enamorados* una importante presencia de animales, que puede responder al uso intencionado de esa fauna para darle un mayor significado al mensaje principal del texto, el de la condena del amor.

La concepción del mundo como un sistema en donde cada elemento del Universo se corresponde y afecta a la existencia y al conocimiento del humano, así como la visión de la naturaleza como un libro escrito por Dios, en la que todo componente tiene un valor divino, repercute en la elaboración de un poema en el cual el protagonista pasa de un plano terrenal al del Más Allá, de lo desconocido.

La Edad Media puede considerarse como una época en donde la necesidad de llegar a la salvación por medio de la representación y la divulgación de la palabra de Dios fortalecieron el símbolo a través de la retórica. Tanto en el macrocosmos como en el microcosmos existía una relación directa con la creación divina; los animales, colores, vegetales, minerales, vestimentas, rasgos del cuerpo, planetas u herramientas eran símbolos que trascendían en la mentalidad del hombre medieval. Precisamente, la naturaleza fue uno de los elementos al que el hombre de la Edad Media le dio una gran importancia, de ahí que y, para efectos de este estudio, en el próximo apartado se analice la concepción de los animales durante esta época.

³⁷ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 22.

1.3 La configuración de los animales durante la Edad Media

Cuando se profundiza acerca de la concepción del símbolo durante la Edad Media, resulta necesario tratar la visión del hombre medieval sobre el mundo, en donde la importancia de la naturaleza, como componente del Universo, tenía una relación con el humano.

Para comprender de una forma más clara la transformación conceptual de los animales que se dio durante la Edad Media es importante dar un breve panorama histórico acerca del interés y la representación que tuvo la fauna en el periodo clásico y en sus menciones en la *Biblia*. Así, la mentalidad medieval estuvo nutrida principalmente por la filosofía de Aristóteles. El Filósofo, como se le conocía en la Edad Media, fue el autor de dos textos referentes al estudio zoológico: *Historia de los animales* y *Las partes de los animales*, en el que el interés de estas obras radicaba únicamente en la descripción física de las bestias. Por otra parte, como gran estudioso de Aristóteles se encuentra Plinio “El Viejo”, autor romano que escribió la *Historia natural*, libro en el que la descripción de la naturaleza abarca diferentes ámbitos del conocimiento: astronomía, geografía, insectos, plantas, etc; la sección de animales, en gran medida deudora de los estudios de Aristóteles, fue uno de los textos más importantes para el estudio y la concepción de la fauna durante la Edad Media, pues cabe recordar que el latín era el principal idioma del conocimiento de esa época.

En otro ámbito de la literatura, la moralización y personificación de la fauna tendrá su aparición con las fábulas de Esopo quien, a través de sus historias y de sus mensajes moralizantes, dio voz y actitudes humanas a los animales. También conviene mencionar las obras de la Antigüedad en las que la presencia de un animal se explica por cambios físicos de una persona. De principal relevancia se encuentran las *Metamorfosis* de Ovidio, en donde hay un importante número de transformaciones en animales, tanto de humanos como de algunos dioses, lo que supondrá un acercamiento interesante, en el cual se puede comenzar a notar la vinculación de una entidad divina en la naturaleza. Por otra parte, está *El asno de oro* de Apuleyo, en cuya historia se relata el cambio físico de un hombre en animal por medio de la magia.

Otra de las fuentes literarias a destacar es evidentemente la *Biblia*, donde la fauna se relaciona, a menudo, con rituales o premoniciones. Desde la transformación del diablo en serpiente (Génesis 3:1), los animales en el arca de Noé (Génesis 6:19), la importante figura de la paloma de la anunciación (Lucas 3:22), así como las cabalgaduras del Apocalipsis (Apocalipsis 6:1), la *Biblia*, pues, cuenta con una importante referencia a los animales en muchas de sus historias. Con estos breves antecedentes zoológicos en la literatura en el pensamiento antiguo y bíblico, el periodo medieval se nutrió de la tradición zoológica de las épocas pasadas.

Con lo que respecta a la presencia de textos sobre animales en el Medievo, en el siglo III d. C. aparece uno de los escritos más importantes e influyentes para este periodo, el cual es el *Fisiólogo*. De origen anónimo, esta obra tuvo una resaltante popularidad durante la Alta Edad Media; su estudio de los animales no sólo se limitaba a la descripción de los mismos, como se había realizado hasta el momento con Plinio “El Viejo”, sino que inició las relaciones de moralización de estos seres vivos de acuerdo con sus actitudes. El inicio de la Edad Media no sólo se verá marcada por la aparición del *Fisiólogo*, sino que también en el siglo VI d. C. San Isidoro, hombre religioso y docto, realizó una trascendental enciclopedia en la que reunía el conocimiento clásico y cristiano de la época. Las *Etimologías* es su obra más resaltante y en la que se desprende una parte titulada *De animalibus* donde, a la manera de Aristóteles y Plinio, se encuentra una importante descripción de los animales; dicho apartado fue la base para muchos textos de historia natural que se hicieron durante la Edad Media.

La moralización de los animales observada en el *Fisiólogo*, así como la recopilación del conocimiento clásico concentrado en las *Etimologías* de San Isidoro, fueron seguramente antecedentes para que en los siglos XII y XIII tal interés por los animales desembocara en los *Bestiarios*. Estos textos significaron piezas claves para la Edad Media y su definición se comenta a continuación:

Cabe tentar una definición de 'bestiario' como una obra, en verso (Thaün, Guillaume, Gervaise) o prosa (Beauvais), que, en la tradición del *Physiologus*, al que remonta, de una u otra manera, incorpora materiales procedentes de la Biblia, de la Antigüedad clásica y de la latinidad medieval. El sistema expositivo consiste en la descripción de distintos animales, existentes o fantásticos, cuyas peculiaridades interpreta, mediante el método de la exégesis

tipológica, de un modo simbólico, con un propósito de didáctica religiosa y moral. Como resultado surge una combinación de tratado naturalista, basado en la *auctoritas* más que en observaciones directas, y de compendio de doctrina cristiana. Su nombre se justifica por ocuparse, en primer término, de las llamadas bestias, vale decir, animales terrestres y acuáticos, concediendo un interés secundario a las aves y las piedras³⁸.

Como se muestra en la cita, dichos textos mezclaban el conocimiento clásico, bíblico y medieval en descripciones de distintos animales que presentaban una lectura simbólica referente a su significado religioso y moral. La relación que existe entre el *Fisiólogo* y los *Bestiarios* es que ambos otorgan un carácter simbólico a los animales al moralizar sus actitudes y mostrar, a partir de ello, varios significados espirituales.

De tal manera, la difusión de los *Bestiarios* permitió el uso de la fauna en el arte desde una perspectiva diferente. En el caso de la literatura, los *exempla*, en su mayoría influidos por las fábulas de Esopo, fueron las creaciones en las cuales existió una mayor presencia zoológica. Por su parte, en el campo poético, los romances o los poemas de tipo cortesano también incluían la presencia de animales, sobre todo de las aves, como una tradición bucólica rescatada de Virgilio.

Con este breve panorama sobre la percepción de los animales desde la Antigüedad clásica hasta la Edad Media, se nota un incremento por representar a aquellos seres vivos que rodean al humano. Conviene, por tanto, tratar ahora sobre la percepción utilitaria de los animales durante el Medievo.

La historia de los animales podría resumirse en la simple necesidad que el hombre ha tenido de la fauna para subsistir proporcionándole comida y calzado; existió, no obstante, otra concepción sobre la fauna, la cual tuvo sus orígenes en las fábulas esópicas y que está ligada al comportamiento de los animales. Existen dos vertientes muy claras sobre tal conceptualización:

La primera corriente es la dominante y explica por qué se hace intervenir o se pone en escena al animal con tanta frecuencia. Oponer sistemáticamente el hombre al animal y presentar a este último como una criatura inferior o que califica al hombre por contraste lleva, necesariamente, a hablar siempre de él, a hacerlo intervenir a cada instante, al volverlo el lugar privilegiado de todas las metáforas, de todos los “ejemplos”, de todas las

³⁸ Nicasio Salvador Miguel, *art. cit.*, p. 323.

comparaciones. En suma, a “pensarlo simbólicamente”, para retomar la célebre fórmula de un antropólogo³⁹.

La primera corriente que menciona Pastoureau está ligada al ámbito dominante, a la disposición del mundo que Dios otorgó al hombre en la *Biblia*, lo que supone la superioridad del humano, por su característica racional, sobre toda la creación; esta comparación entre el hombre y los animales lleva, según el autor, a una inevitable segunda concepción acerca de su existencia, que es la de la metaforización de la actitud del humano, puesta a través de los animales, tal y como sucedió en las fábulas y, posteriormente, en los *exempla*. Por su parte, Arturo Morgado comenta:

Por un lado, hay quienes los oponen al hombre, como criaturas sumisas e imperfectas que son, y esta corriente insiste en su dominio absoluto sobre los animales (lo que llamamos visión utilitaria) [...] la única razón de éstos es la de servir al ser humano, proporcionándole comida, ropa, medios de transporte, medicinas y entretenimientos. Pero hay otra corriente que pretender ver un vínculo y un parentesco biológico y trascendente entre el hombre y los animales, encontrándose la justificación bíblica en *Rom. 8,21*, donde podemos leer “*la creación entera espera anhelante ser liberada de la servidumbre de la corrupción, para participar en la libertad de la gloria de los hijos de Dios*”. Ello hizo que muchos se preguntaran si Jesús vino a salvar también a los animales, y la escolástica se planteaba si iban al cielo, si podían trabajar los domingos o si tenían responsabilidad moral, lo que llevó, en un caso extremo, a los juicios contra animales⁴⁰.

De manera similar a Pastoureau, Morgado presenta dos perspectivas en las que, como se ha señalado, se mantiene la función utilitaria del animal, pero, por otra parte, menciona su importancia espiritual al vincular estos seres con la existencia humana. Destaca, por tanto, la referencia de la *Biblia* en la opinión de Morgado, pues en las interpretaciones que tuvo este texto durante la Edad Media, se valoraron distintos elementos que en un principio eran ignorados; uno de esos aspectos fue la presencia y trascendencia de los animales en la vida del hombre. El planteamiento que se pretende ofrecer en este análisis sobre los animales no responde a la problemática de si dichos seres podían ir al cielo o si tenían responsabilidad moral; más bien, se encaminará hacia el reflejo de la creación divina que se guardaba en la fauna, lo que impulsó su uso como símbolos.

³⁹ Michel Pastoureau, *op. cit.* p. 29.

⁴⁰ Arturo Morgado García, “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 2011, pp. 75-76.

La naturaleza como libro abierto y obra de Dios fue el principal factor para que la visión hacia la fauna tuviera un aspecto divino y no sólo utilitario. De simples recursos o mercancía, pasaron a significar un conocimiento cercano al hombre, una moraleja sobre la actitud correcta o incorrecta; esto no quiere decir que la utilidad de dichos seres dejara de existir para el humano, sino que, más bien, por medio de la representación de los animales, se les dio una consideración espiritual.

¿De qué forma influía la presencia de los animales en la visión del mundo en la Edad Media?, ¿cómo y con qué interés se logró la vinculación interna entre el ser humano y la fauna que le rodeaba? Francisco Ruiz Gómez afirma que:

Prevalece la idea de que el hombre, muy a menudo, se contempla a sí mismo reflejado en la naturaleza animal y percibe la complejidad de su existencia a través de su diversidad. La propia incapacidad humana para comprender la voluntad divina, la inmensidad del universo, o las múltiples incidencias que surgen de forma imprevista en las relaciones sociales, le llevan a pensar que los animales, en sus formas o en sus comportamientos, son un símbolo válido para descifrar y comprender el misterio de su existencia⁴¹.

Para el hombre del Medievo la complejidad de la composición del Universo o la incapacidad humana de entender la sabiduría completa de Dios le lleva a intentar comprender su existencia a través del entorno inmediato que tiene a su disposición que es, evidentemente, el de los animales. Derivado de su cercanía utilitaria, por la necesidad de tener animales para la producción de dinero y para la subsistencia, dicha vinculación permitió su rápido interés en comparación con otros componentes del mundo natural. Como una herencia fabulística, el hombre veía en los animales una enseñanza de comportamiento, lo que se puede confirmar en la siguiente cita:

Habría que empezar, pues, con una generalidad que luego convendría matizar: el simbolismo animal refleja la mentalidad medieval hacia los animales, pero también hacia los hombres porque lo más interesante de ese simbolismo sería subrayar el aspecto de la asociación entre hombres y animales, por cierto, en buena parte dominado por el miedo y los sentimientos de culpa, pero también por el control no definitivo del hombre medieval sobre la naturaleza⁴².

⁴¹ Francisco Ruiz Gómez, “El hombre y las animalias. El discurso simbólico de la razón”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, art. cit., p. 273.

⁴² M.^a Dolores-Carmen Morales Muñoz, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, 9, 1996, p. 230.

Según la autora, las razones por las cuales se pueden explicar la asociación entre hombres y animales residen en el hecho del miedo, la culpa y la incapacidad del humano medieval por abarcar la naturaleza por completo. ¿Cómo se explican tales aspectos? El primero responde a la posición del hombre frente a todo un mundo desconocido; el humano generalmente vivía en una villa o en un castillo, lo que significaba el alejamiento de ese mundo natural (bosques y mares) al que sólo los viajeros o caballeros se atrevían a recorrer. En ese sentido, el temor por lo desconocido implicaba un acercamiento al simbolismo, pues sólo por medio de esas representaciones se conocían los animales que existían más allá de lo habitado.

El segundo punto, el de la culpabilidad, tiene respuesta al considerar que el humano, como creación de Dios, también formaba parte de ese Universo al que pertenecen los animales. Aunque el hombre estuviera hecho a imagen y semejanza de su creador, tenía una característica de su existencia que estaba ligada a la de las *animalias*: el cuerpo. El alma, que era el componente de conocimiento más cercano a lo divino, se encontraba encerrada en esa prisión corporal que tenía constantes seducciones del pecado, como el apetito sexual o la gula, por mencionar algunos. Estos dos aspectos se comparten con las bestias, que también deben reproducirse y alimentarse para subsistir; sin embargo el humano, debido a su capacidad de razonar y de seguir las lecciones de Dios, tiene la posibilidad de alejarse de las tentaciones corporales que guardan la parte bestial del hombre. El sentimiento de culpa, por tanto, respondía a la cercanía pecadora del cuerpo, la parte más débil para la tentación.

Finalmente, el tercer rubro que menciona Dolores Morales es que el hombre no tiene control definitivo de la naturaleza. Éste podría explicarse, en parte, con el primer punto discutido, el del temor. Aunque el mundo medieval estaba bien delimitado, con cada elemento en el lugar idóneo, persistió en la mentalidad del hombre una necesidad por recorrer esas tierras, aquel mundo que estaba a disposición pero que, por su inmensidad, le era imposible dominar por completo. La naturaleza era todo un vasto terreno por conocer y explorar, pero era evidente que no todos los humanos podían llevar a cabo esas tareas. Marco Polo, quien fue uno de los viajeros más importantes de la Edad Media, tuvo el interés por conocer las tierras más lejanas: Asia. En sus relatos describe animales, plantas e

inclusive seres monstruosos que para el hombre de aquella época existían sin duda alguna⁴³. No obstante, la inmensidad descrita por Marco Polo y otros viajeros, mostró al humano medieval que ese mundo que le rodeaba era más grande de lo que imaginaba, con lo que se supondría que gracias al símbolo se intentaba controlar la naturaleza no de forma experimental, sino de manera cognitiva.

Como se puede notar, el conocimiento experimental fue desplazado por el símbolo y las reflexiones que éste podía generar en los receptores. Gracias a esto se logró un acercamiento con el entorno zoológico y se consideró su importancia como reflejo de la sabiduría divina, lo que se reafirmará en la siguiente cita:

La proyección de las opiniones de aquellos hombres sobre sus congéneres, a través de los animales, hace que, en primera instancia, lleguemos a una deducción muy simple: los animales, por ellos mismos, interesan muy indirectamente al hombre medieval, salvo por cuestiones relacionadas con la pura supervivencia material. Esto nos llevaría a una segunda deducción: el simbolismo animal nos revela la actitud medieval ante la ciencia, al menos hasta el siglo XIII. La ciencia zoológica no interesaba grandemente, aunque el mundo animal inspire curiosidad. Los aspectos científicos del animal importan poco, pero, eso sí, reales o ficticios sirven, como en ninguna otra época histórica, para enseñar y moralizar. La simbología tendrá, pues, una clara preminencia sobre la ciencia, y, a través de ella, se va formando la mentalidad del hombre medieval. Gracias al estudio de la simbología, en este caso la animal, se nos revela la propia concepción de la vida de estos siglos. Así, el hombre de esta época no distingue, o no quiere distinguir, entre lo visible y lo invisible, o dicho de otra manera, entre lo real y lo ficticio. Dominado en extremo por una concepción religiosa del mundo, sabe que el componente clave de aquella creencia es la fe, es decir, aquello que no se ve, pero que, sin embargo, existe⁴⁴.

Tan estrecho resulta el vínculo entre el hombre y la fauna durante la Edad Media, que la autora considera que la visión simbólica del animal permite la concepción de la vida del humano del Medievo y, habría que añadir, que no sólo su percepción de la existencia, sino también el del desarrollo de ciertos conocimientos y el desplazamiento de otros, como sucedió con la ciencia. El símbolo reafirmó la fe y todo lo que en él se expresó existía de una forma u otra. En efecto, la sola presencia del animal no importaba ni afectaba en gran manera al hombre sino que, paulatinamente, adquirió interés gracias a las intenciones

⁴³ La palabra “monstruo” deriva, etimológicamente, de la palabra latina *monstrum* que significa “prodigio”, lo cual da la idea de un ser prodigioso, es decir, proporcionalmente diferente y alejado de lo establecido. *Vid.* Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 2003, s. v. “monstruo”, p. 402.

⁴⁴ Ma. Dolores del Carmen Morales Muñiz, *art. cit.*, p. 230.

simbólicas, las cuales eran, específicamente en la Edad Media, las de moralizar a los receptores.

En la Antigüedad, como en el Medievo, la atracción por el mundo animal desembocó en la representación pictórica del mismo, tal ilustración tendrá un papel importante en la vida del hombre medieval:

El mundo de los animales medievales es, preferentemente, el mundo de las imágenes de los animales. Porque su ser “imagen” les convierte en un tipo especial de entidades. Los hombres del medievo se los apropian, los devoran al hacer de ellos inteligencia, imaginación, memoria. Los animales en la Edad Media son más una creación humana que divina, como si la acción adánica de la denominación los hubiera convertido en una posesión más del hombre. En la imagen animal medieval prima más su construcción simbólica que cualquier otra motivación, ya sea ésta biológica o incluso estética. Aspecto natural y artístico están al servicio de su sentido⁴⁵.

De acuerdo con lo anterior, el conocimiento de los animales se transmitió visualmente, su existencia se justificaba por su replicación en imágenes, como sucedió con el dragón o el ave fénix, que aunque ningún espectador los hubiera visto, creían que éstos formaban parte de la naturaleza. No obstante, difiero de Ricardo Piñero cuando asegura que los animales en la Edad Media fueron una creación humana más que divina, pues si bien el otorgarles nombres y características de actitud los convertían en una invención del hombre, no hay que olvidar que siempre existió la idea de trasfondo que se relacionaba con que los animales eran una creación directa de Dios, en donde residía su sabiduría y divinidad; ésta es la principal explicación por la que se puede hablar de una configuración de la concepción animal en la Edad Media y su posterior transformación en símbolo.

Debido a que el interés de este estudio se encuentra en el ámbito de la literatura, el posterior análisis se concentrará en la representación simbólica únicamente en el aspecto literario, pues la plasmación visual pertenece a otra parte del arte medieval que no concierne al presente estudio. Ricardo Piñero también considera que la fauna en la literatura medieval se explica de la siguiente forma:

La literatura medieval, como por otra parte la literatura antigua, está plagada de reflexiones que nos llevan a una especie de *etología comparada* entre los animales y el hombre. Los

⁴⁵ Ricardo Piñero Moral, “De fábulas a bestiarios: La estética de los animales en la Edad Media” en *Estudios Humanísticos. Filología*, 35, Salamanca, 2013, p. 86.

cuentos, las narraciones, la poesía, retratan en innumerables ocasiones animales que actúan sobre la sensibilidad y la imaginación, y ofrecen un punto de vista alternativo que termina por presentar el comportamiento de los animales *como si* fuera el de los seres humanos⁴⁶.

Se puede observar que el simbolismo de los animales en la literatura de la Edad Media estuvo construido a partir de la tradición clásica, especialmente en Aristóteles, Plinio “El Viejo” y las fábulas esópicas y, al mismo tiempo, en el *Fisiólogo* y *Las Etimologías* de San Isidoro. Existe, además, otra fuente de la que se desprende el simbolismo animal en esta época: es el caso de la *Divina Comedia* de Dante. Al principio de esta obra, el personaje se encuentra en la selva con un leopardo, un león y una loba; estas bestias, sin embargo, no son mostradas como en los *exempla*, en donde las bestias tienen la capacidad de hablar y de actuar como el hombre, sino que en el poema de Dante la presencia de estos seres es simbólica. Según Giorgio Petrocchi, el leopardo simboliza la lujuria; el león la soberbia y la loba, la codicia. Por su parte, en el texto del Marqués de Santillana y el *Infierno de los enamorados*, el uso de la fauna podría ser casi similar a la presente en la *Divina Comedia*, pues el personaje del *Infierno* también ve y se enfrenta a animales en ciertos pasajes, lo que supondría una intención por parte del Marqués de usar el recurso simbólico por medio de estas imágenes.

Con base en estas referencias literarias, se podría deducir que en la Edad Media:

Los animales son despojados de su realidad “objetiva” para ponerse al servicio de una verdad que les sobrepasa; su naturaleza representa una “sobre-naturaleza” y se diluye en favor del mensaje que transmite. El animal, en cierta medida, se hace incorpóreo para convertirse en un sencillo signo de Dios que el cristiano debe aprender a descifrar⁴⁷.

Lo anterior demuestra que la apariencia física del animal se abstraía para la formación del símbolo, mismo que el hombre, en este caso, de la Edad Media, interpretaba de acuerdo a sus valores. A continuación se analizará la función del símbolo animal en el Medievo.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁷ Jacques Voisenet, *art. cit.*, p. 200.

1.3.1 El simbolismo de los animales en la Edad Media

Las principales características del símbolo son, como ya se demostró, la abstracción de la realidad de dos términos que se sintetizan por medio de la analogía para significar algo distinto, oculto y necesariamente interpretativo. Tales consideraciones teóricas acerca del simbolismo se intentarán encontrar en este apartado, pero referentes a la representación animal durante la Edad Media, con el fin de acercarse al plano interno del simbolismo de los animales y cómo, en esa medida, puede relacionarse al objeto de este estudio, que es la presencia de esos seres en el poema el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana. Para esto, según Jacques Voisenet:

En primer lugar, es esencial saber si existió un sistema simbólico general sobre los animales, si hubo una concepción única para toda la cristiandad, o por el contrario, si hay importantes variaciones en el interior mismo del espacio medieval, o incluso, si se impuso un punto de vista dominante en el mundo cristiano en su conjunto, sin excluir otras variantes. Las concepciones sobre la animalidad pueden parecer idénticas en todo Occidente porque el juicio bíblico se ha impuesto con vigor, pero eso no impide la posibilidad de que exista una percepción y una sensibilidad diferentes, firmemente asentadas también. Dentro de la cultura medieval se superponen modos de pensamiento bien diferentes que, a veces, pueden ser contradictorios. A pesar del dominio clerical sobre el saber y sus herramientas, es perceptible una “estratificación” cultural que proporciona al simbolismo animal una mayor complejidad⁴⁸.

La propuesta del autor es que para tratar sobre el simbolismo animal en la Edad Media es necesario discernir acerca de las significaciones que estos seres tuvieron para la sociedad; es decir, notar si existió un sistema único en el cual el animal representaba un sólo conocimiento o sí, por el contrario, hubo diversidad en cuanto a la lectura de dichos símbolos. Para el autor, la discusión comienza por la jerarquización cultural del simbolismo; señala, también, que la percepción de un estrato social con respecto a otro influyó en la representación simbólica de ciertos animales. Pone, por ejemplo, el caso del burro como montura de Jesús, pues este animal representó para los clérigos la humildad de acuerdo con las historias bíblicas; sin embargo, para los nobles, el burro era inferior en comparación con el caballo, montura heroica, imponente y de sexualidad, lo que implicó que en varias imágenes, Jesús apareciera montado en un caballo en vez del burro.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 190.

La concepción y utilización de ciertos animales estuvieron ligadas a la ideología del hombre medieval con referencia a la honradez o vileza de esos seres vivos de acuerdo con el comportamiento que tenían o que la sociedad les había adjudicado. En ese sentido, se conformó una jerarquización que respondía a la percepción de ciertos estratos sociales con respecto a esos animales, de modo que la lectura de los mismos se difundió, lo que generó una de las polivalencias de su interpretación: “En simbolismo, para interpretar correctamente al animal, es necesario respetar la gradación jerárquica o la distribución espacial así como saber que las agrupaciones animales, las luchas o los animales contrapuestos – sean iguales o diferentes – tendrán valores simbólicos distintos”⁴⁹.

Por otra parte, existió una razón distinta por la cual la interpretación del simbolismo animal tuvo diferencias, misma que se relaciona con la concepción moral del animal; es decir, a sus características referentes a un comportamiento bueno o malo. La moralización de la fauna pudo iniciarse a partir de la lectura simbólica que se derivó del *Fisiólogo*. Sobre ello, Voisenet comenta:

La ambivalencia simbólica de las figuras animales que sugiere el *Physiologus* se basa en la coexistencia dentro del signo de dos significados contradictorios, con una doble cara, a la vez *Christus* y *Diabolus*. Cada animal, hasta el más noble, lleva en sí esta reversibilidad que le inscribe en un discurso que puede parecer maniqueo. Sin embargo, más allá de esta lectura bastante simplista (Bien-Mal), habría que tener en cuenta la enorme variedad de significados atribuidos a los animales en función de las intenciones de los autores. En la Edad Media, el símbolo cristiano no puede reducirse a esta doble polaridad sino que muestra una gran polivalencia⁵⁰.

De acuerdo con lo anterior, la importancia del *Fisiólogo* no sólo se encuentra en que vinculaba a los animales con enseñanzas morales, sino también por presentar codificaciones simbólicas en las que una sola bestia podía contener características negativas y positivas. Ello, sin lugar a dudas, nutrió el simbolismo de los animales durante la Edad Media. La herencia del *Fisiólogo* sobre varias lecturas interpretativas con respecto a la fauna se vio culminada con la creación de los *Bestiarios*, en los cuales se siguió la misma técnica de atribuirle a un animal diversas connotaciones morales y religiosas. En efecto, los *Bestiarios*

⁴⁹ M.^a Dolores-Carmen Morales Muñiz, *art. cit.* p. 238.

⁵⁰ Jacques Voisenet, *art. cit.*, p. 201.

siguen el modelo del *Fisiólogo*, sólo que los primeros contienen un simbolismo más desarrollado, producto del transcurrir de la época.

Por su parte, Voisenet también considera que la lectura de los símbolos no se puede reducir simplemente a la división entre lo divino y lo satánico, sino que existe otra razón mucho más fuerte que esas funciones simbólicas, la cual es la intención de los autores creadores de esos símbolos. Esto repercute en el objetivo de este estudio, el *Infierno de los enamorados*, porque Santillana, al presentar en su poema distintos animales que tenían una tradición simbólica formada por autores clásicos y medievales, debió dar a la fauna de su texto un sentido propio acorde al mensaje de su decir narrativo, por lo que posiblemente se encuentren animales nocivos pero también beneficiosos, de acuerdo con el espacio en donde se encuentran.

Así pues, el símbolo, como medio de comunicación, no sólo nutrió su significación por el interés del emisor en cierto contexto, sino que el espectador o lector también tuvo un papel importante para definirlo de acuerdo con su codificación. La riqueza del símbolo complementó la visión del hombre medieval con respecto a los animales para atribuirles esos significados misteriosos capaces de reinterpretarse en su uso, como se muestra a continuación:

El animal no se deja encerrar en un análisis excesivamente codificado, sino que se pliega finalmente a las exigencias de quienes lo utilizan. El símbolo se inscribe en un modelo abierto que conserva toda su riqueza y ambigüedad. Con independencia de que lo encontremos en un texto, en un pergamino o en la piedra, el símbolo transmite un mensaje que no siempre es sencillo. Ciertamente, los autores de la Edad Media encontraron en la tradición del *Physiologus* las claves para adscribir cada animal a un campo concreto de interpretaciones [...] El animal simbólico conserva, a pesar de todo, una gran libertad, pues “evoluciona” entre el que lo concibe (los clérigos), el que lo produce (el iluminador o el escultor) y el que lo mira⁵¹.

Voisenet confirma el rasgo de medio de comunicación del símbolo, en el cual hay un ente que lo concibe y quien lo recibe. De esa manera, cuando aparece un símbolo animal en un texto o en cualquier tipo de expresión, es importante no codificar su representación a un sólo significado, ligado con características positivas o negativas. Resulta esencial mantener en la mente toda la tradición que ese animal tuvo en específico y así reflexionar

⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

sobre bajo qué bases representativas el autor usó cierta fauna de acuerdo con el mensaje que quiere transmitir a través de su escrito. Voisenet destaca, además, la importancia de la presencia animal en la Edad Media:

La presencia de un rico bestiario en la literatura medieval o en las iglesias no es casual y no responde a simples exigencias narrativas o estéticas. Si estas figuras animales inquietan al lector o al espectador, es porque provocan en él una reacción salvadora: si le transmiten calma, por su comportamiento extraordinario o ejemplar, es para animarlo a perseverar en el buen “camino”. El animal sirve para tranquilizar al hombre y le permite comprender que la Creación es una obra total de la que él forma parte [...] El clero tiene el deber de educar al cristiano y éste acepta la necesidad imperiosa de ser guiado. En uno u otro caso, más que cualquier otro elemento de la creación, la fauna sirve de “vínculo” del mensaje divino, y es una señal amiga en un mundo hostil. Con el fin de facilitar, precisar y ordenar el conocimiento que el hombre medieval tiene de su persona, de su entorno físico y social, de su destino, del más allá, y de su creador, muchas veces precisa de la intervención del animal, como indispensable elemento simbólico. Por ello, la figura animal es profundamente polivalente. La presencia de un animal en una página o en una escultura hace que el lector o el espectador se pregunten por ello; les obliga a profundizar en el significado de esa imagen, a pasar de la letra para alcanzar la esencia del espíritu, aunque siempre conserve la parte misteriosa propia del símbolo. El animal provoca una interrogación fundamental, más que una respuesta, por lo que sigue siendo un enigma⁵².

En conclusión, el periodo medieval puede considerarse una época en donde hubo una necesidad de llegar a la salvación por medio de la representación y divulgación de la palabra de Dios, lo que fortaleció al símbolo, pues éste se construía con la finalidad de una interpretación, que en la Edad Media acercaba al hombre al conocimiento de Dios. Debido a que cada componente del Universo (animales, vegetales, minerales, planetas, etc.) tenía relación directa con la creación divina, tales elementos tuvieron una dignificación en el uso del símbolo para representar un conocimiento oculto que pudiera trascender interiormente en el hombre. La importancia del símbolo en la Edad Media radica en el interés por plasmar en una imagen la enseñanza moral y religiosa de Dios. Los animales no fueron la excepción, por lo que se convirtieron en material inagotable durante esta época para mostrar lo extraño de la naturaleza humana.

Precisamente, el marqués de Santillana fue uno de los escritores del siglo XV que se valió de distintos recursos simbólicos en su poesía, producto de su formación como letrado, siempre cercano a las cortes de esa época, razón por la cual en el siguiente capítulo se

⁵² Jacques Voisenet, *art. cit.*, pp. 204-205.

estudia el contexto artístico y social para entender qué tipo de influencias literarias tuvo el marqués para la creación de sus textos poéticos, pues muy probablemente éstas determinaron el uso simbólico de los animales en el *Infierno de los enamorados*.

CAPÍTULO II

EL MARQUÉS DE SANTILLANA EN LA LÍRICA HISPÁNICA

2.1 El entorno de Íñigo López de Mendoza

Don Íñigo López de Mendoza representó, tanto en su época, como para la posteridad, un modelo de poeta y de político en el que confluían letras y armas, un hombre interesado por la cultura clásica y la de sus antecesores medievales. Rafael Lapesa lo describe como “hombre completo y armónico, [que] encarnó en sí un nuevo ideal humano que aprovechaba las enseñanzas de la antigüedad para enriquecer el ánimo y agrandar las dimensiones de la persona y sus empresas”⁵³.

El poeta, miembro de la corte de Juan II de Castilla (1404-1454), vivió el cambio de valores que caracterizaron la última etapa de la Edad Media; como señala Alexander Parker:

Existe un largo período de preparación que hace que, por lo que respecta a la literatura española – castellana o catalana –, resulte imposible separar un siglo XVI «renacentista» de un siglo XV «medieval». [En ese período, por ejemplo,] declinó el predominio cultural del clero. Los aristócratas feudales dejaron de ser guerreros para convertirse en caballeros, ociosos, muchos de los cuales coleccionaron manuscritos, formaron bibliotecas particulares y cultivaron la literatura. El Marqués de Santillana, poeta de singular distinción, es un notable ejemplo de este patrocinio de la erudición literaria. La secularización de la cultura, emparejada con el creciente interés por los clásicos – más como causa que como efecto –, fue el resultado natural de estas modificaciones⁵⁴.

Resulta innegable observar que la figura del Marqués de Santillana fue importante para el siglo XV en España, pues a través de su vida, obra y formación cultural se muestra la transición entre la Edad Media y el Renacimiento en la Península Ibérica; además, otra de las relevancias que se le conceden a este autor fue la amplia producción poética, en la que se puede observar un intento de humanismo en ella. Todas estas características que

⁵³ Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 313.

⁵⁴ Alexander A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II. Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 57-59.

definen la figura del Marqués no surgieron por el interés de un sólo hombre, sino que fue una construcción que se explica como parte del movimiento cultural de la corte de Juan II.

Durante el reinado del monarca, se consolidó un círculo literario de distintos intelectuales cuyas formaciones eran diversas: poetas, abogados, médicos y traductores eran muchos de los hombres que construyeron el contexto cultural de la corte de Castilla. Álvaro de Luna, quien siempre se mantuvo cercano a Juan II, al grado de tomar muchas de las decisiones del monarca, construyó el entorno cortesano del rey. Sin embargo, el interés de Juan II por el conocimiento no se explica únicamente a partir de las acciones de Luna, sino que su formación cultural se desarrolló desde antes, así lo explica Gómez Redondo:

El entramado cultural que propiciará Juan II en torno a su figura se encuentra ya en ciernes en estas dos rápidas instantáneas de la atracción que sentía por esa educación libresca, vinculada al celo con que la madre se ocupaba de él; como reconocía Pérez de Guzmán, el dominio del latín será una de las piedras angulares de la producción letrada que auspiciará en su corte⁵⁵.

La gran inquietud de Juan II por la lectura lo llevó a ser catalogado como un monarca alejado de su reino y más apegado al entretenimiento que a los deberes políticos. No obstante, la relación entre la cultura y el rey sirvió como una construcción para la elaboración de una imagen idealizada del mismo, razón por la cual la educación de los príncipes fue un factor necesario para la formación de los reyes posteriores. Elisa Ruiz explica:

Por consiguiente, a la conveniencia de que el futuro rey fue un hombre cultivado hay que añadir las connotaciones propagandísticas que suponían la divulgación de este hecho, a veces amplificado mediante la atribución de dotes personales y conocimientos que, probablemente, no respondían estrictamente a la realidad⁵⁶.

En consonancia con la rivalidad política entre Castilla y Aragón, Álvaro de Luna se encargó de fomentar una imagen de un rey cercano a la cultura. El mandato de Juan II estuvo caracterizado, en efecto, por la inestabilidad política, resultado de los constantes conflictos que tenía con Aragón. Luna, además de aconsejar varias decisiones del rey,

⁵⁵ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, t. III. Los orígenes del humanismo: el marco cultural de Enrique III y Juan II, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 2204-2205.

⁵⁶ Elisa Ruiz García, "El poder de la escritura y la escritura del poder", en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, dir. José Manuel Nieto Soria, Madrid, 1999, pp. 279-280.

conformó un imaginario cortesano en el cual su figura y la de Juan II eran retratadas como caballerescas, puesto que personificaban la heroicidad. Gómez Redondo refiere sobre tal personaje:

Éste fue el principal mérito de don Álvaro de Luna, el diseño de un imaginario cortesano, en el que él, en cuanto Condestable primero y después Maestre de Santiago, encarnaba los valores de la caballería, a fin de que el monarca pudiera dedicar sus muchas virtudes intelectivas en otros asuntos; don Álvaro construyó un entorno caballeresco para encerrar en su interior, como culminación del mismo, a Juan II⁵⁷.

El ideal de corte, por tanto, debía responder a la conformación de un círculo integrado por notables caballeros e intelectuales. Debido al fuerte conflicto que existía con Aragón, cada reino intentó forjar su propia identidad cultural; sin embargo, era inevitable el intercambio artístico entre uno y otro territorio. Es necesario mencionar, además, que la corona de Aragón tenía propiedades en Italia, lo que facilitó el contacto artístico con esas tierras. De esta manera:

Por ello, esos linajes construirán mundos literarios que por una parte pretenden recuperar los valores de la vieja aristocracia castellana (el caso de Fernán Pérez Guzmán), por otra se abren hacia el dominio de la cortesía aragonesa y de las novedades librescas que desde Italia van llegando a la Península (el caso de don Íñigo). La literatura de este periodo es consecuencia, entonces, de los enfrentamientos entre estos círculos de poder –el aragonésista, el regalista, el nobiliario– y del empeño sostenido por construir ámbitos propios de legitimación cultural⁵⁸.

Tanto Aragón como Castilla tuvieron un relevante auge cultural, marcado por el acercamiento al humanismo italiano. Debido a que Santillana mantuvo un contacto directo con ambos círculos, es importante destacar la presencia de varios personajes que fueron miembros de los dos reinos y, que al mismo tiempo, aportaron una amplia gama de conocimientos. Una de esas personalidades fue Alonso de Cartagena, conde de Burgos, pilar fundamental para la formación cultural del reino de Juan II. Su interés por la traducción de los clásicos, así como la comunicación que mantuvo con varios pensadores de Italia, significaron motivos suficientes para que la corte del monarca de Castilla, a través de él, tuviera el primer acercamiento con el humanismo. Esto se observa en la siguiente cita:

⁵⁷ Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 2195.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 2196.

Alonso de Cartagena fue decisivo en la introducción del Humanismo en Castilla, centrando sus interés en dos de sus pilares: la elocuencia y la ética [...] Cartagena muestra, pues, un estadio del Humanismo castellano ya acendrado y con el despegue de los propios posicionamientos⁵⁹.

La corte de Juan II se vio beneficiada por los estudios clásicos de Alonso de Cartagena, quien introdujo el Humanismo en el reino de Castilla, preparando, de ese modo, el terreno para el desarrollo de un círculo intelectual que tuvo los mismos intereses por acercarse al pensamientos italiano; por tanto, el Marqués de Santillana no se encontraba frente a una Castilla alejada en su totalidad de los nuevos conocimientos europeos. Asunción Rallo comenta que en los círculos humanistas: “tal cultura implicaba un nuevo modo de formación intelectual asumida como participación social, ya secretarios o ya burócratas, y a menudo como escritores ligados al nuevo invento de la imprenta”⁶⁰. La participación social de cada uno de los miembros de la corte de Castilla es innegable; por ejemplo, el mismo Alonso de Cartagena como embajador, el Marqués de Santillana como soldado en las batallas de Juan II y Juan de Mena como cronista oficial del monarca, por mencionar algunos. Los cargos e intereses culturales de estos hombres mostrarían una primera actitud humanista en el reino de Castilla, la que serviría como modelo y posterior configuración para el asentamiento de esta ideología en el mandato de los Reyes Católicos. Así lo explica Asunción Rallo:

En España, es cierto que hasta los comienzos del siglo XVI no se cumplen todos los requisitos que se suelen adscribir al movimiento renacentista, pero si aceptamos su identificación con el Humanismo, entonces desde el reinado de Juan II no sólo existe el impulso cultural del rescate de los escritores clásicos, sino también la aceptación de los ideales y la imitación de los humanistas italianos⁶¹.

En efecto, el movimiento intelectual observado en el reinado de Juan II se puede explicar como una imitación, una inquietud por replicar el humanismo italiano, pero no por la completa integración de este pensamiento en el llamado prerrenacimiento. Según Domingo Ynduráin:

⁵⁹ Asunción Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007, pp. 23-24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

En ese sentido, y de una manera global, general e inexacta, el Renacimiento español recupera, continúa y, por fin, altera los géneros medievales fundiéndolos con la nueva sensibilidad, interpretándolos desde una perspectiva renacentista; un tanto irónica, crítica o paródica, por otra parte. Y no sólo se parodian los rasgos medievales, también se parodian los elementos humanísticos⁶².

Centrándose, por tanto, en el ámbito de la literatura, los poetas más sobresalientes, el marqués de Santillana y Juan de Mena, aunque cercanos al humanismo, no terminan por formar parte del Renacimiento porque no alteraron ni abandonaron su herencia medieval ni los géneros poéticos de esa época; continuaron desarrollándolos pero intentaron incorporar en su poesía los conocimientos novedosos.

El reinado de don Juan II es, según los literatos españoles, el principio de una nueva época en la historia de la poesía castellana. Sin embargo, aunque entonces se compusieron obras de mayor consideración y cultura, puede mirarse esta época como la de la perfección de la antigua poesía, más bien que una época nueva de ella. Hízose la poesía en aquel reinado la diversión favorita de muchos Grandes del reino, que aspiraban como Alfonso X a unir la fama de sabios a la de poetas, pero con más conocimiento de la verdadera poesía que aquel monarca. Teniendo en poco la reputación de simples romancistas, se dedicaron con preferencia a cultivar la poesía lírica, manejándola con más arte e ingenio, empleando en ella la alegoría y aspirando en general a lo difícil, a lo sutil e ingenioso⁶³.

Bajo ese contexto que se encontraba en la corte de Juan II, el desarrollo de la poesía fue, tal vez, el más sobresaliente punto de entre los que conformaban ese entorno cultural. Como se puede observar, la poesía de Santillana estuvo ubicada en un ambiente cortesano, que trataba de impulsar la imagen del reino de Castilla. Gracias a la residencia de distintos autores en la corte fue como empezó a generarse un movimiento cercano a las humanidades. En este círculo literario siempre se ha destacado la presencia del Marqués de Santillana y Juan de Mena como los poetas más innovadores en cuanto a la experimentación con nuevas formas y expresiones poéticas; sin embargo, la utilización de estas estructuras líricas, en ambos poetas, no hubiese sido posible sin la presencia e influencia de otros hombres, como Nuño de Guzmán o Francisco Imperial. En el caso de la relación entre Guzmán y Santillana, Gómez Redondo explica:

⁶² Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 394.

⁶³ Friedrich Bouterwek, *Historia de la literatura española*, tr. José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, ed. Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pasto, Madrid, Verbum, 2002, p. 37.

El caballero cordobés Nuño de Guzmán no fue «familiar» de don Íñigo ni trabajó a su servicio en cometido alguno; tampoco perteneció a un círculo determinado; sin embargo, sin su presencia, sin sus contactos con el mundo italiano, las noticias de autores y de libros que, a lo largo de la primera mitad del siglo XV, llegaron a la Península hubieran sido mucho más parcas⁶⁴.

Por su parte, Francisco Imperial cultivó un tipo de poesía cortesana influida por los decires franceses y las lecturas de los poetas italianos, en especial Dante. La presencia de Imperial en el reino de Castilla resultó fundamental en el ámbito lírico, gracias a sus incursiones por desarrollar en la poesía hispana los primeros intentos de adaptar el estilnovismo italiano en la Península, lo que facilitaría a Santillana el posterior perfeccionamiento de estas estructuras en su obra. Pérez Priego apunta con respecto a la producción literaria de Imperial:

Su obra recorre varias etapas, a lo largo de las cuales va ensayando diversos experimentos poéticos tratando de imitar también distintos modelos literarios. Sus primeros poemas, anteriores a 1404, son decires amatorios, en los que la tradición gallega y castellana se ve enriquecida con motivos de la poesía cortés francesa y del estilnovismo italiano⁶⁵.

La lírica peninsular comenzaba a tener una modificación en cuanto a su manejo, pero ésta tendrá una mayor transformación gracias a las aspiraciones de hombres como Santillana, Mena o Gómez Manrique, quienes habían obtenido las enseñanzas estilísticas de los experimentos poéticos de Imperial y mostraban un interés por seguir desarrollando una poesía marcada por el estilo italiano. Si bien el grupo literario conformado en Castilla no resultó la consolidación de una transición definitiva para la historia de la poesía en la Península, se piensa que, en cuanto los modelos poéticos medievales tuvieron su perfeccionamiento por medio de los versos de los tres escritores antes mencionados ¿Cuál fue, por tanto, el papel trascendente que se le ha atribuido a Santillana? Según Vicente Beltrán:

El Marqués se erigió en heredero directo de la tradición poética europea de su tiempo y aprovechó sus elementos más valiosos, tal como él y su tiempo podían interpretarlos, para crear una escuela poética que es nueva en sus planteamientos generales [...] fue sin duda su ejemplo el que depuró la tradición, seleccionó sus elementos arquetípicos aún vigentes y supo configurar lo que sería el esquema de los géneros y la lengua literaria de las

⁶⁴ Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*, p. 2581.

⁶⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval (El siglo XV)*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2010, p. 20.

generaciones venideras, que trabajarían en general sobre vetas que él ya había explorado o intuido. Y no sólo ninguno de los que le siguieron llegó más lejos que él en sus planteamientos, sino que algunos de sus atisbos no fueron superados sino mucho más tarde, cuando sus presupuestos estéticos y morales habían quedado atrás⁶⁶.

Ante las personalidades de Alonso de Cartagena, Enrique de Villena o Francisco Imperial, quienes sin lugar a dudas aportaron nuevos conocimientos a la Península Ibérica de inicios del siglo XV, don Íñigo López de Mendoza se considera como el hombre que, entre su generación, supo consolidar las nuevas tendencias artísticas en relación con los modelos más utilizados en su tiempo, herederos de la tradición medieval. Santillana tuvo un interés creciente por experimentar y combinar sus recientes adquisiciones intelectuales con las formas poéticas que había desarrollado durante su vida. De esa manera, introdujo en la lírica española nuevas técnicas poéticas, como la alegoría dantesca. Sus sucesores reconocerán su aporte e inclusive intentarán seguir los modelos literarios que él cultivó durante su existencia.

El entorno cultural del Marqués de Santillana, a partir de lo que se ha comentado hasta el momento, estuvo caracterizado por el interés y las producciones artísticas realizadas en un contexto de un círculo literario que se interesó por desarrollar estudios de diferentes campos del saber, acercándose a un conocimiento humanista. La riqueza, tanto de la expresión cultural, como de sus temas, era respuesta de la formación intelectual de los integrantes de ese grupo; muchos de ellos, como Santillana, habían pertenecido y viajado a otros lugares de la Península, como el reino de Aragón, territorio que tuvo el primer influjo del humanismo italiano.

Alfonso V, monarca que reinó en Aragón de 1416 a 1458, se distinguió por expandir su territorio a tierras italianas. Como ya se había mencionado brevemente, Aragón fue uno de los primeros espacios de la Península en el cual se observa la entrada del pensamiento italiano gracias al cobijo y contacto directo que tuvo la expansión de esta corona en Italia. Esto se demuestra en la siguiente cita:

Alfonso V fue menos serio que su padre: mucho más ligero y más amigo de aventuras de lo que convenía a un rey prudente. Su característica es la vanidad: ésta le metió en guerras con

⁶⁶ Vicente Beltrán, Est. prel., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. pr. y notas de Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997, p. 30.

Castilla y le llevó a la Italia continental: ella informa todo su reinado [...] se dio cuenta del tiempo en que vivía, el principio del Renacimiento, de las aficiones de la intelectualidad de entonces y halagó a los renacentistas, haciendo creer que él formaba en sus filas para protegerlos, y como uno de tantos⁶⁷.

El interés de conquista de Alfonso V para agrandar el reino aragonés es fundamental, pues en él reside la apropiación de tierras italianas como Nápoles. En ese sentido, la corte de dicho rey conoció el influjo del pensamiento humanista gracias al recibimiento que les daba Alfonso V a los intelectuales de Italia, que recién se integraban al espacio aragonés. El Marqués de Santillana, quien en su juventud residió en la corte de Aragón, estuvo muy cercano a esas primeras muestras de humanismo en esos territorios. Uno de los personajes más importantes con el que Santillana tuvo un contacto muy íntimo fue Enrique de Villena, hombre destacado por sus estudios de la cultura clásica e italiana, quien significó para la vida de Íñigo López el primer acercamiento con el conocimiento italiano. Según Pérez Priego:

En Aragón conoció también a don Enrique de Villena, a quien luego trataría más de cerca en Castilla y quien le marcaría definitivamente en sus inquietudes poéticas y humanísticas. Villena compuso para él un *Arte de trovar*, donde le describía el consistorio poético de Tolosa, y la traducción de los que seguramente fueron sus dos libros más leídos y aprovechados, la *Eneida* y la *Divina Comedia*⁶⁸.

La relación de Santillana con Villena permitió el acercamiento del poeta a las traducciones que su amigo realizó. Con la lectura de la *Eneida* y la *Divina Comedia* se generó una inquietud en el marqués por conocer más sobre los autores que habían cambiado el pensamiento en Italia. Regula Rohland señala su relevancia:

Entre los poetas de relieve cultural cuya amistad cultivó el joven Íñigo López de Mendoza se encuentra Enrique de Villena. De una rama segundona de la casa real, sin posibilidad de acceder a una situación de poder dentro del reino, Enrique de Villena se había entregado por entero a los estudios y fue considerado un nigromante. Se le deben traducciones varias y tratados originales⁶⁹.

La presencia de un hombre dedicado a los estudios clásicos dentro de la corte de Aragón fue decisiva para que las inquietudes literarias del Marqués por la Antigüedad y los

⁶⁷ Andrés Giménez Soler, *La Edad Media en la corona de Aragón*, 2ª ed., Barcelona, Labor, 1944, p. 186.

⁶⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, intr., en Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 15.

⁶⁹ Regula Rohland de Langbehn, pról., en *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. cit., p. 67.

modelos poéticos italianos tuvieran su primer desarrollo en su vida. Otro de los contactos más relevantes que tuvo don Íñigo López en su estadía por distintas tierras aragonesas se encuentra en Violante de Prades, mujer que, como se verá más adelante, pedirá al poeta un cancionero que reúna sus obras; y, por otro lado, al importante poeta Jordi de Sant Jordi, a quien Santillana guardó una eterna admiración al grado de componerle un poema fúnebre exaltando su importancia en la lírica hispánica.

Dado que en la corona de Aragón se puede observar un acercamiento más directo con el humanismo italiano, en cuanto que abrió sus puertas a los intelectuales de Italia de los territorios conquistados y esto tuvo una repercusión en la formación del Marqués, será necesario ahondar en el término Humanismo para entender sus dimensiones.

Se suele señalar que el primer humanista fue Petrarca, quien se acercó a los estudios filológicos con el propósito de recuperar la historia y el conocimiento de la Antigüedad y, a partir de ello, interpretar, estudiar y dialogar con los autores de esa época. Con la labor del autor del *Cancionero*, la expansión de este tipo de estudio se incrementó en la Italia del siglo XIV, pues generó la creación de cortes con intereses por el mundo antiguo; todo esto modificó el estudio y la comprensión de los textos gracias a las reflexiones en torno a la retórica clásica, lo que sin lugar a dudas impactó en las principales Universidades de Europa. Asimismo, inició un movimiento lingüístico en el que las lenguas romances se revaloraron respecto a su uso. Domingo Ynduráin refiere:

En cierta medida, da la impresión de que el inicio del Humanismo italiano, lo mismo que la evolución posterior de tal impulso, hasta los inicios del siglo XVI, se puede entender como la respuesta angustiada o la búsqueda de refugio ante el hundimiento y la ruptura del orden medieval. Si esto fuera así, los humanistas no se opondrían al pensamiento ni a la organización medieval, sino que, por el contrario, su actividad sería un intento de restaurar el sistema, reconstruyéndolo sobre otras bases⁷⁰.

Después de la mortífera propagación de la peste negra en el siglo XIV, el hombre del medievo entendió que el orden social que experimentaba comenzaba a colapsar. Grandes cambios políticos sucedieron a la epidemia de la peste bubónica, por lo que el arte también fue uno de los factores que experimentó la transición de pensamiento y de época. Por tanto, el movimiento intelectual del Humanismo, como se observa, es mucho más

⁷⁰ Domingo Ynduráin, *op. cit.*, p. 333.

complejo de analizar, pues implica mencionar las modificaciones sociales que se dieron en la Baja Edad Media:

El Humanismo ha sido tradicionalmente considerado como el apoyo intelectual del Renacimiento y reconocido por su actividad de recuperación de la Antigüedad clásica, rescatando sus autores y textos mediante una preparada revisión filológica [...] Sin embargo, fue un fenómeno mucho más amplio, sólo explicable en relación con los cambios sociales que comenzaron a producirse en los últimos siglos de la Baja Edad Media: los humanistas fueron letrados cuya cultura nació fuera (y en contra) de la clerical, de los monasterios, y ligada en cambio al surgimiento de las cortes ciudadanas de Italia⁷¹.

Como parte de la apropiación de territorios italianos por parte de Alfonso V de Aragón, la influencia de las cortes ciudadanas de Italia no se hizo esperar y el intercambio cultural entre los humanistas de esas tierras con los aragoneses fue importante. La estada de Santillana en sus primeros años en la corte de Aragón sirvió para despertar en el poeta las inquietudes por ese pensamiento humanista con el que tuvo un contacto directo gracias a la aceptación que el rey Alfonso V les daba a los poetas y pensadores italianos. Así, don Íñigo López llevaría esos primeros conocimientos a una corte de Castilla en la que también se empezaba a desarrollar la inquietud humanística representada por Alonso de Cartagena. Al respecto, Regula Rohland comenta:

A pesar de todo esto y de la falta de un centro geográfico cultural – puesto que la corte, según la costumbre medieval, era ambulante y fijaba su sede por cortos lapsos en diferentes ciudades o en los castillos del patrimonio real, la época de Juan II conoció una primera influencia del renacimiento italiano y dio lugar a tratados teológicos, como los de Alfonso de Cartagena, obispo de Burgos; a obras eruditas de auténtico espíritu humanista, como las de Alfonso de Madrigal, llamado El Tostado; a crónicas y tratados políticos, como los de Juan de Valera, y a creaciones poéticas al modo cortesano, como las que hacia 1440 acogió en su cancionero Juan Alfonso de Baena, o más innovadoras, como los poemas extensos de Juan de Mena e Íñigo López de Mendoza⁷².

Las dos cortes, por tanto, desarrollaron una importante producción influida por Italia, pero sin lugar a dudas la que sobresale es la de Juan II de Castilla porque estuvo conformada por distintos hombres quienes integraron un destacado círculo intelectual para la Península Ibérica y cuya relevancia también se explica a través de los experimentos

⁷¹ Asunción Rallo Gruss, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁷² Regula Rohland de Langbehn, *op. cit.*, p. 33.

poéticos del Marqués de Santillana, que debe gran parte de su quehacer poético a los distintos cancioneros que aparecieron en el reino de Juan II.

Así pues, entre la producción artística que caracterizó el reinado de Castilla se encuentra la presencia de los cancioneros. El principal interés de la poesía cancioneril consistía en mantener la unión de música y poesía. El código poético que se observaba era, principalmente, el juego de palabras y conceptos relacionados con el amor, lo cual tuvo una importante presencia en la poesía trovadoresca de Francia. La elaboración de los cancioneros podía llevarse a cabo de forma colectiva (con la presencia de distintos autores en una sola obra) o individual, realizada por un autor para organizar y reagrupar su poesía. Uno de los cancioneros más antiguos, que posiblemente inició esta tradición recopilatoria, fue el *Cancionero de Baena* (1430), realizado por Juan Alfonso de Baena y dedicado a Juan II. La principal característica de esta obra es haber agrupado poetas del final del siglo XIV e inicios del XV, por lo que se puede observar la interesante sustitución del uso del galaico-portugués por el castellano.

La relación de los cancioneros con la figura de Juan II de Castilla tendrá su culminación con la aparición del *Cancionero de Palacio* (1437-1442), que reúne un increíble número de poemas:

El cancionero refleja el ambiente aristocrático y cortesano de la corte de Juan II de Castilla, también con referencias a la corte aragonesa y las campañas italianas de Alfonso V. Domina en la colección el tema amoroso y quedan bastante relegados los temas graves didácticos y morales. Sí hay, en cambio, presencia del tema histórico, no muy frecuente en los cancioneros⁷³.

En este cancionero se puede comprobar la importante presencia poética que existió en el reinado de Juan II, caracterizada por la permanencia de un relevante grupo de poetas, entre los cuales estaba el marqués de Santillana, de quien se encuentran textos, junto con algunos de su padre, don Diego Hurtado. Sin embargo, y curiosamente, será en el *Cancionero de Estúñiga* (1458) en el que se concentre la mayor parte de la poesía del Marqués; esta obra resulta interesante porque muestra la producción literaria de la corte de Alfonso V de Aragón, así como el cambio de actitud con respecto a los temas de la lírica. Como Pérez Priego señala:

⁷³ Miguel Ángel Pérez Priego, *op. cit.*, p. 23.

En realidad, debería decirse que refleja sólo parcialmente la actividad poética de aquella corte de Alfonso, quien, tras pacificar el reino, fue protector de humanistas, músicos y poetas. La poesía, sin embargo, estuvo allí dominada por el gusto castellano, sin que en los poetas prendieran mucho los modos italianizantes. El cancionero recoge, efectivamente, en ese momento, el gusto poético de aquella corte y mantiene en la materia poética recopilada una parte “nuclear” común a los cancioneros castellanos, en la que se agrupan poetas sancionados por el gusto general (como Juan de Mena o el Marqués de Santillana), a quienes imitarán muchos de los poetas del entorno de Alfonso, y poemas castellanos diversos⁷⁴.

La presencia del Marqués de Santillana y Juan de Mena en este cancionero, que intentó conjuntar la producción poética de la corte de Alfonso, resulta relevante porque muestra que la actividad literaria de estos dos poetas trascendió la corte de Castilla, generando el gusto por la poesía de ambos, al mismo tiempo que sus figuras literarias significaron modelos a seguir para los demás poetas. También, en este cancionero se puede observar un interesante reflejo del contexto cultural que existía en el reino de Alfonso V, caracterizado por dar acogida a humanistas y poetas provenientes de otras partes de Europa, especialmente de Italia. Otro de los rasgos más importantes del *Cancionero de Estúñiga* es que:

Se trata ahora de una poesía algo más evolucionada que la del *Cancionero de Palacio*, también de tema amoroso, pero ya con predominio del decir sobre la canción. Esto es, con predominio del poema extenso, discursivo, en que el poeta analiza más determinadamente los afectos de amor y reflexiona acerca de la pasión amorosa, sobre la impresión ligera y fugitiva de la galante canción de amores⁷⁵.

En el *Cancionero de Estúñiga* se observará un interés por el cambio de tema y el modelo poético a desarrollar. En efecto, el principal motivo siguió siendo el amor, pero ahora con reflexiones en torno a él y a sus consecuencias pasionales. Esto poco a poco desplazó a la estructura cancioneril por el decir lírico y narrativo. Pérez Priego señala que en este *Cancionero* los poemas de Santillana que se presentan son la *Querrela de Amor*, el *Infierno de los enamorados* y el *Triunfete de Amor*, los tres pertenecientes a los decires narrativos más reproducidos en la época. Analizado el contexto artístico y político en el que estuvo Santillana, conviene tratar sobre cómo era la figura de este poeta dentro de las cortes, que eran los espacios a los que más estuvo cercano el marqués.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

2.2 Íñigo López de Mendoza en su contexto

Íñigo López de Mendoza perteneció a una de las familias nobles más importantes en Castilla, así lo apunta Pérez Priego⁷⁶. La constitución de su entorno mostraba que Santillana se convertiría en un hombre relevante en el ámbito de las letras y armas, incluso más que sus predecesores. Nacido en el año de 1398, la posición cultural y política de sus padres garantizaba el notable desarrollo de su hijo. Por un lado, su madre, Leonor de la Vega, era miembro de una notable familia con tierras en las Asturias de Santillana; su padre, Diego Hurtado de Mendoza, fue almirante de Castilla, al mismo tiempo que autor de algunos poemas. Al morir éste en 1404, los problemas entre familiares llevaron a Leonor de la Vega a intentar conservar el patrimonio de sus señoríos; Íñigo López, por tanto, estuvo al cuidado de su abuela materna, esposa de Pero González de Mendoza, poeta de cancionero. En casa de su protectora, Santillana tuvo sus primeros contactos con la lírica de ese momento, pues entre la biblioteca de la abuela se encontraba un cancionero con cantigas y decires, que pronto fueron asimilados por el marqués. Otro de los familiares que proporcionaron los primeros aportes culturales al joven fue su tío abuelo Pero López de Ayala, tutor de Santillana, quien le acercó a la poesía de contenido moral. Como se observa, el linaje de los Mendoza en la Península fue importante en el ámbito político y cultural, lo que Íñigo López llevará a su culminación en su obra literaria.

La formación del poeta como caballero y cortesano, ya con sus respectivos antecedentes en las bibliotecas de familiares, iniciará, como se ha mencionado, con su estadía en la corte de Aragón de Alfonso V, hasta que posteriormente jura lealtad y apoyo político a la corona de Juan II de Castilla, reino en el que se quedará hasta el día de su muerte. En Castilla, el marqués de Santillana tuvo su principal desenvolvimiento poético e intelectual gracias a su contacto directo con otros miembros de dicha corte, tales como Alonso de Cartagena, Alfonso de Madrigal, Juan de Mena y otros destacados miembros, según se observó en el apartado anterior.

⁷⁶ Miguel Ángel Pérez Priego, “Vida y escritura en el Marqués de Santillana”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1999, pp. 81-93.

El importante apoyo político que tuvo el círculo intelectual en el que se encontraba Santillana permitió la entrada de textos de diversos temas. La formación del Marqués, además de explicarse a través de su entorno y contacto con los integrantes de la corte de Aragón y Castilla, también se muestra por medio de la amplia colección que tuvo en su biblioteca personal. Pérez Priego indica:

Combinando la pasión por el estudio y el saber con el amor al libro, don Íñigo formó una importantísima biblioteca, poblada de cuidados manuscritos miniados y ornamentados con su escudo de armas, en los que se recogía lo más selecto y avanzado del saber de la época. Allí se encontraban, como muestra la moderna inquietud humanística, clásicos griegos (Homero, Tucídides y Platón) y latinos (Cicerón, Séneca, Virgilio, Ovidio, Tito Livio, Lucano, Valerio Máximo), y sus autores italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo Bruni, Pier Candido Decembrio, Giannozzo Manetti). Junto a ellos pervivían obras representativas del pensamiento religioso medieval (tratados de San Agustín, San Basilio o San Juan Crisóstomo) o de sus preocupaciones por la historia o el arte militar (Egidio de Roma, Gil de Zamora, Guido delle Colonne, Honoré Bonet)⁷⁷.

De acuerdo al autor, la biblioteca de Santilla fue una de las más importantes y completas para el siglo XV. Como se observa, la presencia de autores clásicos es abundante; al mismo tiempo, resaltan los escritores italianos como Dante, Petrarca y Boccaccio, los más relevantes de entre todos, por lo que claramente es de pensar que la lectura de sus principales obras influyera de manera decisiva en su poesía. Otra característica de la biblioteca del poeta es que estuvo conformada por textos de diversa variedad, es decir: clásicos, religiosos y militares, lo que indica una formación en diversos temas. En este sentido:

Los libros de los que se nutre el pensamiento del Marqués van cambiando a lo largo de los años. En un comienzo se ponen de manifiesto innumerables recuerdos de las fábulas de Ovidio y de su versión moralizante, realizada por Pierre Berçuire y cuya traducción al castellano, titulada *Morales de Ovidio*, aparece entre los libros de Santillana. También se advierte la influencia de otras colecciones de historias y fábulas, entre ellas las de Valerio Máximo y Lucano; también la de Estacio, a través del compendio – en italiano – de Armannino Giudice; la de Virgilio; las *Historias troyanas*, las compilaciones de Alfonso X el Sabio – sobre todo la *General estoria* – y, entre las obras y autores medievales, el *Roman de la Rose*, Dante y Boccaccio. Más adelante, al inclinarse el Marqués cada vez más hacia

⁷⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 21.

la temática política y moral, predominarán las fuentes no propiamente literarias: Séneca, la *Ética* de Aristóteles y los tratados latinos de Boccaccio y Petrarca⁷⁸.

La mención de Regula Rohland a la biblioteca del Marqués no sólo muestra otros títulos, sino también indica que esta colección de libros se fue enriqueciendo y modificando conforme los intereses de Santillana avanzaban. Es de pensar, por tanto, que esas inquietudes estuvieron ligadas a la lectura de los autores italianos más importantes. Entre esos poetas destaca el nombre de Petrarca, quien en su *Cancionero* perfeccionó la estructura del soneto, al mismo tiempo que creó recursos poéticos que serían el modelo a seguir en toda Europa durante muchos siglos.

La amplia formación intelectual de Santillana se ve reflejada en su obra, pues existe un conocimiento profundo de las tradiciones poéticas de distintas regiones. Esto contribuyó a que los poemas del Marqués fueran de los mejores elaborados durante su época, razón por la cual en la mayoría de los cancioneros la presencia de Íñigo López es imprescindible. Lapesa comenta: “Los cancioneros colectivos resumidos desde mediar el siglo XV hasta los primeros decenios del XVI contienen casi todos, en mayor o menor número, poesías de Santillana, a veces algunas no incluidas en las colecciones que salieron de su cámara”⁷⁹. La afirmación del crítico es importante porque muestra la vigencia de los poemas de Santillana en los cancioneros y, por ende, su lectura, la cual fue continua incluso un siglo después de la existencia del autor. Lo que muestra la apreciación que se le tuvo a su obra poética y a la figura del Marqués. Habría que pensar, por tanto, cuáles fueron los textos más reproducidos del poeta durante su vida y después de su muerte:

El poema de Santillana que aparece en mayor número de cancioneros colectivos es el *Infierno de los enamorados*, seguido de cerca por la *Querella de Amor* y los *Proverbios*; después, en orden descendente, la *Commedieta*, el *Doctrinal*, las *Coplas* escritas a ruego de don Fernando de Guevara, el *Bías* y la *Pregunta* dirigida a Juan de Mena. Se ve, pues, que los galanes y damas de las cortes antepusieron las obras más representativas del “martirio” amoroso a las más sobresalientes de carácter moral o político⁸⁰.

Además de lo señalado por Lapesa sobre la preferencia de los cortesanos de los poemas de martirio amoroso, se añadiría que, curiosamente, el *Infierno de los enamorados*

⁷⁸ Regula Rohland de Langbehn, *pról. cit.*, p. 56.

⁷⁹ Rafael Lapesa, *La obra literaria...*, *op. cit.*, pp. 281-282.

⁸⁰ *Ibid*, p. 282.

y la *Querella de Amor* forman parte de los decires narrativos, textos considerados por la crítica como los más elaborados de Santillana. Por otro lado, cabe resaltar que bastantes fueron los poemas del Marqués difundidos a través de los cancioneros y que dichos textos no se limitaban a un tema, sino que eran variados, como el caso del *Bías contra Fortuna* o las *Preguntas* a Juan de Mena. No obstante, destaca en las palabras de Lapesa la ausencia de las serranillas y los sonetos; brevemente se aclara (porque esto se hará en los apartados correspondientes a la obra del Marqués)⁸¹ que las serranillas estuvieron más cercanas a la tradición popular, y el gran conocimiento de ellas, según señalan los críticos, fueron una de las razones por las cuales no se les recopiló en los cancioneros, por formar parte de la tradición oral más que de la escrita. En el caso del soneto puede deberse, tal vez, a la poca réplica que tuvo esta estructura poética entre sus contemporáneos y sus continuadores.

Debido a que Santillana fue un poeta de renombre (su constante presencia en los cancioneros lo confirma), la reproducción de los temas de sus textos fueron abundantes. Experimentar con nuevos modelos poéticos, sin abandonar las técnicas medievales, fue de interés para otros escritores, quienes deseaban seguir el ejemplo del Marqués:

Por otra parte, los temas introducidos por Íñigo López de Mendoza o bien tuvieron singular difusión durante su propio siglo – como sucedió con el infierno de amor, el de la coronación de un poeta (en su caso, la de Jordi de San Jordi, obra que antecede al poema que fuera dedicado a él mismo por Juan de Mena), y el de la carta de amor , o bien renovaron una tradición existente, como en el caso del planto por su maestro y amigo (la *Defunsion*), del cual se encuentran numerosas reminiscencias en el planto compuesto por Gómez Manrique: todos estos temas se repiten en diversas variaciones en el *Cancionero general* y otros cancioneros⁸².

La importancia del Marqués de Santillana en la lírica de su tiempo fue tratar los temas que ya habían tenido desarrollo tiempo atrás, pero renovados por medio de la introducción de sus conocimientos de otras tradiciones, sobre todo de la francesa e italiana. En la obra de Santillana aparecieron recursos estilísticos que anteriormente no se habían visto en la poesía española y que serían utilizados por sus contemporáneos y sucesores. Señala Rafael Lapesa:

⁸¹ *Vid Infra.*, p. 56.

⁸² Regula Rohland de Langbehn, *pról. cit.*, p. 84.

Han surgido inevitablemente paralelos de detalle, incluso verbales en ocasiones. No son los únicos donde se encuentra, repetidas o aprovechadas por otros, palabras, fórmulas expresivas, imágenes y referencias mitológicas o históricas que habían aparecido por vez primera en los escritos del Marqués o habían adquirido en ellos su prestigio. El lenguaje y estilo poéticos del siglo XV deben mucho de su configuración al esfuerzo creador puesto en juego por don Íñigo⁸³.

La trascendencia de Santillana se explica, especialmente para la crítica actual, en su innovación poética, la cual reside en la inquietud por acercarse a los poemas al itálico modo y combinarlos con las estructuras literarias de su época; es decir, las formas medievales. Evidentemente, los escritores de la generación del Marqués no sabían que esos modelos experimentados por el autor anunciaban la llegada de una nueva etapa artística. Según Regula Rohland, la valoración de la figura de don Íñigo López entre sus contemporáneos estuvo, más que nada, considerada en la imagen política y social que el escritor conservó a lo largo de su vida, siempre cercana y fiel al reino de Juan II. No obstante, aunque no existieran declaraciones directas acerca de la relevancia del Marqués en cuanto a su creación poética, puede deducirse su presencia fundamental en las peticiones que le hacían para que conjuntara y enviara sus obras a ciertas personas influyentes de España; además, su recurrente mención en los cancioneros indican la importancia que tuvo Santillana para su época.

Distintas fueron las ocasiones en la vida de don Íñigo López en las que tuvo la oportunidad de recopilar su obra a petición de diversos miembros de la corte. En 1444 envió a Violante de Prades, condesa de Módicta, una selección que contaba con la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y los sonetos al itálico modo. Cinco años después Santillana volvió a recopilar su obra, esta vez a petición de don Pedro, condestable de Portugal; para la elaboración de dicho pedido, resultan interesantes las palabras de Miguel Ángel Pérez: “accede sin embargo a satisfacer la demanda del joven poeta y le envía un «pequeño volumen» de canciones y decires que hace copiar de distintos cancioneros e incluso ordena cronológicamente”⁸⁴. Este método de elaboración, referido por el propio Santillana en el comienzo del *Prohemio e carta*, indica que el poeta sabía sobre su múltiple presencia en los cancioneros.

⁸³ Rafael Lapesa, *La obra literaria...*, op. cit., p. 301.

⁸⁴ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 28.

Tiempo después, en 1454, Santillana vuelve a enviar una selección de obras propias, esta vez a su sobrino Pedro de Mendoza, quien le pide los sonetos y los *Proverbios* para su colección. Sin embargo, no es hasta los últimos años de la existencia del Marqués cuando otro sobrino, el consolidado poeta Gómez Manrique, le solicita la elaboración de un cancionero en el que quede plasmado el conjunto de su obra. Varios críticos consideran esta recopilación como la más relevante, debido al amplio contenido y las modificaciones realizadas a los textos.

Se piensa que la lectura de estas compilaciones no sólo se limitaba a los demandantes de las obras, sino que la difusión de sus textos también se dio en los círculos cercanos a las personalidades que las pidieron, lo que implicaba que los poemas de Íñigo López tuvieran una amplia expansión. En ese sentido, se entendería que la divulgación de las obras del Marqués se dio en distintos sectores, sobre todo los cortesanos, en los que se encontraban otros poetas. La combinación de los conocimientos de Santillana, adquiridos por sus lecturas, y la dominación de los géneros poéticos medievales provocó la renovación de temas. Debido a esto, Santillana fue uno de los autores más imitados durante el siglo XV en España, pues sus temas significaron material constante para los poetas de cancionero quienes lo tuvieron como modelo creativo.

Se ha visto hasta este momento la presencia del Marqués en su entorno cultural. El cómo era considerado por sus contemporáneos, al grado de pedirle el conjunto de sus obras para lectura personal; asimismo, su figura y legado poético, marcado por la introducción de elementos italianos como la alegoría dantesca y petrarquista, permanecieron vigentes en la posteridad. Si bien, según señala Lapesa, la lectura de Santillana en el siglo XVI se redujo a unos pocos escritos, su presencia permaneció por medio de su obra poética y narrativa, y también a través de su figura política. Algunos de los escritos que ayudaron a consolidar esta imagen para la posteridad fueron la *Coronación del marqués de Santillana* de Juan de Mena, en la que describe su viaje al Parnaso y observa la coronación de laurel de su compatriota como poeta excelso y reconocido. Por su parte, tras la muerte del Marqués, Gómez Manrique escribiría el “Planto de las virtudes e Poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana”. Todo lo anterior muestra que, como apunta Rohland:

No hay otro poeta del siglo XV que haya recibido en su propio tiempo tantos homenajes, pues también se le festejó en dos diálogos hechos a la manera renacentista – género introducido en España poco antes de mediados del siglo XV – compuesto por Pero Díaz de Toledo y Juan de Lucena. Representante destacado del tópico de «las armas y las letras», que responde al ideal aristocrático renacentista de la no-especialización, se llega a proclamarle un nuevo Escipión Africano, aludiendo repetidamente al elogio que Cicerón dirigiera a este prócer, citado por Íñigo López de Mendoza en el proemio a sus *Proverbios* para decir de él que nunca estaba menos ocioso que cuando ocioso⁸⁵.

Así, vida y cultura resultó una en la existencia del Marqués. Su interés y capacidad por conocer y abarcar libros de distintos temas responde a la formación ideológica y artística de un prehumanista, en tanto que se acercó a los nuevos modelos literarios sin olvidar varios aspectos de la poesía medieval. Ésta es tal vez la mayor aportación de Santillana a su época, razón por la cual su obra fue solicitada en diversas ocasiones. A continuación realizaré un análisis de la obra del Marqués.

2.3 La obra del Marqués de Santillana

En la producción literaria del Marqués se encuentra una amplia diversidad de géneros poéticos, por lo que se puede considerar una de las más completas del siglo XV. Además de esta variedad en la poesía de Santillana, destaca en su obra una composición en prosa que se titula *Prohemio e carta*, como parte del cancionero que el poeta mandó al condestable de Portugal. Este breve texto resulta interesante por tratarse, tal vez, de la primera teoría poética respecto a la lírica en romance.

En el *Prohemio*, el marqués hace un recuento del origen y desarrollo de la poesía, en que menciona su inicio con Moisés y otros personajes como David o Salomón. Destaca en esta reflexión la concepción que Santillana tiene con respecto a la poesía:

Como es çierto este sea un zelo çeleste una afecçión divina, una insaçiable çibo del ánimo, el qual, así como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia buscaron nin se fallaron sinon en los ánimos gentiles, claros ingenios, e elevados spíritus. E ¿qué cosa es la poesía, que en el nuestro vulgar gaya

⁸⁵ Regula Rohland de Langbehn, *pról. cit.*, p. 82.

sciencia llamamos, sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida?⁸⁶

En las palabras de Santillana se encuentra una interesante opinión concerniente al quehacer poético. El autor menciona que la poesía es una materia divina, en la que se busca la perfección de la expresión. Señala, además, el tipo de gente a la que atrae: ánimas gentiles, claros de ingenio y espíritus elevados. En estas características se observa la alta posición que le otorgaba Santillana a la lírica y también muestra una crítica a sus contemporáneos, quienes consideraban que la poesía sólo era un entretenimiento cortesano. Al mismo tiempo, Íñigo López le da un estatuto de ciencia a la poesía; influido por Enrique de Villena y otros pensadores prehumanistas, la característica científica que relaciona el marqués con la lírica muestra un nuevo modo de pensamiento que se acerca, en efecto, al humanismo italiano, que encontraba en el conocimiento un constante descubrimiento. Éste sólo se lograba con el estudio de la poesía y es precisamente lo que Santillana hizo en su *Prohemio e carta*, una interesante reflexión con respecto a las etapas de la lírica y a su desarrollo a través del tiempo. Las principales tradiciones poéticas que menciona son la clásica, la bíblica, la francesa e italiana, para desembocar, finalmente, en el caso de la poesía hispánica, en la que destaca la figura de Francisco Imperial.

El *Prohemio e carta*, por tanto, es un importante texto en el cual se puede encontrar la opinión del Marqués de Santillana respecto a la poesía, a los principales autores, antiguos y contemporáneos, que aportaron o significaron una autoridad poética en su patria. Lo anterior ayuda a comprender la facilidad del Marqués por desarrollar distintos géneros poéticos en su obra y entender que no partía desde la nada, sino que existía toda una tradición de la cual él formaba parte.

La herencia cultural que se observa en la obra de Santillana puede dividirse en dos vertientes: la proveniente de la Edad Media y la de influencia italiana. El desarrollo de los distintos poemas del autor responde a una larga tradición medieval presente en toda Europa. Los textos de Santillana que más se acercan a dicha herencia medieval son las serranillas y las canciones.

⁸⁶ Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. cit., pp. 13-14.

Frente a la difusión impresa que tuvieron las canciones de don Íñigo López, se encuentran las serranillas, de carácter popular. Las serranillas, principalmente, muestran un encuentro entre el personaje narrador y una mujer que habita en las montañas. A través del uso de la descripción y las metáforas del paisaje campirano, el texto desarrolla el amor y la picardía de la serrana. La expresión más conocida en la literatura española medieval se encuentra en el Arcipreste de Hita y las serranillas del *Libro de buen amor*, así lo comenta Pérez Priego:

Confluyen en las serranillas del Marqués las dos formas principales del género en la tradición medieval, esto es, el modelo más bien idealizante de la pastorela ultrapirenaica y el llamado modelo peninsular de corte más realista, creado quizá sobre la tradición folclórica de los cantares de caminante y la figura de la serrana salteadora y que por primera vez se documenta en el Arcipreste de Hita. Uno y otro modelo, que parecen ya fundidos en el Arcipreste, si bien con características muy peculiares, hubieron de llegar a Santillana ya bien diferenciados y filtrados también a través de la pastorela gallego-portuguesa y de la propia tradición familiar, en la que tanto su abuelo como su padre habían compuesto primitivas serranillas castellanas⁸⁷.

El modelo peninsular que se menciona está relacionado con el Arcipreste de Hita, en el cual se narra la vivencia desde una perspectiva realista, pues muestra a la serrana como una mujer de carácter rudo, monstruoso y animalizado, que habita en la sierra salvaje y alejada de la civilización. Santillana, por su parte, desarrolló un tipo de serranillas que encuentra su tradición en las francesas, caracterizadas por el encuentro entre un caballero y una pastora, quien rechaza el amor del noble. Este modelo tuvo su difusión durante la Edad Media y, sin duda alguna, es de vital importancia el hecho de que el abuelo y el padre de Santillana hayan practicado las serranillas, pues implicó el conocimiento del Marqués con respecto de estas poesías. En este sentido:

Son las serranillas poemas cortesanos, que siguen la tradición de las pastorales provenzales y de las canciones de serrana del folclore peninsular. Nuestro autor supo darles un tratamiento muy sugestivo y variado en virtud de una sabia y calculada combinación de sus elementos poéticos⁸⁸.

Debido a su principal característica folclórica, las serranillas en su conjunto se transmitían de forma oral, por lo que el conocimiento de éstas se emparentaba más al

⁸⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 46.

⁸⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval, ed. cit.*, p. 73.

ámbito popular y no al cortesano. A decir de Pérez Priego, la gran popularidad de estos poemas fue una de las razones por las cuales se consideró que no era necesario reproducirlas en los cancioneros:

Si éstas alcanzaron, pues, tan amplia resonancia literaria y no tuvieron, en cambio, una intensa ni continuada transmisión escrita, no queda otra explicación que la de una difusión habitualmente oral y cantada. Las serranillas eran, en efecto, unos poemillas ocasionales y ligeros, que se componían en la corte ante un auditorio cortesano y diverso, y en las que, con cierto aire apicarado y cómplice, se relataban aventuras viajeras – más o menos procaces, más o menos idealizadas – de amoríos serranos⁸⁹.

Como uno de los géneros que más se desarrolló en la Península Ibérica durante la Edad Media, el marqués de Santillana no pudo dejar de incursionar en él. Aunque este tipo de escritos del Marqués no tuvieron una difusión de forma impresa, no significó que, como suele pasar con la poesía de Santillana, sus serranillas también se convirtieran en modelos para otros poetas de cancionero.

Las canciones del autor, por su lado, adquirieron una amplia difusión en el ámbito cortesano. Estos textos tuvieron resonancia en los cancioneros, pues estaban dirigidos a un público noble, por lo que las canciones del Marqués representan su tradición más culta, ya que intentó seguir los modelos cortesanos de la época. Manuel Muñoz comenta: “En esta concentrada poesía pudiéramos ver la concentrada esencia del amor cortés: el dolor y el deleite en el dolor, la muerte que no es muerte, deseada y temida, erguida y orgullosa afirmación de la voluntad de sufrimiento”⁹⁰. Este tipo de poesía parte del tópico de la *religio amoris*, el desfallecimiento por la amada y el juramento del eterno amor por ella. Esta parte de la obra de Santillana estará acoplada a los temas en boga de las cortes, en donde se observa la imitación de los asuntos amorosos bastante reproducidos durante la Edad Media. Según Pérez Priego:

Consideradas en su conjunto, lo más notable es también la gran variedad de formas y de registros que presenta la serie. En la métrica, quizá por la proximidad de la «cantiga» gallego-portuguesa y tal vez la influencia del «rondeau» y el «virelai» franceses, muestran,

⁸⁹ Miguel Ángel Pérez Priego, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las serranillas y los sonetos”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, p. 192.

⁹⁰ Manuel Muñoz Cortés, “La obra literaria del Marqués de Santillana en la crítica de Rafael Lapesa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 106, 1958, p. 44; en Biblioteca Virtual Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obra-literaria-del-marques-de-santillana-en-la-critica-de-rafael-lapesa/> (consulta: 19 de abril de 2016).

en efecto, una diversidad de formas que las distancian ostensiblemente del modelo fijo y uniforme que se impondrá conforme avance el siglo XV⁹¹.

Así, también en las canciones medievales, el marqués de Santillana logró sintetizar las influencias gallego-portuguesas y los modelos franceses, que permitieron posicionar al poeta en un importante lugar dentro de los cancioneros, lo cual se aprecia en el influjo de su obra con respecto a otros autores de su tiempo.

Otra parte importante que constituye la poesía de Íñigo López son los sonetos, en donde la influencia italiana se observa con mayor presencia. El mismo marqués refiere en su *Prohemio e carta* con respecto a esta preferencia:

Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de altos ingenios e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas istorias; e a los franceses de los itálicos en el guardar del arte, de lo qual los itálicos, si no solamente en el peso e consonar, no se fazen mençion alguna. Ponen sones asimismo a las sus obras, e cántanlas por dulces e dïversas maneras, e tanto han familiar, açepta e por manos la música⁹².

La declaración del Marqués de su preferencia por la poesía italiana sobre la francesa demuestra la constante presencia de los modelos itálicos en su obra, especialmente en su intento por adaptar el soneto a la lírica castellana. Se ha mencionado ya que Petrarca fue uno de los autores que conformaban la biblioteca de Santillana, seguramente a través de traducciones, pero la influencia petrarquista ya había llegado, de una u otra forma, a la Península Ibérica, como lo apunta Alicia Colombí:

Si por petrarquismo ha de entenderse cualquier influencia del Petrarca vernáculo, las literaturas hispánicas lo conocieron particularmente en Cataluña – que en eso tiene prioridad temporal –, casi sin retraso respecto a la italiana, la cual, aparte del caso único de Boccaccio, también hubo de esperar hasta casi mediados del XV para que floreciera en plumas varias como las de Aquilano y Lorenzo de Medicis, Poliziano y Cariteo, el ítalo-catalán. La figura preeminente de lo que se llama nuestro “primer petrarquismo” es sin duda la del Marqués de Santillana⁹³.

⁹¹ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 50.

⁹² Marqués de Santillana, *op. cit.*, p. 21.

⁹³ Alicia Colombí de Monguió, “Palimpsestos de don Íñigo: los 'sonetos al itálico modo' desde sus subtextos”, en *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, ed. Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company Company, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 6, 1999, p. 88.

Dos fueron los lugares por los cuales se difundió el petrarquismo en la Península: el primero es, como apunta la autora, Cataluña, cuya posición geográfica era relevante debido a su cercanía con Francia; por otro lado, la corte de Alfonso V, que albergó a humanistas y poetas provenientes de Italia y quienes seguramente replicaban el soneto en su poesía. Cabe recordar que Santillana estuvo cercano a la corte aragonesa en una parte de su vida. A través de tales vías fue como las obras de Petrarca pudieron llegar a la biblioteca del Marqués; de esta forma, don Íñigo López se convirtió en el primer autor hispánico en quien los modelos petrarquistas eran evidentes en su poesía. Los sonetos son, por tanto, los poemas en donde se encuentran la primera introducción de las fórmulas de Petrarca. En palabras de Pérez Priego:

El intento poético quizá más interesante y moderno de Santillana fue la adaptación del soneto a la poesía castellana. Atraído por los autores italianos, especialmente Dante y Petrarca, emprendió, no sin ciertos titubeos, el cultivo de esa forma que con el tiempo se convertiría en la más universal y poética. A lo largo de unos veinte años, de 1438 a 1458, no dejó de practicar ese nuevo y desafiante arte del soneto “al itálico modo”, que se plasmaría en un total de cuarenta y dos poemas originales, en los que tuvieron cabida temas diversos, desde el amor a la política o la religión⁹⁴.

Estos poemas de don Íñigo López representarían la experimentación de una nueva estructura poética en la lírica castellana. En efecto, este intento del autor sólo se quedaría en una adaptación sin llegar a su perfeccionamiento, pues los detalles métricos como la rima aguda, la cesura marcada en el verso, encabalgamientos forzados, entre otros, impedían lograr un soneto verdaderamente hecho a la manera italiana. Tales características fueron las que no permitieron que los sonetos de Santillana tuvieran una amplia difusión en comparación con sus otros escritos. Se apunta que la única transmisión de los mismos fue la que hizo el propio poeta a Violante de Prades en el cancionero solicitado por ella, en el que envió diecisiete de los cuarenta y dos: “Pues bien, lo sorprendente es que, a pesar de la trascendencia del empeño, estos sonetos no tuvieron continuador ni apenas difusión en la época, ni incluso después”⁹⁵.

Aunque poco divulgados, en los sonetos del Marqués se puede observar el conocimiento que tuvo de los autores italianos más importantes del momento. La influencia

⁹⁴ Miguel Ángel Pérez Priego, *Literatura española medieval...*, op. cit., p. 84.

⁹⁵ Miguel Ángel Pérez Priego, *art. cit.*, p. 193.

de Italia no sólo responderá a la introducción de una nueva estructura poética en la lírica castellana, sino también el uso de recursos retóricos e imágenes que tendrán mejor uso en otro tipo de poemas del Marqués, como los decires.

Dentro de la obra de Santillana los decires ocupan un lugar muy importante, pues constituyen el intento del autor por acceder a un tipo de poesía mucho más extensa, en donde expresara sus conocimientos de la lírica italiana y francesa. Representaban una creación distinta con respecto al tipo de poesía cancioneril en cuanto a la estructura:

En la categoría de decires entraban poemas no musicales, ya tratasen de adoctrinar, ya fuesen elegíacos, de burlas o de amores, líricos o narrativos. Su extensión, por lo general, era mayor que la de las canciones [...] Los decires, donde la palabra ha de valerse por sí sola, ponen en juego cuanto ella puede aportar como elemento sonoro, conceptual e imaginativo, y como depositaria de una tradición culta: en los decires se condensan las aspiraciones de nuestro autor a un contenido y formas sabios⁹⁶.

Los decires son, quizás, la evolución más transparente de la poesía del Marqués. Desde la estructura, hasta el desarrollo de los temas, se advierte un objetivo por la creación de poemas mucho más extensos que permitían la reflexión de los lectores. Estos tipos de textos se diferencian de las canciones por tratarse de poemas que eran leídos y no cantados. Ello significó un cambio en la transmisión poética en el siglo XV.

Principalmente influidos por Dante y Petrarca, en este género poético prevalecerá la visión alegórica, el viaje al Más Allá y las reflexiones en torno al amor; aunque, como ya señaló Lapesa, también existen otros temas, como las elegías o los de tipo político. El marqués de Santillana en el *Prohemio e carta* menciona que el inicio de esta estructura poética se encontraba en otros reinos:

Los catalanes, valençianos e aun algunos del reino de Aragón fueron e son grandes oficiales d'esta arte. Escrivieron primeramente en novas rimadas, que son pies e bordones largos de sílabas, e algunos consonaban e otros non. Después d'esto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís⁹⁷.

Desde luego, resalta en las palabras del Marqués la presencia de “algunas” personas del reino de Aragón. Esto es un reflejo de lo mencionado anteriormente con respecto al

⁹⁶ Rafael Lapesa, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, Real Academia Española, 1954, p. 14.

⁹⁷ Marqués de Santillana, *Comedieta de ponza...*, ed. cit., p. 22.

contacto que tuvo la corona de Alfonso V con territorios italianos y, por tanto, con intelectuales y poetas de aquellas tierras. La entrada de ese tipo de personalidades a la corte aragonesa permitió el influjo de modelos poéticos que habían nacido en Italia y no se conocían en España, razón por la cual los cortesanos de Aragón fueron los primeros en experimentar con el decir poético. Éstos tendrán su principal exponente en Francisco Imperial, quien tuvo una importante influencia de los poemas franceses así como del estilnovismo italiano, como lo comenta Lapesa:

Los decires narrativos, en su mayoría alegóricos, parecen haber entrado en nuestra literatura siguiendo el ejemplo de los *dits* franceses del siglo XIV; pero desde su misma introducción, desde Micer Francisco Imperial, la influencia francesa generalmente difusa, alterna con la de Dante y sus imitadores italianos, que a veces eclipsa y a veces alcanza sólo a elementos exteriores⁹⁸.

La combinación de influencias literarias francesas y las italianas permitieron a Francisco Imperial desarrollar en su poesía el inicio de este género poético que, posteriormente, sería perfeccionado por el marqués de Santillana y Juan de Mena⁹⁹. Como solía suceder con las producciones poéticas de don Íñigo López, en los decires del poeta también se encuentra una tradición ya cultivada por antecesores, mismas que el marqués supo desenvolver lentamente. En estas poesías de Santillana se pueden apuntar dos tipos de decires: los líricos y los narrativos.

Los decires líricos se acercan todavía a una poesía de tipo cancioneril en el sentido de seguir tratando el tema amoroso, aunque de una manera más reflexiva debido a su extensión; al mismo tiempo, se puede ver en estos poemas la introducción de elementos clásicos como las figuras mitológicas. Pérez Priego los describe como:

Los temas poéticos de estos decires son esencialmente la queja amorosa y los loores a la dama. Menos intenso es, en cambio, el análisis de los afectos del poeta y la reflexión sobre las causas y remedios de su pasión amorosa. De ahí que el tema de amores se vea formulado con una notoria ausencia de interiorización e intimismo, y abundan, por el contrario, recursos ornamentales y externos con cierto tono declamatorio¹⁰⁰.

⁹⁸ Rafael Lapesa, *Los decires narrativos...*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁹ Los decires más conocidos de Francisco Imperial, y en los que se puede observar la importante influencia de Italia, son *Estrella Diana*, *Decir de los siete planetas* y *Decir de las siete virtudes*.

¹⁰⁰ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 55.

Puede considerarse, por tanto, un tipo de poesía que se encuentra en la transición de la madurez estilística de Santillana. La principal diferencia entre las canciones y los decires reside en la extensión de los poemas, en donde es mayor para los decires, lo cual permite una reflexión en ellos, y se alejan, por tanto, de ser textos que permitan ser cantados, como lo fueron las canciones o las serranillas. Por su parte, en el decir lírico se observará aún el tratamiento del tema amoroso, mientras que en los decires narrativos los temas se concentrarán, sobre todo, en la narración de viajes alegóricos.

Los decires narrativos constituyen la parte de la obra del Marqués de Santillana en la que se encuentra el mayor intento por dotar a la poesía castellana de un nivel más alto de construcción, que pudiera explicarse a través de conceptos e imágenes cultas. Sin embargo, aún en estos poemas, la tradición cultural de la Edad Media, de la cual el marqués no se logró separar, se mantiene presente. Los decires representan, sí, una aproximación a un tipo de poesía más reflexiva debido a su forma, tema y nuevos recursos retóricos, pero con la presencia del pensamiento medieval, como la constante presencia de la Fortuna en casi todos los poemas.

Entre las principales características de los decires narrativos se señala el recurso del “yo” lírico, que permite el desarrollo de un viaje poético, en el cual el personaje ve e interioriza cada uno de los elementos y sucesos que se encuentra en el camino; de esta forma, los lectores, que ya no cantaban este tipo de poesía sino que la leían o escuchaban, se acercaban a una reflexión más directa. De la misma manera, el viaje emprendido en estos poemas suele realizarse al Más Allá, que comienza, en la mayoría de los casos, por un arrebató o por medio del recurso del sueño literario. Entre los decires del Marqués se mencionan la *Querrela de amor*, *Visión*, *El Planto de la Reina Doña Margarida* y la *Coronación de Mosén Jordi*. Además de éstos, se encuentra la llamada “trilogía” del Marqués de Santillana compuesta por el *Triunphete de Amor*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados*. Debido a la importancia de los tres, creo pertinente analizar el debate sobre la posible secuencia narrativa de estos textos.

Triunphete de Amor muestra desde su título la influencia de los *Triunfos* de Petrarca; Santillana se ocupa del desfile de Venus junto a Cupido con toda una corte en la que participan los servidores enamorados de la diosa, quienes son personajes célebres de la

historia antigua. En el *Sueño*, el “yo” lírico experimenta, a través del recurso del *somnium*, una batalla emprendida entre el ejército de Diana, que representa la Castidad, y el de Venus, que es el de la Pasión. Al final del texto, Amor es quien triunfa y el poeta queda herido y capturado por Venus. En el *Infierno de los enamorados*, poema que atañe a esta tesis, la voz poética se ve arrebatada por Fortuna para viajar al Más Allá, una vez llegado ahí, Hipólito (hijo de Teseo y la amazona Antíope), quien despreciaba a Venus, guía al “yo” lírico a un castillo en el cual se encuentra el Infierno de amor en donde los apasionados que se entregaron a este sentimiento sufren un constante castigo.

La cuestión con respecto a la teoría de la “trilogía” que se ha discutido ampliamente por la crítica tuvo su nacimiento con Chandler Rathfon Post en *Medieval Spanish Allegory*. Lapesa explica la teoría de este autor:

Post sostiene que los tres poemas constituyen una trilogía donde se representan distintas vicisitudes de la pasión: en el *Sueño*, la derrota, prisión y herida del amante por Cupido y Venus; en el *Triumphete*, la glorificación de los vencedores, y una nueva herida causada por la dama; en el *Infierno*, la liberación, ante la vista de los dolores acarreados por el amor. A juicio de Post su teoría está corroborada por la presencia de Diana en las tres obras: en el *Sueño*, como defensora del poeta; en el *Infierno*, salvándolo por medio de Hipólito, favorito suyo; y en el *Triumphete*, si bien no interviene la casta divinidad, el poeta la nombra en los versos iniciales, que sólo tienen sentido – sigue diciendo Post – como referencia al *Sueño* y como protesta de querer mantenerse fiel a su protectora¹⁰¹.

Las bases en las que se cimenta la teoría de Post están marcadas, principalmente, en dos puntos. El primero, referente a la continuidad de la pasión del “yo” lírico. Respecto a éste, se advierte que la sucesión de las pasiones del protagonista entre *Sueño* y *Triumphete* no tiene coherencia. Al seguir con la secuencia que supone la estructura de la trilogía, el *Sueño* se muestra como un texto mucho más elaborado, no sólo en su extensión (588 versos) sino también en su narración. En el comienzo del texto la voz poética está libre del sentimiento de amor y se ubica en un *locus amoenus*, cuando es asaltada por el sueño y todo se vuelve tenebroso. Posteriormente, se presenta un debate sobre el significado del *somnium* y, a continuación, el “yo” lírico se encuentra con Tiresias, quien le aconseja dirigirse con Diana para su protección. El protagonista emprende la búsqueda y, al hallar al

¹⁰¹ Rafael Lapesa, *Los decires narrativos...*, op. cit., p. 27.

ejército de la diosa, inicia la batalla con las fuerzas de Venus. Diana pierde y el poeta es herido por una flecha de Cupido.

Lo anterior, frente a la extensión de *Triumphete* (164 versos) y la estructura de su historia, muestra una dificultad para suponer que existe una continuidad de la narración, pues ¿para qué Santillana hubiera dado sucesión a un poema (*Sueño*) que por sí solo está más ampliamente elaborado en comparación con el *Triumphete*? Además, hay tres elementos que se repiten en estos decires: el inicio de una voz poética libre de amor, la herida causada por Cupido y el final, que supone un enamoramiento causado por la flecha. Lo anterior lo explica Lapesa: “Si los poemas formasen una trilogía, no habría justificación para que la herida del amante se repitiera en el *Triumphete*, cuando ya había quedado herido y preso al final del *Sueño*”¹⁰². La repetición de la herida de la flecha en ambos textos rompería con la sucesión de las pasiones de la teoría de Post, pues en los dos poemas se supondría un amante libre de amor que termina por caer en la pasión debido al ataque de Cupido. Resulta un tanto más creíble que *Infierno* sea la parte final de la llamada “trilogía”, pero el problema se encontraría en los dos poemas que iniciarían este conjunto.

Antes de pasar a la discusión referente a la posición del *Infierno* en la sucesión narrativa, hay que aclarar brevemente el segundo punto de la teoría de Post: la presencia de Diana en los tres textos. En efecto, la diosa se encuentra presente en el *Sueño* al ser quien intenta proteger al “yo” lírico; sin embargo, su figura, dentro de la narración, se pierde por completo en el *Triumphete*, pues sólo existe una referencia a ella, en la cual se indica que, como Diana, el protagonista estaba cazando. En el *Infierno*, curiosamente, se encontraría un regreso indirecto de la diosa a través de Hipólito (su beneficiado) y otros elementos como la mención del bosque y la presencia de distintos animales de caza. Lo anterior mostraría que la presencia de la diosa en el *Sueño* es innegable, pero en el *Triumphete* ya no hay una interacción del protagonista con Diana ¿qué pasa con el *Infierno*?:

La religión de amor funciona como una «contrarreligión» respecto a la cristiana oficial, en el caso que nos ocupa, la religión de Diana ejerce la misma función con respecto a la de Amor. Esto se ve claramente en el *Infierno de los enamorados*. Si el dios Amor puede premiar, después de la muerte, con el Paraíso o el Infierno, también Diana ostenta ese

¹⁰² *Ibid.*, p. 23.

poder, también existen, aunque no se nombren del todo explícitamente, un Paraíso o un Infierno de Diana. A mi parecer, estos dos espacios aparecen contrapuestos en el *Infierno*¹⁰³.

La autora propone que en el Paraíso de Diana es donde el protagonista del *Infierno* se encuentra con Hipólito, pues considera que en los siguientes versos el “yo” lírico refiere la pertenencia de ese espacio a la diosa:

Sus frondas coumunicavan
con el çielo de Diana,
e tan altas se mostraban
que naturaleza humana
no se falla nin explana
por attores en lectura
selva de tan grand altura
nin Olimpo de Toscana¹⁰⁴.

Se propone que la mención de la diosa casta al inicio del poema es una señal de que los siguientes espacios son de su pertenencia. Pérez Priego apunta al pie de página¹⁰⁵ que el “çielo de Diana” es una referencia al cielo de la Luna, la primera de las siete esferas que rodean a la Tierra. Concuero con Priego y discrepo de María del Mar con respecto a su teoría de un Paraíso u Infierno de Diana, pues posterior a los versos citados, el “yo” lírico menciona distintos animales fieros que observa, lo cual haría pensar ¿por qué en el Paraíso existiría la presencia de bestias salvajes? Como es el caso del jabalí de Calidón, animal que intenta atacar al protagonista, hasta que aparece Hipólito.

La situación del jabalí resulta interesante porque en el mito de Ovidio presentado en las *Metamorfosis* el animal pertenece a Diana, pero en el texto del Marqués aparece en un espacio infernal relacionado con Venus. Si se intentara leer los poemas como una trilogía se supondría que después de la derrota de Diana en *Sueño* ¿Venus se hubiese apropiado de las pertenencias de Diana, como lo es el jabalí de Calidón? Pareciera que la figura de este animal en un contexto de pecado amoroso estaría relacionada con su tradición simbólica

¹⁰³ María del Mar Fernández Vuelta, “Una aproximación a la Evolución del Género Alegórico: el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana”, *Literatura medieval*, IV, Lisboa, Ediciones Cosmos, 1993, p. 104.

¹⁰⁴ Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999, vv. 33-40, pp. 291-292. De aquí en adelante, ésta será la edición que se utilizará para las citas del *Infierno de los enamorados*.

¹⁰⁵ *Ibid.*, nota 32, p. 291.

más que a una lectura muy forzada de trilogía de los poemas. Así, pues, aunque se refiera a Diana en varias ocasiones en el *Infierno*, y se encuentre un beneficiado de ella, Hipólito, la presencia de la diosa que Post intenta ver en los tres poemas es muy débil en cuanto al *Triumphete* y al *Infierno* se refiere, por lo que ese punto de su teoría sería el más difícil de comprobar.

Alan Deyermond tiene una posición más neutral en cuanto a aceptar o rechazar la idea de una trilogía entre estos decires. El autor basa una parte de su estudio en la fecha de los manuscritos y en el orden dado a los poemas:

En primer lugar, los tres poemas alegóricos sobre el amor probablemente fueron compuestos en el orden *Triumphete-Infierno-Sueño*, con un lapso importante entre *Triumphete* e *Infierno*, y un intervalo más breve entre *Infierno* y *Sueño* [...] En segundo lugar, el hecho de que estos poemas no formen una secuencia ininterrumpida ni en SA8 ni en MN8 (ni, en realidad, en otros manuscritos) no invalida en modo alguno la hipótesis de que Santillana pretendía formar una secuencia narrativa, y que el orden *Infierno-Sueño* no supone dificultad alguna si, a partir de otras pruebas, decimos que Santillana quería que *Sueño* se leyera como la primera fase de un relato alegórico, e *Infierno* como la segunda¹⁰⁶.

En ese sentido, el autor no descartaría la idea de una continuidad, por lo que ésta ya no se vería como una trilogía, pues Deyermond ha quitado el *Triumphete* como parte de ella. A diferencia de Post, quien consideraba el *Sueño* como el inicio de la sucesión narrativa, Deyermond apunta, a partir de la reflexión sobre los manuscritos, que el *Triumphete* fue el primer poema escrito, seguido del *Infierno*, aunque con un gran intervalo de tiempo. Ahora bien, para la teoría de que *Sueño* e *Infierno* sí constituyan una secuencia, Deyermond analiza los principales puntos narrativos de cada uno de los tres poemas; en este estudio detallado, el autor encuentra que la estructura de la historia de *Triumphete* y *Sueño* es similar, pues varios elementos coinciden; además, muestra que *Sueño* tiene un argumento mucho más elaborado que el *Triumphete*. De esta manera, *Infierno* complementa, por separado, a cuales quiera de los otros dos poemas. Tanto Lapesa como Regula Rohland han comentado que *Sueño* e *Infierno* son obras gemelas, pero no las conciben como textos en los que Santillana haya tenido la intención de dar continuidad narrativa ¿cuál es la posición de Deyermond?

¹⁰⁶ Alan Deyermond, “Alegorías amorosas de Santillana: Estructura, relación y mensaje”, en *Poesía de Cancionero del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 163-164.

Me inclino a aceptar la idea de que Santillana se propuso una secuencia de dos poemas, y me parece probable que tal intención estaba en su mente desde el momento en que empezó a componer el *Infierno de los enamorados*, y tal vez antes. *Infierno* constituye una convincente continuación de *Triumphete*, pero la desproporción, en lo que a la extensión y la complejidad se refiere, se traduce en un par de poemas viciados [...] Me parece probable que Santillana se sintiera insatisfecho con la secuencia *Triumphete+Infierno* y que sustituyera *Triumphete* por *Sueño* – o, dicho de otro modo, que *Triumphete* es un primer esbozo de *Sueño* –¹⁰⁷.

Concuerdo con el autor en el sentido de no tomar como trilogía estos tres poemas, pues la diferencia entre *Triumphete* y *Sueño*, como se ha visto, impide la sucesión de esas historias. Continúo, además, la idea de que *Triumphete* resultó un poema prematuro en cuanto al desarrollo de la influencia italiana en los tres decires más importantes del Marqués, razón por la cual *Sueño* se perfila como un texto más elaborado en su estructura e historia, tal vez por la diferencia de tiempo en la cual, seguramente, Santillana se acercó más a lecturas italianas y, por tanto, asimiló mejor las técnicas poéticas. Por otro lado, aunque tentativa la opinión de Deyermond, resulta complicado comprender las intenciones del Marqués con respecto a sus obras, en específico sobre la continuidad de *Sueño* e *Infierno*. Por su parte, Pérez Priego explica:

Ello no excluye que, cuando Santillana disponga y ordene definitivamente sus obras, guiado por las semejanzas temáticas entre ambos poemas, aunque habían sido concebidos de forma independiente, trate de establecer entre ellos una cierta continuidad argumental y compositiva¹⁰⁸.

En efecto, tal vez se trate de una revisión posterior del Marqués de Santillana al momento de realizar la compilación de sus textos para las obras conjuntas que le pedían. Como resultado de la constante lectura de Dante, Petrarca y otros autores italianos, el marqués escribió casi continuamente estos tres decires narrativos para transmitir lo aprendido en sus estudios de tales técnicas poéticas. Lo que no queda duda con respecto al *Triumphete de Amor*, *Sueño* e *Infierno de los enamorados* es que son poemas unidos por la presentación de una narración de viaje, en la que los protagonistas experimentan un arrebato o un sueño que los traslada a un espacio definido como Más Allá. Además de esto, el principal mensaje de estos textos coincide en tener precaución con las pasiones del amor.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 171-172.

¹⁰⁸ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 64.

Al mismo tiempo, cada una de estas obras funciona aislada de las demás; es decir, sin necesidad de leerlas como trilogía o secuencia entre *Sueño e Infierno*, los tres decires narrativos pueden entenderse y transmitir sus historias por sí mismos, un rasgo interesante que muestra la maestría que tuvo Santillana para componerlos. El *Infierno de los enamorados* es el texto que, sin lugar a dudas, destaca de los tres, así lo muestra su amplia difusión en los cancioneros, por sobre los otros dos decires y el resto de la obra de Íñigo López. Esto propiciará la imitación de otros poetas para la creación de algunos infiernos de amores¹⁰⁹. El *Infierno*, por tanto, contiene una estructura, narración, historia y elementos poéticos que merecen un estudio profundo para su mejor entendimiento.

Con base en lo expuesto hasta el momento, se observa que la formación literaria de Santillana fue una de las más completas de su tiempo. Las influencias literarias y culturales del autor pueden verse en el *Infierno de los enamorados*. Así, pues, uno de los rasgos más interesantes de este texto es la presencia de animales, por lo que el interés de esta tesis es profundizar sobre cuáles fueron las intenciones de Santillana para usar una considerable presencia de *animalias* en su poema y a qué tipo de influencias responde tal recurso poético.

¹⁰⁹ Para un estudio más amplio sobre las réplicas que tuvo el Infierno de amor de Santillana en España Vid., Miguel Ángel Pérez Priego, “Los infiernos de amor”, en *Iberia Cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva Ma. Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universida de Santiago de Compostela, 2002, pp. 307-319.

CAPÍTULO III

EL SIMBOLISMO DE LOS ANIMALES EN EL *INFERNO DE LOS ENAMORADOS*

3.1 El *Infierno de los enamorados*

El *Infierno de los enamorados*, decir narrativo de 548 versos, relata el arrebato del personaje por parte de Fortuna para emprender un viaje al Más Allá. A lo largo de su recorrido por este espacio, el “yo” lírico ve y se enfrenta a distintos animales, entre los cuales destaca un fiero jabalí. Cuando esta bestia está a punto de atacarlo, aparece Hipólito, con vestiduras de caballero, y mata al puerco. Hecho esto, el personaje mitológico se convierte en guía del “yo” lírico para llevarlo a un castillo rodeado de fuego en el cual se ubica el Infierno de amor. Al entrar a esta fortaleza, distintos son los condenados que se observan: Filos y Demofonte, Cánace y Macáreo, Eneas y Dido, Helena y Paris, Leandro y Ero, Aquiles y Políxena, Hipermestra y Linceo, Francesca de Polenta, Semirámis y Nino, Olímpide, Ulises, Circe, Pausanias, Tisbe y Píramo, Hércules y Yolante. El último de los condenados que se ve es Macías, con en el que la voz poética entabla una conversación. Al terminar el diálogo entre ambos, el protagonista se siente nuevamente arrebatado para ser liberado del Infierno.

Entre las principales características que se encuentran en este poema está el desarrollo del texto a través del “yo” lírico¹¹⁰, técnica ya observada en otros poemas, como *Triunphete* y *Sueño*; también resalta la presencia de Fortuna, que sirve como recurso para la iniciación del viaje poético. Asimismo, en el texto de Santillana los valores de la época se reflejan por medio de personajes o espacios, como ocurre con la aparición de Hipólito, descrito como un noble caballero por sus vestimentas, y también por la ubicación del Infierno dentro de un castillo, pues constituye uno de los aspectos que representan la

¹¹⁰ El concepto que se utilizará de aquí en adelante para referir a la voz que relata lo sucedido en el poema es el de “yo” lírico. Propongo usar este término y no el de narrador porque éste último suele contar la vida de otras personas, o inclusive la de sí mismo, mientras que el “yo” lírico se enfoca en sus emociones y sus experiencias reales. Además, el narrador tiene por principal objetivo transmitir su historia a un “tú” receptor; en cambio, el “yo” lírico, aunque tenga por segunda prioridad comunicar a un “tú”, antes tiene la necesidad de expresarse a sí mismo esa vivencia personal, lo que se conoce como “lenguaje interior”. Para una mayor profundización sobre las características del “yo” lírico *Vid.* Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997, pp. 54-60.

realidad en la que vivió y plasmó el marqués en su poema. El uso de la mitología clásica en el *Infierno*, principalmente alimentada por las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, apunta a otro de los intereses más sobresalientes de Santillana en cuanto a mostrar sus conocimientos sobre la mitología greco-latina y, por medio de ella, moralizar las penas de amor para crear un tipo de poesía más compleja.

Finalmente, otro de los aspectos del *Infierno* que más trascendió en el público de España del siglo XV, y que más ha llamado la atención por parte de la crítica, es el recurso dantesco del decir narrativo. El *Infierno de los enamorados* es un poema en el que la tradición medieval se combina con los nuevos modelos italianos de la época, lo que generó el texto más dantesco de Santillana. Al suscribirse el *Infierno* a un tipo de poesía referente al viaje al Más Allá, el marqués continuaba con una tradición ya desarrollada en la Edad Media¹¹¹, sin embargo, resulta difícil asegurar que el marqués conocía algunos de esos textos referentes al viaje literario; no obstante, es claro, por su biblioteca, que la *Eneida* de Virgilio, junto con la *Divina Comedia* de Dante, fueron material suficiente para desarrollar su *Infierno*, el que consolidaría el tema en la literatura castellana. Como bien explica Pérez Priego: “Quien consagró el género en la poesía castellana fue el Marqués de Santillana con su *Infierno de los enamorados*, un extenso decir alegórico de más de quinientos versos, compuestos todavía en su etapa juvenil, hacia 1440”¹¹².

Introducir las técnicas poéticas de Dante en la lírica castellana no era sencillo; aunque en otros escritos del Marqués la presencia dantesca, e inclusive la petrarquista, ya se encontraba, como en el *Triunphete de Amor* o *El Sueño*, el *Infierno de los enamorados* fue el escrito más difundido y con mayor interés para los poetas de su tiempo y aún para los posteriores. Por tratarse Dante de una autoridad poética resulta necesario profundizar acerca de hasta qué punto el poema del Marqués de Santillana es un texto marcado por la *Divina Comedia*. Para esto, es fundamental conocer cómo se dio la presencia del poeta florentino en la Península Ibérica.

¹¹¹ Para una amplia revisión de la poesía y narrativa relacionada con el Más Allá, específicamente en el contexto hispánico, es imprescindible el apéndice de María Rosa Lida de Malkiel, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard Rollin, Patch *El otro mundo en la literatura medieval*, tr. Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 368-449.

¹¹² Miguel Ángel Pérez Priego, “Los infiernos de amor”, *art. cit.*, p. 312.

En el capítulo anterior se mencionó que en la corte de Aragón y de Castilla la introducción del pensamiento italiano se llevó a cabo de forma paulatina. En el ámbito literario, fue Francisco Imperial quien inició la experimentación de las estructuras dantescas en sus poemas:

En el último tercio del siglo XIV se inicia la influencia dantesca en nuestra literatura por un grupo de poetas que tienen a Imperial por maestro; la nueva poesía, hostilmente recibida por la escuela “de ynota color” de Villasandino, va abriéndose campo y se infiltra en la lírica castellana, dejando algo de la pompa de las primeras imitaciones para amoldarse al carácter ligero de nuestra poesía¹¹³.

Pese a que recurrentemente se piense que la introducción de Dante en la Península Ibérica fue tardía, se observa que en poco tiempo la influencia del florentino fue visible. En efecto, Imperial se posicionará como la figura poética castellana más cercana al estilo dantesco. Como parte de la poesía de cancionero, la experimentación literaria de Francisco Imperial rápidamente se difundió y replicó en otros autores; entre ellos, claramente, se encontraba el Marqués de Santillana:

El *Cancionero de Baena*, que recoge más de quinientas composiciones de poetas cortesanos entre finales del siglo XIV y mediados del XV, representa la primera y más convincente prueba de la introducción del dantismo en España. De hecho, junto a un gran número de poemas que repiten los temas convencionales de la tradición gallega y provenzal, y de otros de carácter moral, se configura también una corriente de nuevas estructuras formales – lingüísticas, métricas y retóricas – cuyo máximo representante será Francisco Imperial¹¹⁴.

La poesía cortesana de los reinos de Castilla y Aragón comenzó a estructurarse a partir de los nuevos recursos estilísticos que Francisco Imperial había desarrollado en varios de sus poemas. La presencia dantesca en España poco a poco tuvo un influjo creciente en los cancioneros, como lo fue el de *Estúñiga*, cuyo contenido se vio marcado por los decires, estructurados por imágenes y símbolos dantescos y petrarquistas. El marqués de Santillana fue quien mejor adaptó esta presencia poética en la lírica castellana a través de sus decires narrativos; no obstante, habría que reflexionar hasta qué grado la obra completa de Dante se conoció, difundió y adaptó en la Península Ibérica. La revisión apuntaría, seguramente, a la prioridad de la *Divina Comedia* por sobre los otros textos del

¹¹³ Vicente García de Diego, Pról., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Canciones y decires*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 28.

¹¹⁴ Joaquín Arce, “Dante en España”, en Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. Giorgio Petrocchi, trad. Luis Martínez Merlo, 13ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, p. 747.

autor florentino, pero inclusive la *Comedia* se vio reducida en el conocimiento hispánico del siglo XV. Como apunta Foster:

Las composiciones alegóricas, con o sin una temática que en distinto grado de intensidad pudiera llamarse «dantesca» y urge subrayar que el entendimiento de Dante en el siglo XV en España no era realmente profundo, tendiendo a limitarse a los rasgos más estrambóticos del *Infierno*, son, sin lugar a dudas, un eco de una de las formas narrativas más paradigmáticas del medievo¹¹⁵.

El Infierno dantesco se constituyó como el fragmento de la *Comedia* que aportó mayor material creativo a los poetas de España. Seguido de Imperial, Santillana cultivó las estructuras temáticas de Dante, intento que lo llevó a desarrollar el *Infierno de los enamorados*, texto que desde el título apunta a una parte de la *Divina Comedia* y se construye como una mínima pieza creativa frente a la autoridad poética de Dante.

La crítica ya ha señalado abundantemente la presencia de la *Comedia* en el *Infierno* del Marqués y apunta, sobre todo, los distintos elementos narrativos y simbólicos que coinciden en los dos poemas. Lapesa, por ejemplo, comenta:

La traza del poema es en casi todos sus puntos una sucesión de elementos procedentes de la *Divina Comedia*: extravío del narrador en una selva, donde se ve asaltado por un fiero vestiglo; encuentro con un guía providencial, Hipólito, que, para aleccionar al poeta, le muestra la mansión de los condenados. Esta es un “alcázar bien murado”, en torno al cual discurre un río flamante, así como la fuerte ciudad de Dite, en la *Commedia*, está rodeada por un lodo hirviente de la Estigia. Desfilan enamorados célebres, y el poeta conversa con una pareja de lastimados compatriotas: Macías y su dama ocupan el lugar de Paolo y Francesca¹¹⁶.

Como se puede afirmar, varios son los rasgos que unen el *Infierno de los enamorados* con la *Divina Comedia*, lo que convierte a este decir narrativo en el poema de Santillana más influido por el tema dantesco. Resulta innegable que la presencia del Infierno de Dante contribuyó en la mayor parte a la creación del texto del Marqués; en ese sentido, podría significar la mejor adaptación de las estructuras dantescas en la poesía castellana. Pérez Priego también apunta sobre esta huella estilística:

¹¹⁵ David William Foster, est. prel., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesía: selección*, Madrid, Taurus, 1982, p. 10.

¹¹⁶ Rafael Lapesa, *Los decires narrativos...*, op. cit., p. 40.

Como anuncia ya el propio título del poema, el modelo literario que lo inspira no es otro que la *Divina Comedia* de Dante. De ella recibe los principales elementos constructivos, como son: el relato alegórico, el recorrido «cósmico», en este caso reducido a las mansiones infernales, la visión de los condenados e incluso el sentido ascético-moral, aunque aquí referido exclusivamente a los casos de amor, que en la *Comedia* ocupan apenas uno de los primeros círculos del infierno¹¹⁷.

La reelaboración de los elementos dantescos en el *Infierno de los enamorados* se entiende como un microcosmos de la obra original, es decir, la *Comedia*, de la cual el poema de Santillana es una pieza mínima. La *imitatio* de las técnicas narrativas de la *Divina Comedia* se adapta al espacio que desarrolló Santillana en su propio *Infierno*; se pensaría, por tanto, que aunque el *Infierno* recibe los principales recursos temáticos y estructurales de algunas partes de la *Comedia*, también existió una reinterpretación de los mismos por parte de Santillana en cuanto a acoplarlos de acuerdo con la duración y tema de su propio texto.

Frente a la modificación representativa de los elementos dantescos en el *Infierno* del Marqués, una parte de la crítica también ha apuntado que realizar un estudio comparativo entre la *Divina Comedia* y el decir narrativo de Santillana implica una sobrevaloración de la influencia del autor florentino sobre el *Infierno de los enamorados*, perjudicando, de ese modo, la aspiración que tuvo don Íñigo López al crear este poema. Reducen, por tanto, las implicaciones que tuvieron dichos rasgos en la poesía de Santillana. En este sentido:

Aunque las obras de Santillana en las que pueden fácilmente rastrearse ecos dantescos sean muchas, no se puede hablar en ningún caso de imitación de la estructura global, sino sólo de adopciones ocasionales, utilizadas con un interés casi exclusivamente moralizante, de frases, de comparaciones o sintagmas que a veces se ven intensificados¹¹⁸.

Se afirma que no existe una asimilación completa de la influencia dantesca en las obras de Santillana, lo que conlleva a una mínima apreciación de la presencia del florentino no sólo en la poesía del Marqués, sino también, por consecuencia, en los otros poetas de cancionero, incluyendo a Juan de Mena. Lo que se quiere mostrar es que ninguno de los intentos de adaptación de la temática de Dante por parte de Santillana y otros poetas castellanos de su tiempo pueden considerarse un “perfeccionamiento” dentro de la lírica hispánica de inicios del siglo XV, pues su modelo para la recreación de las figuras

¹¹⁷ Miguel Ángel Pérez Priego, *intr. cit.*, p. 67.

¹¹⁸ Joaquín Arce, *art. cit.*, pp. 749-750.

dantescas únicamente se reducía al Infierno de la *Divina Comedia*. García Diego comenta al respecto:

Santillana recogió con cariño este nuevo influjo, que no tiene en él la importancia fundamental que se ha supuesto, pero que es indudable y decisivo [...] Su dantismo, en efecto, parte de la escuela dantesca de Sevilla y en parte del conocimiento del original, es más bien decorativo y de procedimiento: escenarios selváticos, descripciones de amaneceres y atardeceres por su nomenclatura mitológica; visiones y alegorías [...] si se estudian en detalle estos motivos de decoración y los demás elementos, se verá que la influencia queda reducida a estrechos límites; del símbolo teórico del Dante, profundo y orgánico, al simbolismo fragmentario y de ocasión de estos poetas hay un abismo; de cuantas ideas forman la entraña de la gran epopeya apenas si ha prendido alguna que otra; la genial factura poética del modelo está demasiado alta para que intenten ni remedarla¹¹⁹.

Las principales figuras que se señalan como la influencia de la *Divina Comedia* de Dante en el *Infierno* son consideradas como rasgos decorativos que únicamente sirven como recursos para desarrollar el decir narrativo. Se entendería que dichos elementos no contienen un sentido simbólico profundo como los de Dante, por lo que no tendrían una función específica en el texto de Santillana. Aunque la intención del Marqués no era crear una segunda *Comedia* hispánica, pues él mismo era consciente de la superioridad del poema (como lo mostró al titular sus decires narrativos sin la intención de aspirar a obras parecidas a las de Dante o Petrarca), no se deben menospreciar los elementos dantescos que se encuentran en el *Infierno de los enamorados* pues, pese a que existe una diferencia temporal en las figuras poéticas y sus lecturas entre Dante y Santillana y, por tanto, una intención y un significado distinto para sus interpretaciones, los recursos poéticos del Marqués deben cumplir necesariamente una función dentro del texto para integrarse y conformar el tópico literario del Infierno. En palabras de William Foster:

Aunque concedamos que se entiende de un modo muy superficial a Dante en la poesía española del siglo XV, querer ver en las composiciones de Juan de Mena, Enrique de Villena y el marqués de Santillana nada más que una refundición de los lugares comunes y géneros de los italianos es empobrecer notablemente sus aportes poéticos. Al mismo tiempo dejemos constancia de que la huella de Dante es a veces inconfundible. Un poema alegórico como *El Infierno de los enamorados* le debe a la *Divina Comedia* no solamente el concepto abstracto del infierno como microcosmos de una problemática espiritual-moral, sino también las estrategias para la verbalización de una rica iconografía simbólica de la tradición cristiana sobre los pecados de la carne (hace falta recalcar que el largo poema de

¹¹⁹ Vicente García de Diego, *Pról. cit.*, pp. 28-29.

Dante versa sólo en una tercera parte sobre el infierno y ésta en absoluto se centra en lo erótico-carnal como el texto de Santillana)¹²⁰.

En ese sentido, coincido con Foster al subrayar la relevancia y huella que tienen los elementos simbólicos dantescos dentro del decir narrativo del Marqués; pues éstos no sólo sirven como meras decoraciones o recursos literarios para la elaboración de un poema que tiene como modelo la *Divina Comedia* de Dante, sino que también responden a la rica tradición cristiana concerniente a los pecados, específicamente de amor. Con ello, el *Infierno de los enamorados* de Santillana se alimenta, sí, principalmente de la *Comedia*, pero también podría apuntarse una combinación de los recursos y símbolos de Dante con la formación cultural del Marqués de Santillana; además, como ya se mencionó, el *Infierno* de Íñigo López no tiene únicamente material poético de la *Divina Comedia* en su estructura, pues se aprecia una importante presencia de clásicos como las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, la *Eneida* de Virgilio y la tradición cancioneril.

Existe, por tanto, una apropiación de los símbolos dantescos en el *Infierno* del Marqués, la cual tiene una función específica en el decir narrativo y no solamente responde a una necesidad decorativa. Los principales recursos temáticos de la *Divina Comedia* tienen un uso y un significado distinto en el *Infierno de los enamorados*, lo cual muestra una autonomía, en cierto modo, del texto castellano en cuanto a crear un nuevo espacio alegórico. El diálogo entre Dante y el Marqués de Santillana se construye por medio sí, de la utilización de los tópicos literarios que permiten caracterizar el viaje al Más Allá; sin embargo, en el uso de las imágenes de la *Comedia* existe al mismo tiempo la reelaboración de esas herramientas para provocar otra función en el poema del Marqués. Se podría resumir esta interacción como una enseñanza y aprendizaje en donde Santillana logró adaptar los temas más sobresalientes de la obra dantesca para generar un Infierno distinto. María del Mar menciona sobre esto:

Ahora bien, el *Infierno de los enamorados* no es el *Infierno* de Dante. Santillana marca con toda claridad la distancia de su obra con relación a la fuente. Lo propiamente «moderno» del poema castellano es la configuración de un espacio nuevo, diferente del infierno, en el que la posición del individuo es también distinta¹²¹.

¹²⁰ David William Foster, *Pról. cit.*, p. 18.

¹²¹ María del Mar Fernández Vuelta, *art. cit.*, p. 104.

Aunque anteriormente se había discutido la propuesta de María del Mar referente a un Paraíso y un Infierno de Diana en este decir de Santillana, es importante resaltar que, efectivamente, el *Infierno* del Marqués, no por contar con imitaciones de algunos modelos de la *Comedia*, tiene que ser una obra idéntica a la de Dante en estructura y significado. Hay en el poema castellano una reconfiguración de esos elementos tomados de la *Divina Comedia*, que se utilizan de acuerdo con el conocimiento de Santillana y de los valores de su época ¿Cuáles son, por tanto, las principales diferencias entre las dos obras? Graciela Cándano apunta detalladamente al respecto:

Baste esto como muestra para comprender un hecho evidente: a pesar de las similitudes formales, el infierno de Santillana es muy otro que el de Dante. El del bardo italiano es un averno universal y hondamente cristiano. En él (y en toda la obra), no obstante la sistemática yuxtaposición de personajes mitológicos y bíblicos, antiguos y medievales, se proclama la fe cristiana como la única verdadera, y se menciona con veneración el bautismo, su puerta de entrada; no falta Dios, Juez Supremo y Salvador último de almas, ni los virtuosos patriarcas del Antiguo Testamento, a quienes el Todopoderoso otorgó la bienaventuranza. El lugar de condenación concebido por don Íñigo López de Mendoza, quien no en vano vivió el crucial tránsito de la Edad Media al Renacimiento, es, en cambio, particular, más íntimo – sólo abarca, en todo caso, el círculo infernal descrito en el Canto Quinto de la *Divina Comedia*, y es más pagano que cristiano, pues, aunque se invoca a Dios estando en él, los grandes hechos del relato: la llegada a la zona donde se encuentran los abismos infernales, la entrada del héroe a éstos y su escape, son propiciados respectivamente por seres mitológicos como la diosa Fortuna, Hipólito y un sugerido Zeus – este último, al menos en términos analógicos. El infierno de Dante es la morada eterna de inmensas muchedumbres de condenados por el juicio de Dios, y les está vedada su visión; el del marqués parece ser una posesión exclusiva del dios Amor, donde sufren a perpetuidad, en tan reducido espacio, algunos personajes eminentemente míticos como Hércules, la danaide Hipermestra, Atalanta o los amantes Leandro y Hero. Hay profunda amargura y sublimidad en el taciturno Dante, producto la primera, quizá, de su desventurada vida, y la segunda, a ciencia cierta, de su genio. El aristocrático Santillana, hombre “completo y armónico” juzga Lapesa, rebosa, más que de la substancia trágica de Dante, de cierto sentimentalismo melancólico: sus réprobas criaturas no provocan el terror ni el recóndito movimiento del espíritu que nos hace compasivos hacia el mal de otros, sino más bien una curiosa simpatía y cierto desasosiego irremediable¹²².

Con base en los distintos puntos que señala la autora, se concluiría que la principal diferencia de las dos obras se encontraría en la generalidad de la *Divina Comedia*, que abarca una totalidad de personajes, espacios y significados, con respecto al *Infierno de los*

¹²² Graciela Cándano Fierro, “El sueño del infierno del Marqués”, *Signos Lingüísticos y Literarios*, 1, 1999, pp. 25-26.

enamorados, que se trata de una composición muy específica que toma algunos recursos dantescos con la finalidad de sólo condenar las pasiones del amor. Los textos no son iguales, ni en estructura ni en el sentido de sus elementos, pues éstos responden a un interés particular de cada uno de los autores. El *Infierno* del Marqués de Santillana, por tanto, tendría una posición especial en la lírica castellana por tratarse del primer poema que mejor adaptó los modelos dantescos, por hacer suyos tales estilos y reconfigurar nuevos espacios y símbolos para la lírica del siglo XV.

Dicho lo anterior, en este trabajo no se pretende analizar con detalle los elementos de la *Comedia* y sus relaciones con el *Infierno* del Marqués, pues es claro que la *imitatio* de Santillana en cuanto a la obra de Dante corresponde en muchos aspectos. Evidentemente, comparar ambas obras apunta a una reinterpretación del poema español, ya que ni el mismo marqués tuvo la intención de aspirar a la elaboración de otra *Divina Comedia*; por tanto, detenerse en una reflexión exhaustiva sobre los elementos dantescos en el poema de Santillana resta valor a los propios recursos temáticos que se encuentran en el *Infierno de los enamorados*. Como sugiere Foster: “Que el poema de Santillana no sea el de Dante es, a fin de cuentas, de poca monta, y un juicio evaluativo tendrá siempre que basarse en la unidad estética del producto final y no en la trivialidad de la materia prima”¹²³.

Para concluir con los rasgos dantescos que influyen directamente en el poema del Marqués, se encuentra la experiencia poética basada en la realidad del “yo” lírico y contrapuesta al sueño literario. La crítica ha apuntado una preferencia por considerar el *Infierno de los enamorados* como un decir narrativo enmarcado en la veracidad poética y no en la ficción del sueño. Así lo señala Teresa Gómez: “En otros poemas de Santillana, como en el más estrechamente relacionado con la *Divina Comedia* de Dante, *Infierno de los enamorados*, no hay mención explícita a la dormición del autor”¹²⁴. La afirmación de la autora se explicaría en no pensar la estructura general del texto como una experiencia del sueño, lo cual, en efecto, no se menciona al inicio del poema; sin embargo, es necesario resaltar que sí existe una referencia al acto de dormir en una parte del *Infierno de los enamorados*:

¹²³ David William Foster, *Pról. cit.*, p. 23.

¹²⁴ Teresa Gómez Trueba, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 53.

Pero non andove tanto
nin quanto me convenía
por la noche, con espanto
que las tiniebras traía;
el propósito que avía
por éstas fue contrastado,
así finqué cansado
del sueño que me vençía.
E dormí, pero con pena,
fasta en aquella sazón
que comiença Philomena
la triste lamentación
de Thereo e Pandión,
al tiempo que muestra el polo
la gentil cara de Apolo
e diurna inflamación¹²⁵.

Se puede observar que en este texto del Marqués sí hay una mención clara a la dormición del “yo” lírico, pero éste se ve interrumpido por el canto del ruiseñor y el amanecer. Lo anterior muestra que si bien el decir narrativo no se construye en su totalidad por medio del *somnium* literario, Santillana tenía un conocimiento claro sobre el mismo y que aprovechó en una parte del *Infierno de los enamorados*. Esto empataría con el breve sueño que también experimenta Dante en el Canto IX del Purgatorio (vers. 13-42), lo que podría apuntarse como otra influencia del autor florentino. Santillana, al haber desarrollado su *Infierno* a partir de una experiencia real, intentó darle veracidad y seriedad a la condena del amor. En palabras de Harriet Goldberg:

Thus medieval authors used dreams to make credible their accounts of the unreal, presenting them as the testimony of someone who was relating without affectation what he had really seen albeit in a dream [...] Judging from the frequency with which medieval authors made use of dream episodes, we can assume that they expected their audiences to share certain common expectations in regard to these experiences¹²⁶.

En este sentido, el uso del sueño en ese breve fragmento del *Infierno* de Santillana podría considerarse como una técnica narrativa para hacer creíble la experiencia que el “yo” lírico tiene en este texto. En efecto, dentro de un viaje al Más Allá, en este caso al Infierno de Amor, el recurso del sueño genera una expectativa de realidad a lo que vive la

¹²⁵ Marqués de Santillana, *ed. cit.*, vv. 81-89, pp. 293-294.

¹²⁶ Harriet Goldberg, “The dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”, *Hispania*, vol. 66, No. 1, 1983, pp. 22-23.

voz poética; además, a continuación de este fragmento del poema aparece el jabalí que intenta atacar al “yo” lírico y que se convierte en una de las partes más importantes del poema, lo que implicaría que Santillana utilizó el *somnium* como puente narrativo para darle veracidad al encuentro con la bestia.

A partir del anterior fragmento citado, el resto del poema se desarrolla en la veracidad de la voz poética pues, como en la *Divina Comedia*, en ninguna de las dos obras se hace referencia al despertar del “yo” lírico. Foster comenta:

Aunque suele considerarse una alegoría, es de señalar que la aventura está presentada como realidad y no como sueño. Esta distinción podía parecer rebuscada para un lector moderno, pero la tradición poética dentro de la que se movía Santillana mantenía una relativamente clara diferenciación entre el artificio literario del sueño, donde el texto podía despegar una serie de abstracciones y personificaciones marcadamente extravagantes, y el contexto en el que lo referido pretendía haber sido una aventura que realmente aconteció y que por ello requería un mínimo de verosimilitud. Por supuesto, la unidad que se le confiere a esta aventura es «simbólica» o «alegórica», en el más amplio sentido de remitir el significado de las cosas a un nivel humanamente trascendente: así toda obra artística es privilegiadamente simbólica o alegórica¹²⁷.

El tipo de estructura poética-narrativa que sigue el *Infierno de los enamorados* estaría cercana, sobre todo, a la verídica pero apoyada por la técnica del sueño dentro de lo “irreal”, lo que hace que el poema conserve en sus imágenes y metáforas un sentido simbólico, con el que se intenta trascender en la memoria y el entendimiento del lector para que éste descifre los espacios o los paisajes que se ubican en el mismo y los animales que se encuentran en estos.

3.2 Tipos de animales en el *Infierno de los enamorados*

La lista de animales que considero en este estudio abarca un total de nueve seres. Debido a la amplia gama de bestias y también para la facilidad de realizar el análisis del poema, los he separado en dos grupos. El método para presentar cada una de los animales en esta tesis comenzará con comentar la tradición literaria (clásica, bíblica y medieval) de la bestia en cuestión, atendiendo la concepción simbólica que tuvo el animal en sus respectivas

¹²⁷ David William Foster, *Pról. cit.*, p. 24.

épocas¹²⁸. Asimismo, en el rastreo cultural de la mayoría de las *animalias*, específicamente el de su presencia en la Edad Media, no he considerado lo que mencionan el *Fisiólogo* ni los *Bestiarios*, pues precisamente en esta tesis intentaré mostrar que los símbolos animalísticos que están presentes en el *Infierno de los enamorados* no parten, en su totalidad, de lo comentado por tales textos. Como apunta Deyermond sobre Santillana:

El uso de material del bestiario es frecuente en los escritores del siglo XV de la Península Ibérica, pero normalmente los autores recurren a fuentes intermedias. Parece que ninguna de las referencias de Santillana a los animales del bestiario deriva directamente de un texto de bestiario, de ahí que no se tenga sentido ocuparse aquí de las características y de la tradición textual de los bestiarios¹²⁹.

Al tomar en cuenta la opinión del autor en el rastreo cultural del animal, posteriormente se citará el fragmento del poema del Marqués en donde aparece la bestia para analizar su función en el poema y, de esa forma, justificar el hecho de que esté dentro de uno de los dos grupos que se han considerado para este estudio. La lectura del poema del Marqués de Santillana permite una categorización basada en las características que presenta la fauna en cuestión; se verá, por tanto que, aunque en primera instancia parecieran muy distintos los animales que se encuentran a lo largo del *Infierno de los enamorados*, cada uno de ellos comparte rasgos, por lo que su agrupamiento es casi inevitable.

Los nueve animales que están en el texto, en orden de aparición, son: león, serpiente, tigre, dragón, halcón, jabalí, caballo, perro y águila. El método de análisis simbólico se realizará a partir del hilo conductor de la narración; es decir, el estudio se ordena de acuerdo con la aparición de cada uno dentro del relato, con la finalidad de observar el modo en que afecta al decir narrativo la sucesión de cada bestia. De esta variedad se ha tomado como el primer grupo una categorización que se ofrece en el mismo poema, el de los “animales fieros”, en éste entrarán el león, la serpiente, el tigre y el dragón. El segundo grupo es una propuesta del presente estudio nacida a partir de los rasgos que comparten los animales que conforman dicha categoría y que he denominado “animales de la caza”, donde se encontrarán el halcón, el jabalí, el caballo, el perro y el águila.

¹²⁸ Resulta oportuno aclarar que no todos los animales presentes en este estudio cuentan con las tres tradiciones mencionadas anteriormente, por lo que algunos tendrán, por ejemplo, la clásica y la medieval, pero no la bíblica.

¹²⁹ Alan Deyermond, “Las sirenas, el unicornio y el áspid: sonetos 21, 23 y 26” en *Poesía de Cancionero del siglo XV*, ed., cit., pp. 175-176.

Antes de continuar resulta necesario precisar otro elemento del poema del Marqués de Santillana, pues una de las constantes de su poesía es la presencia de la mitología clásica. El *Infierno de los enamorados* no es la excepción, ya que a lo largo del texto hay una amplia referencia a personajes mitológicos. El fin con el que Santillana utiliza dichas figuras en el texto es meramente retórico, aunque la presencia de estos seres seguramente tiene una función para el decir narrativo; sin embargo, no he decidido estudiarlos por dos razones. La primera se encuentra en que las bestias clásicas, principalmente conformada por híbridos, no encajaban por completo con la naturaleza. Pilar González menciona:

La ingente cantidad de monstruos y seres fantásticos que poblaron las hazañas de los dioses, semidioses y héroes griegos no pueden considerarse animales venerados, sino símbolos de las fuerzas desatadas de la naturaleza que, en cada caso, assolaban regiones y ponían asechanzas a los hombres, por lo que éstos tenían que luchar contra ellas hasta su exterminio¹³⁰.

En efecto, las bestias míticas significan el límite entre lo natural y la deformidad, lo que las aleja de emparentarse con el reino animal. Como se observa en la definición de Paloma Cabrera:

Son seres fantásticos, monstruosos, liminales y ambiguos, que configuran un espacio simbólico, el espacio de la frontera (*eschatiá*), el ámbito de lo antisocial, de lo inesperado, de las fuerzas disgregadoras de la vida y de la muerte. Son seres cuya naturaleza híbrida traspasa los límites de la normalidad, abre las fronteras del mundo en su realidad cotidiana y nos transporta a las regiones limítrofes de la existencia, donde las normas se invierten, las barreras se rompen y el hombre entra en comunión con los dioses¹³¹.

El híbrido, por tanto, está alejado de la naturaleza del mundo, pues sus características trasgreden la normalidad y se ubican en un espacio desconocido para el hombre. Transportar tales observaciones al pensamiento de la Edad Media e intentar definir si los seres mitológicos existían en esta época resulta complicado; no obstante, se puede construir tal concepción a partir de lo comentado en textos como los *Bestiarios*. Según Joaquín Rubio Tovar: “Los híbridos registrados en los bestiarios no requerían una extensa descripción, pues bastaba con mencionarlos para que el lector supiese ante qué clase de

¹³⁰ Pilar González Serrano, “Animales míticos en el mundo clásico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II. Historia Antigua*, 1998, p. 153.

¹³¹ Paloma Cabrera, “Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica”, en *Seres híbridos en la mitología griega*, eds., Alberto Bernabé y Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Pensamiento, 2012, p. 13.

criatura se enfrentaba el caballero”¹³². Cabe recordar que los caballeros se enfrentaban a monstruos en tierras distantes, lo que reflejaba que estas criaturas se encontraban alejadas de la civilización, así que habitaban zonas no exploradas por el humano, lo que las emparenta con las regiones limítrofes de la existencia que comenta Paloma Cabrera.

De acuerdo a lo anterior, se puede pensar que aunque los híbridos pudieran mencionarse en los *Bestiarios*, su naturaleza no era la misma que la del resto de los animales, pues sus descripciones eran mínimas frente a la demás fauna. No obstante, intentar definir lo natural y extraño en una época como la Edad Media resulta, en suma, complicado. Con respecto a los híbridos en *Bestiarios*, Carmen Armijo también comenta:

Resulta, en cambio, gigantesco el número de híbridos, animales monstruosos e inidentificables que pueblan la literatura medieval. A éstos se añaden seres de difícil clasificación o con vocaciones que los ubican en zonas y notas de lo imaginario. Incluso ciertos animales comunes llegan a presentar rasgos híbridos que han llevado a considerar que todo el bestiario medieval es monstruoso¹³³.

Como se observa, es difícil unificar a los híbridos en un grupo (natural o no natural); no obstante, parece oportuno señalar que a pesar de esto, la combinación de sus rasgos les impide acercarse a la categoría de animal. Como explica Rubio Tovar: “La amplia familia de híbridos (cinocéfalos, sirenas, centauros, etc) procede de mezclas contrarias a las reglas de la naturaleza, pues se confunden géneros y especies, y se combinan rasgos humanos y animales”¹³⁴. De modo que en la Edad Media estos seres híbridos, aunque existentes para el imaginario común, no eran parte de una naturaleza bien formada. Ante el caso de los monstruos clásicos en el análisis de esta tesis se encuentra el dragón que, aunque también es híbrido, he decidido dejarlo en el cuerpo de esta investigación.

La necesidad de aclarar la presencia del dragón en la lista de la fauna a estudiar se concentra en que claramente esta bestia también presenta rasgos híbridos y, bajo una concepción actual, resultaría inexistente. No obstante, en la Edad Media el dragón era real y, además de todo, parte de la categoría de los animales, como así lo comenta San Isidoro

¹³² Joaquín Rubio Tovar, “Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medievales”, en *Poder y seducción de la imagen románica*, Centro de Estudios del románico, Aguilar de Campoo, 2007, p. 139.

¹³³ Carmen Elena Armijo Canto, *Fábula y mundo: Odo de Chérítón y el Libro de los gatos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2014, p. 237.

¹³⁴ Joaquín Rubio Tovar, *art. cit.*, pp. 131-132.

en las *Etimologías*: “El dragón es la mayor de todas las serpientes, e incluso de todos los animales que habitan en la tierra”¹³⁵. Tal definición será la misma que se siga en los *Bestiarios*, lo que muestra que perduró la concepción del dragón como animal. Prueba de ello es que Santillana, en el *Infierno de los enamorados*, ubique a tal bestia en el grupo de “animales fieros”. Aunado a todo lo anterior y, como se verá en el apartado correspondiente al dragón, decidí dejarlo en el análisis porque su presencia, dentro del conjunto de “animales fieros”, resulta elemental para entender tal agrupación y su función dentro del poema.

La segunda razón por la cual las bestias mitológicas no entran en este análisis es porque éstas no están mencionadas directamente en el poema con su respectiva metamorfosis. Así pues, para entender un poco qué tipos de ejemplos clásicos se muestran en el *Infierno* estarían Filomena, mujer convertida en ruiseñor (en el poema de Santillana sirve para aludir al canto del ave que despierta al “yo” lírico). También se menciona a Cadmo, que dio muerte a la serpiente de Tebas; al mismo tiempo existe una referencia a Perseo, quien derrotó a las tres gorgonas, entre ellas la Medusa. Ambos héroes funcionan para exaltar la valentía de Hipólito en el poema. En dichas personalidades mitológicas se implica, dentro del texto poético, la presencia de alguna bestia a través de la historia de esos personajes, pero no existe una referencia directa a algún animal. Es decir, la mención a los monstruos clásicos estaría posiblemente apegada a un recurso poético para contextualizar a los personajes mitológicos, es decir, son citados implícitamente, a diferencia de los animales, cuya mención es directa.

Otro ejemplo de entidades mitológicas dentro del poema son los centauros y sátiros destinados a la caza de Hipólito. Aunque pertenecen al espacio en que se desarrolla el decir narrativo, tales bestias no empatarían con la categoría de animal propuesta en el primer capítulo de la tesis. Si bien estos seres cumplen una función simbólica en el *Infierno de los enamorados*: “faunos y sátiros (representación de la sexualidad descontrolada); centauros (seres en los que los instintos prevalecen sobre la razón)”¹³⁶ se ha decidido dejar su estudio aparte, pues un análisis mitológico necesita otro tipo de metodología. Aclarados, pues, los

¹³⁵ Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, t. II, ed. Bilingüe de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, p. 81.

¹³⁶ Pilar González Serrano, *art. cit.*, p. 154.

puntos con respecto a las pautas para el desarrollo de la lectura simbólica en el texto poético, es oportuno pasar a la materia del mismo.

3.3 “Fieros animales”

La primera agrupación de los animales para el análisis del *Infierno de los enamorados* viene de una caracterización propuesta por el marqués de Santillana en el propio texto. Los denominados “animales fieros” marcan el encuentro del “yo” lírico con el mundo natural: leones, serpientes, tigres y dragones. Debido a que dichas bestias aparecen sólo una vez en el poema dentro de un pequeño fragmento, se considera innecesario volver a citarlo en cada uno de los apartados correspondientes de este grupo, por lo que a continuación de la tradición medieval del animal, se hará el correspondiente análisis simbólico de su presencia en el poema de Santillana.

De tal modo, el *Infierno de los enamorados* comienza con el arrebatamiento que sufre el protagonista por la diosa Fortuna, al inicio del viaje, la voz poética describe lo que observa durante su entrada al Más Allá:

Muchos fieros animales
se mostravan e leones,
e serpientes desiguales,
grandes tigres e dragones:
de sus diversas façiones
non relato por estenso,
por quanto fablar inmenso
va contra las conclusiones¹³⁷.

Como se observa, no existe una descripción detallada de estos animales, pues el “yo” lírico menciona que extenderse en sus características iría en contra del desarrollo del objetivo del viaje al Infierno de los enamorados; por lo cual, la presencia e importancia de estos seres vivos sería mínima. No obstante, hay que poner atención en el agrupamiento que se les ha dado a estas bestias, el cual es “fieros animales”, que ya apunta a una connotación negativa. Además de ello, no hay que perder de vista que los leones, las serpientes, los

¹³⁷ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, ed. cit.*, vv. 41-48, p. 292.

tigres y los dragones representan el inicio del viaje al Más Allá, ya que son las primeras entidades que se observan.

Es de notar, también, que esta caracterización de fieras fue usada por Virgilio en la *Eneida*, Libro VI, cuando Eneas se va acercando al Aqueronte: “Moran allí otras muchas variadas trazas de monstruosas fieras”¹³⁸. A diferencia de Santillana, Virgilio se refiere con monstruosas fieras a una serie de personajes mitológicos como los centauros, la Hidra de Lerna, la Quimera, las Harpías, entre otros; en cambio, Santillana consideró con este término a una realidad más mediata como los animales. Cabe recordar que los libros que más influyeron en la poesía de Santillana fueron precisamente la *Eneida* y la *Divina Comedia* de Dante en la cual también, al inicio de la entrada al Infierno, aparecen tres animales; por lo que es interesante que el marqués, en lugar de ofrecer una lista mitológica para caracterizar la entrada al espacio del Más Allá, usara animales que comparten el rasgo de ser depredadores, como Dante en su obra. Por tanto, conviene analizar la figura de cada uno de estas bestias para encontrar su posible explicación simbólica en el texto literario.

3.3.1 León

El león, que encabeza la lista de las bestias fieras, es también considerado como el rey de los animales y ocupa un lugar muy importante tanto en el *Bestiario* como en la literatura medieval en general. Su mención como el primer animal de este grupo, y de toda la fauna presente en la obra, seguramente no es casual, pues puede seguir una jerarquía dentro del imaginario del Marqués de Santillana y, por tanto, cercana a la tradición dantesca. El león ha tenido un amplio antecedente literario que se remonta a la *Biblia*, donde es relacionado con uno de los cuatro evangelistas, Marcos; pero también está vinculado con el Diablo: “Sed sobrios, y velad; porque vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda alrededor buscando a quien devorar” (1 Pedro, 5:8)¹³⁹.

¹³⁸ Virgilio, *Eneida*, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1997, p. 311.

¹³⁹ *Santa Biblia*, Antiguo y Nuevo Testamento: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano Valera, 1602, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960, p. 1492. De aquí en adelante, ésta será la edición que se utilizará para las siguientes citas bíblicas.

Durante la Edad Media, el rasgo positivo del león fue el predominante en textos como el *Fisiólogo* y los *Bestiarios*, las características que más sobresalieron sobre la actitud del felino son la eliminación de sus propias huellas al sentir la presencia del cazador y la virtud que tiene de echar su aliento a su cachorro de tres días para que éste pueda abrir los ojos y ver la luz; ambas fueron asociadas con la imagen de Cristo. No obstante, como todo símbolo, el del león era polivalente: “Mas no olvidemos, el león es bivalente, y también veremos su imagen como emblema de Satanás”¹⁴⁰.

Como se ha mencionado, el león fue considerado como reflejo de valentía, bondad y fuerza, características que venían muy bien a la asimilación con Jesucristo. La imagen de un león terrorífico tuvo su desarrollo mucho antes: “El león monstruoso, que guarda el antro del monstruo, la morada infernal, se menciona en un gran número de cuentos populares. En la tradición helénica, el león monstruoso se menciona varias veces”¹⁴¹. De acuerdo con lo referido por Gubernatis, el rastro de un león cercano al ámbito inframundano tuvo sus primeras muestras en la Grecia antigua: “Ya en Homero, las fieras (los leones y los jabalíes, pero también las esfinges o las arpías) eran denominadas *Keeres*, y se las consideraba personificaciones de la muerte violenta”¹⁴². La referencia a Homero es una interesante muestra de otro significado simbólico que adquirió el león en la literatura clásica y que pudo haberse perdido con la cristianización del animal y sus posteriores interpretaciones.

En la literatura de la Edad Media, el león apareció en muchas ocasiones, desde el Cid que se enfrentó a dicho felino¹⁴³, hasta en los *exempla* de Don Juan Manuel como el titulado “De lo que contejó a los dos cavalleros con el león”¹⁴⁴ o antes, con el Arcipreste de Hita¹⁴⁵, para quienes el animal pudo representar la valentía o la soberbia. Deyermond comenta sobre la concepción del león en la Edad Media:

¹⁴⁰ Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986, p. 10.

¹⁴¹ Angelo de Gubernatis, *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales de la tierra*, trad. Esteve Serra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2002, p. 428.

¹⁴² Jorge García Cardiel, “Tránsito, muerte, poder y protección. Leones en el imaginario ibérico”, en *Animales simbólicos en la historia, ed., cit.*, p. 88.

¹⁴³ *Poema de Mio Cid*, ed. tr. y notas de Ian Michael, Madrid, Castalia, 2001, pp. 224-227.

¹⁴⁴ Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed., José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2000, pp. 88-92.

¹⁴⁵ Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. tr. y notas de Gybbon-Monypeny, Madrid, Castalia, 2001, pp. 169-170.

Hay muchos animales que tienen su capítulo en el bestiario pero que se ven cada día en la calle o en el campo: el perro, el gato, el caballo, la oveja, el gallo se mencionan en la literatura y se representan en la iconografía con frecuencia que corresponde a su familiaridad en la vida, y sería absurdo (si no hay coincidencias textuales) suponer que su presencia en la literatura o en el arte se debe al bestiario. El león está a medio camino entre estos dos grupos de animales: no se veía en el campo en la Europa medieval, pero era tan conocido como el rey de los animales (más estrictamente, de los mamíferos) y aparece tantas veces en la Biblia que la mayoría de las alusiones a los leones son más o menos automáticas¹⁴⁶.

La referencia al león responde hasta cierto punto a la cotidianidad que la gente de la Edad Media tenía con respecto a este animal como el rey de las bestias. Las apariciones que tiene dicho felino en la literatura casi siempre exaltan su carácter positivo o como un animal que el caballero debía enfrentar para mostrar su valentía. Debido a que el león del *Infierno de los enamorados* simboliza un aspecto negativo, es necesario analizar este tipo de representación en la literatura castellana; sin embargo, en comparación con su valor positivo, resulta complicado encontrar referencias abundantes con respecto a su negatividad simbólica. No obstante, hay una interesante muestra de esta característica en “El clérigo embriagado” de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, donde el monje del relato, inmerso en los efectos de beber tanto vino, entra a la Iglesia y en una de sus visiones lo ataca un león furioso que está apunto de devorarlo, hasta que intercede la Virgen María.

Entrante de la iglesia, en la última grada
lo acometió de nuevo la tercera vegada
en forma de león, una bestia dudada,
que traía tal fiereza que no sería pensada.

El monje cuidó allí que era devorado,
porque en verdad veía un encuentro pesado,
y que esto le era peor que todo lo pasado:
dentro en su voluntad maldecía al pecado¹⁴⁷.

Otro ejemplo de león salvaje se encuentra en la *Divina Comedia* de Dante, esta referencia resulta fundamental, pues es de donde el marqués de Santillana extrajo la imagen de un león fiero al inicio del viaje al Más Allá. En la obra del florentino, el encuentro con el animal se ubica al comienzo del poema y ésta es una de las tres bestias que interceptan el

¹⁴⁶ Alan Deyermond, “Leones y tigres en la literatura medieval castellana”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, 2007, p. 46.

¹⁴⁷ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Daniel Devoto, Madrid, Castalia, 1996, p. 89.

camino del protagonista. De la misma forma como se describe en el texto de Berceo, el león de la *Comedia* también tiene la intención de atacar al personaje.

La hora del día y la dulce estación;
mas no tal que terror no produjese
la imagen de un león que luego vi.

Me pareció que contra mí venía,
con la cabeza erguida y hambre fiera,
y hasta temerle parecía el aire¹⁴⁸.

En el *Infierno de los enamorados*, la referencia al león es mínima y sólo responde a uno de los animales que observa el “yo” lírico al entrar al espacio del Más Allá. A partir de lo que se ha mencionado hasta el momento, se muestra que el uso del león en el poema del Marqués de Santillana responde al lado negativo del animal, lo cual se asemeja a una característica salvaje, que se emparentaría con un león guardián de la entrada infernal. Por tanto, su rasgo de fiereza está explicado a partir del acercamiento a un espacio de condena. La relevancia de encontrar al león como el primer animal mostrado en el poema no es menor. Su simbología, como se ha propuesto, se explica por medio de su jerarquía al representar al rey de las bestias y, como tal, se encuentra como el ser que encabeza el grupo de animales fieros, como el guardián de la entrada tenebrosa al espacio del Más Allá. En ese sentido:

Como animal salvaje, en general, según Jung, es indicio de las pasiones latentes y puede aparecer como signo del peligro de ser devorado por el inconsciente. Esta última significación, con todo, concierne más al simbolismo de la devoración, en general, que a la del león en particular¹⁴⁹.

Como se ha mencionado, el rasgo que se presenta de este animal en el texto poético es fiero y, por tanto, salvaje, lo que muestra el indicio de las pasiones; en este caso, las tentaciones amorosas del Infierno al que, versos más adelante, llegará el protagonista. Asimismo, la imagen de un león que por naturaleza ataca y devora a sus presas hace que su función en el poema de Santillana pueda relacionar al “yo” lírico como una víctima del león que lo come y, de tal manera, funcione a través de una metáfora de la entrada abrupta al Más Allá. La sugerencia de Cirlot con respecto a un simbolismo de la “devoración” se

¹⁴⁸ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Infierno, I, ed. Giorgio Petrocchi, trad. Luis Martínez Merlo, 13^a ed., Madrid, Cátedra, 2011, vv. 43-48, p. 79.

¹⁴⁹ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s. v. “león”, p. 279.

discutirá más adelante una vez que se haya avanzado en el respectivo análisis simbólico de cada animal de este grupo¹⁵⁰.

Con base en lo anterior, habría que apuntar que en una sociedad en la que todavía los valores medievales imperaban, cualquier detalle del poema significaba algo, estaba ahí por alguna razón, como en este caso la mención del león. Recuérdese que los animales adquirieron un sentido simbólico para expresar una idea o definir ciertos espacios. Con el uso del león por parte de Santillana se afirma la polivalencia del símbolo y se muestra que aún en la época del poeta era vigente el recurso animalístico para darle un matiz al texto. Fuera por *imitatio* de la *Divina Comedia* de Dante o por ingenio del Marqués, es necesario resaltar que el uso del león en el *Infierno de los enamorados* (alejado de sus connotaciones cercanas a Cristo y la bondad) como ente fiero, responde a una necesidad de Santillana por adecuar la imagen de este animal para que tuviera una coherencia simbólica en el texto poético. Por lo tanto, podría decirse que hay una apropiación del símbolo del león para acoplarse al sentido del poema, que es el del mostrar el pecado de amor. El animal que sigue al león dentro del grupo es la serpiente, de la que se tratará a continuación.

3.3.2 Serpiente

La serpiente, a diferencia del león, tuvo durante la Edad Media un sentido negativo y muy pocas significaciones positivas. Entre los ejemplos clásicos que podrían mostrar una imagen nociva de dicho reptil, se encuentra el mito de la serpiente Pitón a la que da muerte Apolo, historia que está en el Libro I de las *Metamorfosis*: “Ella ciertamente no lo hubiera querido, pero entonces también te engendró a ti, enorme Pitón y, serpiente desconocida, eras el terror para los nuevos pueblos: tanto espacio de montaña ocupabas”¹⁵¹. También se cita la enorme serpiente a la que Cadmo se enfrenta, mito que de igual manera forma parte de la referida obra de Ovidio, en el Libro III:

Allí estaba escondida en la cavidad una serpiente de Marte ornada con crestas y oro: sus ojos brillan de fuego, todo su cuerpo está hinchado por el veneno, y tres lenguas se agitan, en tres filas se alzan sus dientes [...] Sacó la cabeza de la profunda cueva la azulada

¹⁵⁰ Véase más adelante la p. 98.

¹⁵¹ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. y tr. Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003, p. 214.

serpiente y emitió horripilantes silbidos [...] Ella enrosca sus escamosos anillos en pliegues giratorios y de un salto se encorva en un inmenso arco, y erguida en más de la mitad hacia las livianas brisas, contempla desde arriba el bosque entero y es de un cuerpo tan grande, si lo contemplas en toda su extensión, cuanto lo es la que separa las dos Osas¹⁵².

Pero sin lugar a dudas esta carga maligna deriva de la trampa tendida a Eva en el Génesis, en el que se le describe como el animal más astuto de todos. Una vez que la mujer ha desobedecido las órdenes de Dios, tanto ella como la serpiente son condenadas: “Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida” (Gén 3:14). A partir del castigo que Dios dio a la víbora, este ser se relacionó con el mal, sobre todo durante la Edad Media. Como apunta Ángela Muñoz:

La serpiente y el dragón cuentan con una larga historia en la que intervienen cambios e incluso inversiones profundas en sus significados y funciones simbólicas, pensemos en la serpiente como símbolo de regeneración o de sanación o en el dragón como figura sapiencial. La Edad Media generalizó un significado negativo de ambos seres. Quedaron sancionados como figuras del mal, como agentes demoníacos y como antagonistas de héroes y heroínas, fueran santos, santas o caballeros¹⁵³.

De tal manera que no es de extrañar que la serpiente casi siempre ocupe un lugar en los viajes al Más Allá, sobre todo si éstos se relacionan con espacios negativos como los infiernos, los purgatorios o los espacios lúgubres. Entre los ejemplos poéticos que podrían relacionarse con la presencia de la víbora en el *Infierno de los enamorados* está la terrorífica imagen de las serpientes que enrollan a los pecadores en el canto XXV del Infierno en la *Divina Comedia*.

Si ahora fueras, lector, lento en creerte
lo que diré, no será nada raro,
pues yo lo vi, y apenas me lo creo.

A ellos tenía alzada la mirada,
y una serpiente con seis pies a uno,
se le tira, y entera se le enrosca¹⁵⁴.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 278, 280.

¹⁵³ Ángela Muñoz Fernández, “Gusanos, serpientes y dragones. Fauna punitiva en las geografías del Más Allá”, en *Animales simbólicos en la historia*, ed. cit., p. 353.

¹⁵⁴ Dante Alighieri, Infierno, XXV, vv. 46-51, p. 226.

Hay que tener en cuenta que el animal ya había sido utilizado por el marqués de Santillana en el *Sueño*, cuando el *locus amoenus* en donde se encuentra la voz poética empieza a tener un cambio terrorífico y es mordido:

E la farpa sonora,
que recuento que tañía
en sepes se convertía
de la grand sirte arenosa,
e con ravia viperosa
mordió mi siniestro lado:
assí desperté turbado
e con angustia raxosa¹⁵⁵.

A diferencia del *Sueño*, en el *Infierno de los enamorados*, la serpiente no interactúa con el “yo” lírico, sólo hay una mención del animal, aunque descrito como enorme: “serpientes desiguales”, lo cual da una imagen aún más terrorífica de lo que se observa. La sierpe es la segunda bestia del poema dentro del grupo catalogado como “fieros” y, aunque terrenal como el león, su rasgo asociado con el Diablo la ubica en una sección infraterrenal. Después del rey de los animales de la tierra, la serpiente tiene una posición prioritaria entre los seres salvajes por estar relacionada al pecado, razón por la cual el marqués de Santillana pudo jerarquizar a estas dos bestias en el *Infierno de los enamorados* de acuerdo a la negatividad simbólica de las dos fieras. Como bien explica Cirlot sobre la serpiente:

Esto explica que Blavatsky diga que, físicamente, la serpiente simboliza la seducción de la fuerza por la materia (Jasón por Medea, Hércules por Onfale, Adán por Eva), constituyendo la manifestación concreta de los resultados de la involución, la persistencia de lo inferior en lo superior, de lo anterior en lo ulterior, lo cual es ratificado por Diel, para quien la serpiente es símbolo, no de la culpa personal, sino del principio del mal inherente a todo lo terreno¹⁵⁶.

El comentario resulta interesante porque señala que, en sí, la sola presencia física de la serpiente es una significación de la seducción de la fuerza por la materia. En el caso del *Infierno de los enamorados* se podría argumentar que es la seducción de la carne provocada por los excesos del amor. La referencia a los personajes mitológicos y bíblicos resalta porque recuerda la lista de amantes que observa la voz poética del decir dentro del Infierno, los cuales, en su mayoría, corresponden con la cultura clásica. En ese sentido, la serpiente

¹⁵⁵ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, ed. cit.*, vv. 97-104, pp. 266-267.

¹⁵⁶ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. “serpiente”, p. 406.

encarna las pasiones y, como se señala en la cita, el principio del mal ligado a lo terrenal, tal y como sucede en el texto de Santillana. Este reptil, como segundo de los animales fieros, significa el inicio del viaje de condena que experimenta el “yo” lírico.

La serpiente, por tanto, por su representación en la *Biblia*, simboliza el pecado y la seducción. Su presencia en el *Infierno de los enamorados* se explica a partir de dos puntos: por ser parte de un campo semántico de depredadores salvajes y por sus connotaciones negativas en la tradición cultural del animal. Se podría confirmar que el marqués de Santillana jerarquiza a los “animales fieros” al presentar al león como el principal de ellos, y posteriormente a la serpiente, ser vivo que podía secundar en el imaginario de la fauna dañina y salvaje. Este grupo de bestias funcionaría como una herramienta para precisar y dar ordenamiento al espacio del Más Allá que es a donde se dirige el “yo” lírico, como una forma de caracterizar ese lugar desconocido por el personaje y por los lectores de la obra.

3.3.3 Tigre

El tigre fue un animal que en el imaginario medieval estuvo asociado con la vanidad. Tanto el *Fisiólogo* como los *Bestiarios* describen que la vanidad del tigre llega a tal extremo que cuando uno de los cazadores atrapa a una de las crías del animal, utiliza un espejo con forma de esfera para que el tigre se entretenga viéndose a sí mismo y permitiera escapar al cazador con el cachorro. Por su parte, el *Bestiario toscano* asimila al tigre con la serpiente y al mismo tiempo hace una interesante moralización al respecto:

Esta serpiente [el tigre] significa una clase de hombres corrientes que no son nada firmes, ya que el diablo, que es cazador y ladrón de almas, se las ha arrebatado por culpa de algún pecado – como la soberbia, o vanagloria, o avaricia, o envidia, o de otras muchas maneras con las que arrebató las almas – cuando sabe que están en mal estado¹⁵⁷.

Esta referencia al arrebatamiento de las almas resulta interesante, si se piensa que en el *Infierno de los enamorados* se encuentran los condenados que entregaron su alma al amor. No obstante, seguramente el marqués de Santillana desconocía el mensaje directo del *Bestiario toscano*, por lo que a partir de la tradición cultural atribuida a este felino fue

¹⁵⁷ Santiago Sebastián, *op. cit.*, p. 27.

como pudo ser que el autor manejara el tigre en el texto. Esta herencia cultural se puede apreciar, por ejemplo, en una parte del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en donde se encuentra la presencia del felino:

Ya començava la invocación
con triste murmurio y dissono canto,
fingiendo las bozes con aquel espanto
que meten las fieras con muy triste son,
oras silvando como dragón
o como tigre faziendo estridores,
oras ladridos formando mayores
que forman los canes que sin dueño son¹⁵⁸.

El fragmento del *Laberinto de Fortuna* muestra varias cuestiones para comentar. La primera, sin duda alguna, es la referencia al tigre a partir de un contexto negativo relacionado con un conjuro en el que, como se observa, la mención de animales es amplia. Otro aspecto que resalta es que, al igual que el *Infierno de los enamorados* y su categoría de “animales fieros”, en el poema de Mena también existe esa idea de una fauna nociva y agresiva, similar al decir de Santillana, en donde se ubican dos bestias que aparecen en ambos textos; el tigre y el dragón. Aunque poco frecuente la presencia del tigre en la literatura castellana medieval, resulta relevante que entre sus primeras apariciones coincidan en dos poetas contemporáneos como el marqués y Juan de Mena. La referencia a este felino, en el caso de Santillana, no se limita al *Infierno de los enamorados*, pues en otro de sus poemas, un decir lírico titulado “Ruego de su primo don Fernando de Guevara” se encuentra:

Las fieras tigres farán
antes paz con todo armento,
havrán las arenas cuento,
los mares s’agotarán,
que me faga la fortuna
si non tuyo
nin me pueda llamar suyo
otra alguna¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed., intr., y notas de Maxim A. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997, pp. 236-237.

¹⁵⁹ Marqués de Santillana, *op. cit.*, vv. 33-40, pp. 194-195.

El presente poema trata sobre la lealtad amorosa expresada a través del tópico literario del “mundo al revés”, de ahí que se diga que los tigres harán la paz con su alrededor. La referencia a este animal es casi similar a la que se encuentra en el *Infierno de los enamorados* en tanto que se presenta como un ser peligroso.

De esta forma se observaría que en un ejercicio comparativo entre las fieras mencionadas en el *Infierno del Marqués*, el tigre se encontraría en una posición relacionada con el otro gran felino que es el león, al ser intercalado por la serpiente, con lo cual podría suponerse que al existir una asimilación semántica y zoológica entre el león y el tigre, el marqués de Santillana usó la figura del segundo para mantener una coherencia de tipología y de rima en el texto.

Hasta el momento, se puede notar que la significación del tigre en el *Infierno* de Santillana no viene directamente de las características ofrecidas en los *Bestiarios*, sino de una tradición popular referente al animal que se formuló aparte, prueba de ello es el uso de dicha fiera en el *Laberinto de Fortuna* y en el poema ya citado del Marqués.

3.3.4 Dragón

El último animal que se menciona dentro de la categoría de “fieros” es el dragón. Su presencia resulta interesante porque se observa que el mismo autor es quien concede a esta bestia la denominación de “animal”, lo cual, como se mostró anteriormente, muestra la mentalidad medieval que aún perduraba a inicios del siglo XV en la Península Ibérica. Como sugiere Michel Pastoureau: “Así como forma parte de la vida cotidiana el dragón, criatura del Diablo, símbolo del Mal que se halla en todas partes y que ocupa un lugar considerable en las mentalidades”¹⁶⁰. Para entender el por qué una bestia como el dragón era parte de la vida cotidiana de la mentalidad medieval y tenía existencia real como el león, el águila, la serpiente, etc., hay que recordar que en la Edad Media debido a la dificultad de comprobar por experiencia propia la existencia de las cosas, en especial de algunos animales, las representaciones pictóricas ilustraban a los hombres y llenaban ese vacío de pruebas. Es ahí donde el símbolo tomaba un papel importante, porque les daba

¹⁶⁰ Michel Pastoureau, *op. cit.*, p. 19.

significado a aquellas bestias dibujadas y, de esa manera, el hombre del Medievo interiorizaba tales mensajes, de modo que a través del símbolo creía en lo que veía sin la necesidad de conocerlo.

Así pues, el dragón era real para el imaginario medieval y estaba íntimamente relacionado con Lucifer. En el caso de la poesía, se le puede ver a este monstruo en casi todos los espacios infernales o del Más Allá, como sucede en la *Divina Comedia*:

Encima de los hombros, tras la nuca,
con las alas abiertas, un dragón
tenía; y éste quema cuanto toca¹⁶¹.

Por su parte, en la lírica castellana donde se observa la presencia del dragón es en el *Laberinto de Fortuna*:

No bien formadas mis voces serían
cuando robada sentí mi persona
y llena de furia la madre Belona
me tomó en su carro que dragos traían¹⁶².

Como se observa, la tradición con respecto al dragón se emparenta en gran medida como una representación con el Diablo y también con el espacio del Más Allá, aspectos que el marqués de Santillana pareció conocer muy bien para utilizar esta bestia en el *Infierno de los enamorados*. Ángela Muñoz comenta al respecto de los dragones:

En términos generales, la serpiente y el dragón fueron animales identificados con el diablo y por extensión con el mal en muchas tradiciones escatológicas y apocalípticas. Las serpientes policéfalas y el dragón fueron también dos de las presencias animales más características de los espacios infernales en las tradiciones apocalípticas cristianas¹⁶³.

El dragón es uno de los animales más asociados tanto a la imagen de Lucifer como al Infierno; junto a éste se encuentra la serpiente, reptil que también se emparenta con la presencia diabólica. No en vano San Isidoro consideraba al dragón como una serpiente pero de mayor tamaño. Tales características culturales de estos animales explican su presencia en el *Infierno de los enamorados* de Santillana por ligarse a los espacios de condena. Si se piensa en el conjunto del grupo de “animales fieros” se notará que el león y el tigre, ambos

¹⁶¹ Dante Alighieri, *Infierno*, XXV, vv. 22-24, p. 225.

¹⁶² Juan de Mena, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶³ Ángela Muñoz Fernández, *art. cit.*, p. 353.

terrenales y felinos, están relacionados entre sí, mientras que la serpiente y el dragón, infraterrenales y reptiles, también coinciden en sus rasgos semánticos, lo que prueba una coherencia poética por parte de Santillana para formar tal grupo de bestias fieras. Además, debido a la característica del dragón como ser híbrido, Cirlot señala:

Un examen morfológico de los dragones legendarios nos autoriza a ver en ellos una suerte de confabulación de elementos distintos tomados de animales especialmente agresivos y peligrosos, serpientes, cocodrilos, leones y también animales prehistóricos¹⁶⁴.

La imagen más recurrente del dragón se asimila a la agresión y ésta es una de las razones por las cuales se ubica dentro del grupo de los “animales fieros”. Al mismo tiempo, destaca que se utilice su imagen al final de los seres observados por el “yo” lírico, como una suerte de la culminación del león, la serpiente y el tigre en el dragón, bestia que puede encarnar la combinación de los elementos de esos animales.

El dragón, por tanto, responde a un contexto fiero, diabólico y de perdición en el que se ubica el poema. Además, otra posible interpretación apuntaría que, como guardián de los espacios infernales, dicho ser se encontraría, por tradición, entre los primeros animales que el “yo” lírico observa en su viaje al Más Allá y hay que resaltar que precisamente el león, otro guardián de ultratumba, se posiciona como el primero de los animales fieros y el dragón, vigilante de este tipo de espacios cierra este grupo, lo que podría tratarse de una indicación de dos bestias que protegen la entrada al lugar misterioso y lúgubre al que el personaje llegará. Debido a la correlación que existe entre los animales del grupo fiero en el poema, es decir, león-tigre y serpiente-dragón, así como todas las significaciones que se han apuntado sobre ellos, es por la que mantuve al dragón dentro del análisis, pues sin su presencia el simbolismo y taxonomía del grupo de “animales fieros” no se entendería.

Así, en conjunto, se podría afirmar que la función que el grupo de los “animales fieros” tiene en el texto respondería, posiblemente, a una entrada abrupta y salvaje que Santillana caracterizó a través de estos cuatro animales como guardianes. Tales bestias comparten el rasgo de ser depredadores que devoran a cualquier presa; cabe recordar en este punto la sugerencia de Cirlot con respecto al simbolismo de la Devoración. En la

¹⁶⁴ Juan Eduardo Cirlot, *ed. cit.*, s. v. “dragón”, p. 178.

definición correspondiente de este término explica: “En un plano cósmico, el símbolo concierne sin duda a la devoración final que la tierra hace de cada cuerpo humano, después de la muerte, a su disolución, de manera que bien puede asimilarse a una digestión”¹⁶⁵.

En ese sentido, la tierra que devora al humano después de la muerte se asimila, en la Edad Media, al Infierno. Curiosamente, la entrada al Infierno en el Medievo estuvo comúnmente representada como un demonio o una bestia que traga y mastica a los pecadores que recién llegan o bien, salen de tal espacio (figura 1). En el caso de este decir narrativo del Marqués, resulta interesante que el personaje mencione a los “animales fieros” justo al inicio de su viaje. Ángela Muñoz apunta sobre las entradas al Infierno:

A los rasgos formales que intercambian entre sí los distintos componentes de la fauna infernal, como si de piezas de indumentaria se tratara, se suma otro rasgo aglutinante: los individuos que componen la fauna del Más Allá se erigen en adversarios feroces de los condenados en el Infierno o el Purgatorio. La imagen del adversario devorador fue ampliamente explotada por las escatologías del Mundo Antiguo. Se abrió camino entre los monjes anglosajones de los primeros decenios del siglo XI, quienes optaron por representar el Infierno como una boca bestial devoradora. En la miniatura medieval ya desde el siglo XI arraigó la representación visual del Infierno devorador. Estamos ante un claro ejemplo de reajuste analógico por el que el espacio infernal y el contenido, la fauna punitiva, se adaptan a las marcas visuales de las fieras devoradoras¹⁶⁶.

Si bien la entrada al Infierno de Amor en el poema del Marqués no se ubica sino hasta la llegada al castillo rodeado de fuego, es importante notar que existe otra entrada dentro del texto, la cual es la que corresponde al espacio del Más Allá, misma que parece tener su desarrollo con la mención de los “animales fieros” que observa el “yo” lírico. En ese sentido, estas bestias podrían anunciar, de acuerdo con sus características de depredadores, la condena tortuosa que sufren los condenados en este Infierno y, al mismo tiempo, constituirse como una terrible boca que traga al personaje del poema. La fauna utilizada por el marqués de Santillana hasta el momento muestra una tradición cultural con la que se intentaba dar una representación de lo terrible del Averno; casi todas las bestias que contaban con rasgos agresivos y carnívoros sirvieron como recursos simbólicos para darle un sentido más terrorífico al Infierno o a los espacios desconocidos. Siguiendo con la idea de Ángela Muñoz:

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. v. “devoración”, p. 173.

¹⁶⁶ Ángela Muñoz Fernández, *art. cit.*, p. 362.

En suma, la fauna de la gehena está constituida principalmente por animales mordientes y feroces cuyos dientes o cuernos destrozan las carnes culpables: reptiles, insectos, gusanos o abejas. La fauna infernal la componen seres de los confines que se sitúan en los límites de los mundos subterráneo y de superficie, celeste y terrestre. Estas apariciones de tema animal tienen una función disciplinaria y moral que designa los buenos y los malos comportamientos. La presencia de estos animales responde a tres grandes ejes de significado: el sufrimiento físico que infligen, el horror que suscitan – serpientes y gusanos aparecen constantemente en todas las evocaciones del Infierno – y la vergüenza que despiertan en los culpables caídos en el nivel más bajo de la Creación. Esta fauna infernal tenía como finalidad bien suscitar miedo, bien proporcionar una toma de conciencia del peligro que amenazaba a la persona¹⁶⁷.

Se puede observar en la cita que aunque posiblemente el marqués de Santillana era conocedor de los *Bestiarios*, existía en su poesía una herencia simbólica con respecto a los animales, la cual estuvo ligada, en este caso, a la configuración de un Infierno literario y ésta podría ser una de las razones por las cuales la presencia zoológica en este decir narrativo es abundante en comparación con otras obras suyas, porque la fauna era una de las características más recurrentes en los viajes al Más Allá. El grupo de los “animales fieros”, por tanto, responde a una entrada abrupta, devoradora, pues el león, la víbora, el tigre y el dragón son bestias que comparten el rasgo salvaje y depredador, lo que los convierte en animales típicamente demoniacos, cuya presencia en los infiernos literarios será recurrente, como es el caso de este poema.

Analizar el significado de un sólo animal sin prestar atención a los otros recursos simbólicos que hay en el poema, y que se relacionan entre ellos, poco ayuda al estudio profundo del texto. Comparar la presencia de los otros animales que se presentan en el *Infierno de los enamorados*, como lo fue en este caso con los denominados “fieros”, ha ayudado a mostrar que cada uno de ellos, pese a su escasa presencia, mantiene un rasgo muy cercano con el espacio infernal y desconocido que el marqués intentó atribuir al ambiente del poema. La importancia de continuar con el análisis de los otros animales que están en el decir narrativo reside en proponer un sentido simbólico en conjunto para estos seres vivos dentro del texto literario y no fragmentar su significado. Así lo sugiere Pastoureau:

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 363.

En cualquier sistema simbólico, la estructura prima siempre sobre la forma, y el conjunto de las relaciones que entablan los diferentes elementos entre ellos es siempre más rico en la producción de significados que la suma de los significados aislados que posee cada uno de los elementos. En un texto, en una imagen, en un monumento, el simbolismo del león, por ejemplo, es siempre más rico y más fácil de comprender cuando está asociado o se compara con el águila, el dragón o el leopardo que cuando se intenta explicar de forma aislada¹⁶⁸.

Como se resaltó desde un principio, la importancia de los animales fieros parece ser mínima, pues en el mismo texto la descripción de dichos seres es breve o casi nula, por lo que su relevancia no se comparará, posiblemente, con los otros animales que se presentan a lo largo del poema; no obstante, su presencia y simbolismo da indicios sobre el tipo de bestias con las que se espera encontrar más adelante en el *Infierno de los enamorados* y su semejanza con el grupo de los “animales fieros” ayudará a entender mejor el simbolismo en el conjunto de la fauna de este decir narrativo.



Figura. 1 *Lancelot du Lac*. BNF, MS. 113, Fol. 117r.

¹⁶⁸ Michel Pastoureau, *art. cit.*, s. v. "símbolo", p. 748.

3.4 Animales de la caza

El siguiente grupo en el que se ha decidido congregarse a los animales restantes del *Infierno de los enamorados* responde a una propuesta personal construida a partir de los rasgos de cacería que comparten tales bestias. Los animales que prosiguen en la narración del poema son, en orden de aparición: halcón, puerco (jabalí), caballo, perro y águila. La variedad de fauna que se presenta en el resto del poema es amplia; sin embargo, hay una propiedad que une a estos diferentes animales, la cual es, en efecto, la caza. Este grupo no sólo se deduce a partir del principal uso que tuvieron en la Edad Media, sino porque en el poema del Marqués se muestra un cuadro venatorio muy particular e importante. De esa forma, el propio poeta transportó una actividad cotidiana de la nobleza medieval a su texto poético, la cual se desarrolla en el Más Allá. En el caso de las dos aves citadas, es decir, el halcón y el águila, si bien no participan en el cuadro venatorio que se presenta en el texto, sí tienen rasgos de aves depredadoras y por la función que ambas tienen dentro de su respectiva metáfora, estas son las dos razones por las que se enlistan en este grupo.

Para entender, pues, las posibles intenciones por las cuales Santillana utilizó la cacería para conformar el *Infierno de los enamorados*, hay que pensar en dos hipótesis: la primera es que la caza representó una de las actividades cotidianas de nobleza más importantes durante la Edad Media, justificación suficiente para comprender que la realidad de la que el marqués era miembro y conocedor fue imprescindible para recrear uno de los momentos más mediatos y comunes de su época en este poema. Alain Guerreau apunta sobre tal actividad:

La caza y los animales que se relacionan con esta actividad tienen reservado un lugar significativo en la iconografía medieval, y no sólo en la iconografía de carácter profano. La literatura también les concede una notable importancia. Las cacerías fueron objeto de contestación social durante todo el Antiguo Régimen, pues se encontraban estrechamente asociadas a una arraigada imagen del modo de vida noble¹⁶⁹.

El *modus vivendi* de la cacería para la nobleza fue tan importante para Santillana y para otros escritores, que representarlo a través de manuales cinegéticos, o de la literatura,

¹⁶⁹ Alain Guerreau, *Diccionario razonado de Occidente medieval*, ed. cit., s. v. “caza”, p. 137.

fue recurrente durante la Edad Media¹⁷⁰. La segunda hipótesis con respecto al uso de la imagen de la caza en el *Infierno* del Marqués responde, en efecto, a la tradición literaria que tuvo esta actividad. Como se ha apuntado, la cacería era una práctica vinculada con la nobleza, por lo que sus referencias en la literatura seguramente sólo eran entendidas por esa clase social. Cabe recordar que precisamente los decires narrativos representan el tipo de poema más elaborado de este escritor, por lo cual es de suponer indudablemente que el *Infierno de los enamorados* estuvo pensado para un público cortesano capaz de entender la retórica amorosa que se maneja en la escena de caza dentro del texto. Debido a que el objetivo del *Infierno* era el de condenar las pasiones del amor, posiblemente el marqués utilizó el recurso de la cacería para acercar a los lectores a una realidad conocida para que pudieran identificar su contexto dentro del poema, con el fin de lograr un mayor efecto de comprensión del mensaje.

Así pues, la recreación de una imagen de cacería dentro del *Infierno de los enamorados* responde a distintas razones para la justificación de su presencia dentro del texto ¿cuál es, pues, la importancia de la mención de los animales para la conformación de tal fragmento? Ni más ni menos que, al tratarse de la representación de la caza, resulta imprescindible el uso de cierta fauna. En efecto, el principal objetivo de esta práctica era el de atrapar un animal (ciervos, liebres, jabalíes) pero existían dos formas para llevar a cabo tal actividad. Así lo explica Guerreau:

La caza medieval era una actividad que tenía un doble carácter específico y fundamental, derivado del hecho de cazar con perro y de cazar con ave [...] En la literatura medieval llegó a ser un tópico la disputa entre la superioridad de uno u otro animal y la respuesta siempre era la imposibilidad de elegir entre ellos, y es que la caza aristocrática era la combinación indisoluble de esas dos prácticas [...] En este sentido, hay que hacer notar que la caza con perro difería de la caza con ave. Mientras que la primera modalidad consistía en una larga carrera de persecución por el bosque, la segunda, puesto que lo esencial era avistar la pieza, se trataba, más bien, de una práctica estática¹⁷¹.

La caza con perros y la cetrería fueron las dos opciones para desarrollar esta labor, en el caso del *Infierno de los enamorados* se verá una preferencia por la primera. No

¹⁷⁰ Para un amplio estudio sobre este tema en la literatura hispánica *Vid.*, José Manuel Fradejas Rueda, *Literatura cetrera de la Edad Media y el Renacimiento español*, Londres, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1998.

¹⁷¹ Alain Guerreau, *art. cit.*, s. v. “caza”, p.138.

obstante, es necesario entender cómo era que se llevaba a cabo esta práctica en la Edad Media para reflexionar sobre el porqué de la utilización de ciertos animales en este fragmento del poema. Cabe notar, además, que el grupo comienza y cierra con dos animales aéreos, mientras que en medio se ubica la fauna terrestre.

A partir de lo anterior se explica la razón por la cual se ha agrupado a los siguientes seres del poema en la cacería, pues todos guardan esa característica semántica por responder a un contexto venatorio. Por otra parte, resulta necesario añadir que aunque esta fauna se encuentre cercana a dicha actividad, también podría contar con otra significación derivada de su simbolismo dentro del poema. Así, pues, se perfilaría una doble representación para cada animal, derivada del contexto de la cacería y la otra concerniente a su relación con el mensaje del *Infierno de los enamorados*. A continuación se presenta el primer animal de este grupo que es el halcón, ave de cetrería muy usada por la nobleza.

3.4.1 Halcón

El halcón tuvo en la Edad Media una significación polivalente, derivada de su cercanía al ámbito de la nobleza, y por sus representaciones literarias que simbolizaban la lujuria. Como se ha mencionado en el apartado anterior, los dos tipos de cacería que predominaron en la Edad Media fue la terrenal y la aérea, en donde se tiene como representante, en la primera, al perro, mientras que en la segunda fue el halcón el animal predilecto para esta actividad. Así lo explica Guerreau:

Los agentes principales de los dos tipos de caza eran, igual que sus presas, animales: perros corredores y halcones amaestrados. Los manuales de cinegética que se difundieron a partir del siglo XIII dedicaban a los perros y a los halcones un extenso capítulo, quizá el capítulo más importante. Oficiales técnicos especializados, como los monteros y los halconeros, se consagraban a los cuidados de estos animales y por ello entraban a formar parte del entorno íntimo de reyes y grandes aristócratas. Desde la Alta Edad Media, perros y halcones amaestrados constituyeron regalos de gran valor¹⁷².

La figura del halcón estuvo estrechamente relacionada con la nobleza al considerarse el ave de cetrería más importante en la Edad Media. Comparado con el perro, el halcón se ubica como el animal central de la cacería en el ámbito del vuelo y esto fue

¹⁷² *Ibid.*, s. v. “caza”, p. 139.

razón suficiente para que en la literatura, como en la pintura, apareciera con gran frecuencia. Así pues, en tanto ave cercana al entorno de reyes y aristócratas, el halcón tuvo un significado de nobleza, pues representaba la posición social de los hombres que aparecían portando dicha ave; sin embargo, como todo símbolo, el halcón tuvo un rasgo negativo, emparentado con el deseo amoroso ¿cómo fue que un animal que se asemejaba con la realeza adquirió rasgos lujuriosos? Precisamente a través de la literatura. Sin dejar de lado sus características como ave de caza, la poesía cortesana relacionó esta ave con la imagen del caballero desesperado. Como se observa en la cita:

Entre los temas del amor cortés, el binomio perro-ave aparece como una verdadera pareja y, hace algún tiempo, R. Van Marle llamó la atención sobre la presencia de esta pareja en la iconografía profana de finales de la Edad Media: el perro (perro faldero o *brachet*) actúa como emblema de la *dama*, en tanto que el halcón o gavián son atributos del caballero. La literatura del amor cortés confirma la utilización habitual de los dos tipos de caza como análogo de las relaciones varón/mujer¹⁷³.

En la literatura cortés el halcón guardó su propiedad principal en tanto su uso para la cetrería, pero se le añadió una nueva analogía al emparentarse con el varón enamorado de la mujer, lo que concretizó en el tópico de la cacería de amor. Lo anterior se puede observar en un rasgo que comenta el *Bestiario* toscano sobre el ave:

Al igual como aquella clase de halcones que sólo atrapan ratas y van empeorando a medida que pasa su vida, así son algunos hombres que siempre actúan y piensan en lugares viles y en cosas feas y necias, como los borrachos, y los glotones, **y los lujuriosos**, y otros que cometen también muchas acciones feas¹⁷⁴.

Al estar, pues, bajo un contexto amoroso y pasional, el significado de este animal fue adquiriendo un carácter mucho más lujurioso y carnal, que sirvió como recurso ideal para el objetivo del *Infierno de los enamorados*. Así, los halcones “en la Edad Media cristiana, según Pinedo, pudieron ser alegoría de la mala conciencia del pecador”¹⁷⁵. La posible explicación para relacionar al halcón con el pecado, específicamente el de amor, sin lugar a dudas, se encuentra en la reconfiguración que tuvo el ave en la poesía cortesana, donde el halcón tendrá una connotación sexual y pasional.

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *El Bestiario toscano, ed. cit.*, p. 41. Las negritas son mías.

¹⁷⁵ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s. v. “halcón”, p. 242.

En el ámbito de la literatura son varios los ejemplos que destacan la presencia del halcón. El primero de ellos, y sin lugar a dudas el más importante para efectos de este estudio, está en la *Divina Comedia*:

Cual primero el halcón sus patas mira,
y luego vuelve al grito, y se apresura
por afán de la presa que le llama,

así hice yo; y así, cuanto se parte
la roca por dar paso a aquel que sube,
anduve hasta llegar donde se cruza¹⁷⁶.

La relevancia del pasaje de la *Comedia* se encuentra porque este fragmento es casi utilizado de la misma forma por el marqués, por lo cual esta referencia es imprescindible. Para entender, pues, el porqué de la mención del halcón en la *Comedia* hay que reflexionar dos puntos: el lugar de la obra en donde se ubica la metáfora (Purgatorio) y el círculo, con su respectivo pecado, al que Dante y Virgilio llegan, es decir, el de la avaricia.

Ubicar al ave en estos espacios responde a distintas intenciones. Por un lado, se sabe que el Purgatorio es el lugar intermedio entre el Infierno y el Paraíso, en el que están aquellos que pecaron pero que pueden expurgar sus culpas por medio de distintos castigos, a diferencia del Infierno, donde la condena es inevitable. La mención al halcón en el Purgatorio podría responder, en cierta forma, a lo señalado en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, en tanto que representa la mala conciencia del pecador, así como los residentes del Purgatorio que, aunque no condenados del todo, cometieron ciertas acciones en su vida que no les permite estar en el Paraíso. Como se observa, el empleo de la metáfora emparenta a Dante con esta ave en un contexto de cacería, al mencionar la velocidad con la que el halcón vuela para atrapar a su presa; de la misma manera, Dante se apresura a continuar su camino, cuando ve que la roca que le impide seguir se ha partido. Una vez hecho esto, entra al quinto círculo del Purgatorio, el de los avariciosos; es decir, la imagen del halcón sirve como transición entre el cuarto círculo (que corresponde a la acidia) y el quinto. No obstante, la imagen que ofrece Dante con respecto al vuelo de cacería del halcón pareciera relacionarse más con un significado de rapidez para continuar el camino. Es

¹⁷⁶ Dante Alighieri, Purgatorio, XIX, vv. 64-69, p. 414.

importante entender lo anterior para observar cómo se presenta esta metáfora en el *Infierno de los enamorados*.

Dentro del panorama literario hispánico, los halcones se utilizaron en el contexto noble, particularmente en escenas que tienen que ver con la cetrería. Uno de los ejemplos en donde se observa la primera imagen es en el *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, en el *exemplum* XXXIII, “De lo que contesçió a un falcón sacre del infante Don Manuel con una águila et con una garça”¹⁷⁷. En esta historia, las aves pertenecen al ámbito de cetrería, en el que el halcón pareciera simbolizar la valentía y decisión de las acciones a partir del consejo que le da Patronio al conde. Por otra parte, cabe resaltar que Don Juan Manuel, un infante y, por tanto, miembro de la nobleza, es autor de un *Libro de la caza*, en el que da consejos sobre cómo llevar a cabo esta actividad, dándole una considerable relevancia¹⁷⁸.

Además del ejemplo del *Conde Lucanor*, tiempo después se encontrará el halcón en otra obra literaria de gran trascendencia y ubicada entre la Edad Media y el Renacimiento: *La Celestina*¹⁷⁹. Aunque posterior a la producción poética del Marqués, es importante tomar este ejemplo por tratarse de un libro que retoma la tradición cancioneril y, por tanto, los valores del amor cortés para el desarrollo de la trama. El halcón en *La Celestina* dispara el encuentro entre Calisto y Melibea. Como símbolo de lujuria y pasión, dicha ave funciona dentro del tópico literario del amor como caza. En este sentido:

La obra inicia con una mención en el *Argumento* sobre la pérdida del azor de Calisto, caballero noble que por lo mismo debiera ser capaz de controlar a su ave de caza. Sin embargo, pareciera que al escapársele ésta él mismo pierde el control dejándose llevar por el deseo y la pasión simbolizadas en el vuelo libre del ave que casualmente, por azar va en pos de Melibea, la anhelada presa a alcanzar, desatando con ello la fatal historia de sus amores¹⁸⁰.

Como se observa, la sola presencia del halcón en el argumento de la obra permite el anuncio, el símbolo de la pasión amorosa desenfrenada de Calisto por Melibea y, al mismo

¹⁷⁷ Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. cit., pp. 191-194.

¹⁷⁸ Juan Manuel, *Libro de la caza*, MS. 6376. Biblioteca Nacional de España.

¹⁷⁹ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. intr. y notas Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001, p. 209.

¹⁸⁰ María Teresa Miaja de la Peña, “Entre el azar y el azor, la presencia faunística alada en *La Celestina*”, en *Aproximaciones y revisiones medievales: historia, lengua y literatura*, ed., Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 2013, (Publicaciones de Medievalia, 39), pp. 518-519.

tiempo, inicia la trágica historia de los dos amantes. Así, pues, en la tradición literaria hispánica, el halcón se presentaba como un animal de caza, como en el *Conde Lucanor*, pero al mismo tiempo también se conocía la caza de amores en el que este animal, precisamente, se relacionaba con el caballero, tal y como aparece en *La Celestina*.

En el *Infierno de los enamorados*, el halcón se menciona casi después de que el personaje observa a los “animales fieros”. Una vez que el “yo” lírico vio a los leones, serpientes, tigres y dragones, el protagonista continúa refiriendo el vuelo metafórico que está experimentando; es decir, todavía no pisa por completo el espacio del Más Allá. Posteriormente, se presentará una metáfora referente a la dificultad de los barcos para tomar una dirección debido a los fuertes vientos que enfrentan; con este recurso poético, el “yo” lírico expresa la indecisión de sus pensamientos para saber por dónde continuar en este viaje. De esta forma es como se introduce la imagen del halcón en el poema:

E bien como el falcón, que mira
la tierra más despoblada
e la fanbre allí lo tira
por fazer çierta bolada,
yo comencé mi jornada
faza lo más accesible,
aviendo por imposible
mi cuita ser reparada¹⁸¹.

En primera instancia se observa que, en efecto, este fragmento en donde aparece el halcón en el poema del Marqués es bastante parecido al del canto XIX del Purgatorio de la *Divina Comedia*; no obstante, existen algunas diferencias entre ambos. La principal de ellas estaría en que la vista del animal en la *Comedia* se enfoca en sus patas para después lanzarse contra su presa, mientras que la imagen ofrecida en el *Infierno* de Santillana mira inmediatamente la tierra para bajar a buscar comida, pues su hambre le obliga a descender. Aunque en las dos metáforas existe una relación con la cacería, podría pensarse que en la ofrecida por Dante hay una mayor significado de caza, mientras que en el *Infierno de los enamorados*, pese a que se encuentra el contexto de cacería, es más la desesperación que provoca que el halcón baje a la tierra. Posterior a la asimilación del “yo” lírico con el ave

¹⁸¹ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, op. cit.*, vv. 65-72, p. 293.

en los dos poemas, se continúa con el camino del personaje, en el cual la presencia de las rocas que impiden el trayecto de Dante en la *Comedia* está ausente en el *Infierno*.

Aunque la diferencia señalada entre ambos textos sobre la presencia del ave arroja una distinción en la acción del halcón con respecto a su actitud de cacería, esto no hace que en el texto castellano la presencia del halcón no sea significativa. Para esto, hay que entender que, en efecto, el halcón en el *Infierno* no se está utilizando en una imagen típica de cetrería, sino que Santillana, seguramente basado en el fragmento de Dante y también en su propio conocimiento sobre la naturaleza depredadora del ave, usó dichos rasgos para metaforizar el descenso del personaje a la tierra. A partir de esto se puede justificar el hecho de que este animal pertenezca al grupo de animales de “caza”, pues el aprovechamiento de la imagen de un halcón que baja a la tierra para encontrar alguna presa funciona de manera simbólica para significar distintos sentimientos del “yo” lírico, como ahora se verá.

La característica que resalta en la metáfora del halcón presente en el *Infierno de los enamorados* es la desesperación del animal y, por tanto, de la voz poética. Como se había descrito anteriormente, tal angustia es experimentada debido a la dificultad por la elección de qué camino tomar. La importancia de este animal dentro del poema radica en que pareciera que a través de su metáfora se llega al Más Allá y se inicia el recorrido del mismo al mencionar: “yo comencé mi jornada”. Así, la asimilación que establece el “yo” lírico con el halcón permite entrever la dificultad de comenzar a explorar el lugar en donde ha llegado, lo interesante de este recurso dantesco es que, como se había expuesto en apartados anteriores, la influencia del Infierno de Dante en el *Infierno de los enamorados* parecía apuntar a una igualdad de sentidos simbólicos en el poema de Santillana; no obstante, esta figura del halcón de la *Comedia* no aparece en el Infierno, sino en el Purgatorio, lo que podría plantear la siguiente pregunta: ¿Por qué Santillana utilizó una imagen poética del Purgatorio dantesco, específicamente la del halcón, para trasladarlo a su *Infierno de enamorados*? En primera instancia se muestra que aunque uno de los círculos del Infierno de la *Comedia* es el que permitió construir en gran parte el decir narrativo del Marqués, se observa que en este fragmento del poema castellano, el Purgatorio de Dante sirvió para

mencionar la llegada del personaje del *Infierno de los enamorados*, al Más Allá, lo que indicaría una posible diferencia de significado del halcón en los dos textos.

El halcón no sólo simboliza la desesperación que sufre el personaje por elegir su camino, sino que también expresa la decisión que tiene por comenzar su aventura. Pero además de estas características se podría apuntar otro simbolismo relacionado con la intención de Santillana al usar esta figura metafórica del halcón en el inicio del *Infierno*, para ello hay que recordar el tópico literario del amor como cacería, en el cual esta ave tenía un papel relevante al significar al caballero desesperado por el amor. La imagen de este animal en el decir narrativo de don Íñigo López se ubica en un contexto de amor pasional y condenable, tal como la tradición del significado del halcón durante la Edad Media.

Podría pensarse, por tanto, que así como en *La Celestina* la presencia del halcón anuncia el destino trágico de las pasiones desbordadas de Calisto, de la misma manera la metáfora del halcón en el *Infierno de los enamorados*, también al inicio de la jornada del personaje por el Más Allá, indica de cierta forma el tipo de espacio al que llegará posteriormente: el castillo que contiene a lo que se denomina en este estudio el espacio del Infierno de Amor, donde sufren los condenados por haberse excedido en ese sentimiento.

Al mismo tiempo, Santillana, gran conocedor y cultivador de la poesía de carácter cortesano, seguramente conocía el tópico literario de la caza de amores, razón por la cual podría pensarse que la asimilación que hace el “yo” lírico con el halcón respondería a una forma de verse, en efecto, como el caballero que se encuentra desesperado de amor; lo más interesante se notaría en que, a pesar de que el personaje sufre de tal exceso pasional, no encuentra presa alguna (dama) para completar su cacería. Esto se comprueba cuando se menciona la razón por la cual desciende: “la tierra más despoblada/ e la fanbre allí lo tira/ por fazer çierta bolada”. La referencia a la tierra despoblada, es decir, vacía, podría significar la ausencia de alguna presa que pudiera satisfacer el deseo amoroso del “yo” lírico, pues éstas están encerradas en el Infierno de Amor.

Para respaldar la anterior hipótesis se piensa en el contexto infernal y amoroso en el que es presentada la metáfora del halcón, que tiene su origen en la obra de Dante. Al

tratarse de un espacio de condena, los animales en el *Infierno de los enamorados* van adquiriendo un sentido relacionado con el amor. Posterior a la referencia del halcón vendrá el puerco, animal más importante en el poema; esto es interesante porque “el halcón, transformado en buitre, y el jabalí, reducido a simple cerdo, fueron bastante empleados como figuras representativas de una sexualidad masculina incontrolada e incluso perversa”¹⁸². Ambos animales estuvieron relacionados con el desborde de la pasión amorosa y sexual, lo cual los convertía en los elementos ideales para su uso en el *Infierno del Marqués*.

Con lo expuesto hasta el momento se podría explicar la razón por la cual la metáfora del halcón aparece en el decir narrativo: por un lado, como recuerdo de la figura realizada por Dante en la *Comedia* para expresar la decisión del protagonista en continuar su camino, tal y como sucede con el personaje del poema de Santillana, al llegar al Más Allá y comenzar su jornada. Del mismo modo, responde a una tradición simbólica del animal emparentada con la pasión amorosa y desenfrenada del amante, imagen que era asimilada generalmente con el hombre. Así, hasta este punto se puede apreciar un muy seguro uso intencionado de la figura de los animales para representar el espacio de Infierno amoroso en el que el “yo” lírico del poema se enfrentará en posteriores versos. El grado de pecado sentimental pareciera aumentar debido a la continua presencia de animales con connotación negativa y ésta, posiblemente, tendrá su momento cúspide con la aparición del cerdo en el texto, como se verá a continuación.

3.4.2 Puerco

El término puerco muchas veces se le atribuyó también el significado de jabalí, su pariente salvaje, lo cual sucede en el *Infierno de los enamorados*. Este animal de los bosques tuvo dos importantes referencias en la literatura clásica. Así sucede con Marte, quien se convirtió en jabalí para matar a Adonis, uno de los amados por Venus. La segunda historia que concierne a un jabalí es la cacería de Calidón. Este mito fue difundido a través de Homero y Hesíodo; sin embargo, la versión más conocida fue la de Ovidio en las

¹⁸² Alain Guerreau, *art. cit.*, s. v. “caza”, p. 139.

Metamorfosis, Libro VIII. En él se relata que el animal salvaje es enviado por Diana debido a que la diosa no recibe sus ofrendas anuales por parte del rey. La intención de mandar al jabalí es la de devastar todos los cultivos, lo que genera un caos para la alimentación de Calidón. A la caza de este animal asisten una multitud de héroes de renombre, entre los principales se encuentran: Meleagro (quien da muerte al animal), Jasón, Teseo, Néstor y Atalanta (la primera, entre todos los guerreros, que logra herir al jabalí). La descripción del cerdo en las *Metamorfosis* muestra la fiereza y bestialidad del animal que tanto trabajo costó a los guerreros mencionados. Ovidio describe así a la bestia:

Sus ojos brillan de sangre y fuego, su erizado cuello está tieso, y se le erizan las cerdas semejantes a tiasas lanzas. [y se alzan las cerdas como una empalizada, como altas lanzas]. Con su ronco gruñido le cae una espuma hirviente por los anchos espaldares, sus colmillos tienen la misma extensión que los colmillos de la India; de su boca sale **un rayo**, las hojas arden con su resuello. Éste unas veces pisotea las mieses que crecen en forma de hierba, otras siega los deseos maduros de un campesino que llorará y hace morir a Ceres en las espigas¹⁸³.

La imagen aterradora que presentó Ovidio sobre el jabalí fue una de las principales características que sobresalió y perduró durante la Edad Media. No obstante, a pesar de que el animal pertenece a la diosa Diana: “El cerdo, al ser uno de los animales más lúbricos, está consagrado a Venus”¹⁸⁴. Otra conceptualización con respecto a este animal explica que es: “Símbolo de los deseos impuros, de la transformación de lo superior en inferior y del abismamiento amoral en lo perverso”¹⁸⁵. Las dos definiciones muestran que el animal es considerado un ser representante de las pasiones sexuales desbordantes, lo cual, posiblemente, surgió a partir de una concepción medieval y no clásica.

En el caso del jabalí, el simbolismo es prácticamente parecido, de ahí que los dos animales se encuentren íntimamente relacionados en el plano simbólico. De esta manera:

En la tradición cristiana el jabalí simboliza al demonio, ya sea que se le compare con el cochino, tragón y lúbrico; ya sea que se considere una impetuosidad, que recuerda la fogosidad de las pasiones; o sea, incluso, que se evoque su paso devastador por los campos, los vergeles y las viñas¹⁸⁶.

¹⁸³ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., p. 479. Las negritas son mías.

¹⁸⁴ Angelo de Gubernatis, *Los animales de la tierra...*, op. cit., p. 316.

¹⁸⁵ Juan Eduardo Cirlot, op. cit., s. v. “cerdo”, p. 132.

¹⁸⁶ Jean Chevalier, op. cit., s. v. “jabalí”, p. 599.

Como se puede notar, las principales características, tanto del puerco como del jabalí, residen en ser animales que representan las pasiones y la lujuria, y su tradición cultural estará basada, sobre todo, en el mito de la cacería de Calidón. En la Edad Media, como se ha referido, la caza fue una de las actividades más importantes de los nobles, razón por la cual el jabalí fue uno de los animales con los que más se enfrentaron, de ahí que su presencia en la literatura estará relacionada, sobre todo, con la cacería.

Esta bestia representa el animal más relevante de los que se mencionan en el poema, pues tanto su descripción, como su interacción con el “yo” lírico, afectan de forma directa la trama del decir. La voz poética, al haber llegado al espacio del Más Allá y dormir un momento por la fatiga, despierta con el canto del ruiseñor y continúa su camino hasta que se encuentra con el puerco salvaje:

Así prise mi camino
por vereda que inorava,
esperando en el divino
misterio a quien invocava
socorro, yo que mirava
en torno por el selvage,
vi andar por el bosque
un puerco que se ladrava¹⁸⁷.

Resalta en este pasaje la mención del bosque, lugar ideal para la actividad de la caza. El “yo” lírico, una vez adentrado en este espacio, observa al cerdo. Posterior a una reflexión retórica sobre la dificultad de describir lo sorprendente que es este animal monstruoso, continúa el detalle de la bestia:

¡O sabia Thesaliana!,
si la virgen Atalante
a nuestra vida mundana
es posible se levante,
yo sería demandante,
con devida çerimonia,
si el puerco de Calidonia
se mostró tan admirante.

Pero tornando al vestigio
e su diforme feçhura,
digna de ser en escriptura,
digo que la su figura,

¹⁸⁷ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, op. cit.*, vv. 89-96, pp. 294-295.

maguer que de puerco fuesse,
ya non es quien jamás viesse
tal braveza en catadura.

Bien como la flam'ardiente
que sus çentellas enbía
en torno, de continente,
de sus ojos paresçía
que sus **rayos** esparzía
a do quier que reguardava,
e fuertemente turbava
a quien menos lo temía.

E como quando ha tirado
la bonbarda en derredor
queda el corto despoblado
del su grand fumo e negror,
bien d'aquel mesmo color
una niebla le salía
por la boca, do volvía
demostrando su furor.

E bien como la saeta
que por fuerça e maestría
sale por su línea recta
do la ballesta la enbía,
por semejante fazía
a do sus púas lançava,
así que mucho turbava
a tod' onbre que lo vía¹⁸⁸.

Distintos son los elementos que se deben resaltar en la amplia descripción del jabalí. En primer lugar, es necesario aclarar la razón por la cual decidí ubicar a este animal dentro del grupo de cacería y no en el apartado de los “animales fieros”. El cuestionamiento podría surgir a partir de la imagen literaria proporcionada por el “yo” lírico con respecto a dicha bestia, pues en sus características resaltan elementos que construyen la figura de un ser salvaje, peligroso y, como el mismo texto dice, monstruoso. Tanto los colores del animal, como lo que expide su cuerpo, responden a rasgos enteramente fieros, aunado a que la bestia tiene la clara intención de atacar al personaje; con ello se podría pensar que el puerco entraría en el primer grupo de análisis; sin embargo, he propuesto que el jabalí se ubique en el de animales de la caza por distintas razones.

¹⁸⁸ *Ibid.*, vv. 105-144, pp. 295-297. Las negritas son mías.

Por un lado, las características simbólicas que definen los rasgos de los “animales fieros no se vinculan con las del jabalí”. Se había comentado que este primer grupo de bestias que inician la entrada al Más Allá son denominadas salvajes por compartir la propiedad de ser devoradoras; es decir, que atrapan a su presa, de ahí que se proponga que los leones, serpientes, tigres y dragones que observa el “yo” lírico simbolizan la entrada del Infierno, ilustrada con animales que mastican a los condenados. El jabalí, pese a ser agresivo, no corresponde con la característica de ser carnívoro. Otro aspecto relevante es que, a nivel semántico, en el grupo de animales fieros sólo se mencionan felinos y reptiles, por lo que el cerdo no entra en ninguna de esas categorías.

También, a diferencia de los animales fieros, el “yo” lírico considera que la figura del puerco es “digna de ser en el siglo / para siempre en escritura” lo que significa que el aspecto de la bestia es tan sorprendente que resulta necesario detallarlo, esto lo aleja de lo observado anteriormente con los “animales fieros”, cuya descripción no fue abundante, pues la voz poética considera que era innecesario ahondar en su fisonomía. En ese sentido, se pondera un mayor modo simbólico al jabalí que a los “animales fieros”, lo cual no podría empatarlos en la misma categoría. Otro argumento para respaldar la ubicación del jabalí dentro de los animales de caza está en que el poema, al ofrecer una imagen de cacería dentro del texto poético, no se entendería sin la esencial presencia del cerdo, dentro de la recreación del mismo, al tratarse no de un animal que ayude al cazador en esta actividad, sino como una bestia cazada, en este caso, por Hipólito. Como se verá más adelante, la simbolización de la muerte del jabalí en el texto resulta esencial para comprender gran parte del *Infierno de los enamorados* y, en ese sentido, si se aparta la figura del puerco del marco de la cacería no se comprendería la continuidad del poema, así como del análisis.

Las anteriores razones son por las que he decidido que el jabalí no pertenezca al grupo de “animales fieros”, aunque su descripción muestre su salvajismo y, por el contrario, se ubique en el grupo de animales de la caza, por tratarse de una imagen de esta actividad en la que cada uno de los elementos funciona en relación con otros. Aclarado este punto, resulta conveniente iniciar el análisis propio del jabalí.

Uno de los aspectos relevantes en la descripción del animal es la semejanza de la imagen fiera del puerco presentando en el *Infierno de los enamorados* con el de Calidón en

las *Metamorfosis*. Cabe recordar que esta obra de Ovidio fue una de las que formaron parte de la biblioteca personal de Santillana; en ese sentido, podría indicarse como texto base las *Metamorfosis* para la reelaboración de la representación del jabalí en el *Infierno* del Marqués. Asimismo, como recreación de un mito clásico, sobre todo en la Edad Media, resulta claro que la figura del puerco en el texto de Santillana tendrá una connotación simbólica y moralizante.

Al tratarse del animal más sobresaliente del decir narrativo, la crítica ha destacado en reiteradas ocasiones el significado del jabalí en el *Infierno de los enamorados*, aspecto que se verá a continuación. Así, su presencia casi al inicio del poema indica el eje temático que se intenta desarrollar a lo largo del decir narrativo. En palabras de Foster:

Quando el poeta se ve agredido por el cerdo, se confirma tanto su culpabilidad como el tema rector del poema. Lugar común para representar la sensualidad y la lujuria, el puerco aterroriza al hombre indefenso para subrayar el intenso miedo de éste ante la materialización de su pecado¹⁸⁹.

El encuentro con el jabalí indica, en efecto, el tema central de todo el poema: la condena de las pasiones amorosas. Éstas se ven simbolizadas a través del jabalí, animal que tiene una relación con Venus en cuanto a sus connotaciones de lujuria y pasiones sexuales. Su presencia responde en gran medida al espacio en donde se está desarrollando el texto, es decir, el infernal. Los rasgos físicos que se destacan del animal corresponden en todo momento a la concepción de un Infierno doliente y llameante, pues desde el inicio de la descripción se mencionan la flama ardiente que emana, seguida de los rayos que sus ojos esparcen; posteriormente, el “yo” lírico se refiere al color del animal, el cual es negro por la niebla que le sale por la boca. A través de estas características del puerco, se observa una gran relación con un ser demoniaco, por causar espanto debido a su apariencia y los colores que lo conforman: rojo por el fuego y negro por el humo.

Si el jabalí es la animalización de las pasiones amorosas, el encuentro con Hipólito, quien le da muerte a través de la caza, significa el triunfo de la virtud sobre el pecado, como lo apunta Deyermond: “Los elementos [...] tomados en su conjunto, muestran a las fuerzas de la castidad derrotando a las del amor sexual (el jabalí es, como han señalado algunos

¹⁸⁹David William Foster, *Pról. cit.*, p. 27.

estudiosos, un símbolo familiar de la lujuria)”¹⁹⁰. En ese sentido, se podría apreciar con mayor claridad un uso intencionado del animal en cuestión para representar el amor sexual y su derrota ante la castidad de Hipólito, lo cual mostraría un conocimiento del Marqués de Santillana relacionado con la tradición cultural del jabalí. La utilización consciente de este animal marca el preámbulo del espacio que visitará posteriormente la voz poética (el Infierno de amores) y, al mismo tiempo, se ejemplifica la derrota de las tentaciones sentimentales. Foster explica al respecto:

El uso del símbolo del puerco, frecuente en el arte y la literatura religiosa, se trata de un motivo recurrente que funciona para confirmar la orientación fundamental del poema en las primeras estrofas y para encauzar la presencia de Hipólito el cazador que «salvará» al poeta¹⁹¹.

Con lo anterior, se puede confirmar que, en efecto, existió un uso intencionado por parte de Santillana de la figura del jabalí casi al inicio del texto y como señal de lo que el “yo” lírico más adelante se encontrará en el espacio infernal; de la misma manera, este recurso simbólico ayuda a construir la imagen casta de Hipólito y su acción dentro del poema. La figura del jabalí, por tanto, llegó a Santillana a través de una perspectiva relacionada con el pecado y lo demoníaco. Síntesis de la tradición clásica y cristiana, el cerdo sirvió para animalizar el espacio del Infierno; también, se muestra que tal bestia no pertenecería a Diana en el texto del Marqués, sino a Venus por tratarse de un Infierno de Amor. Aunque el animal conserva sus características destructivas e imponentes, su función está relacionada con la lujuria amorosa. Por otra parte, a diferencia de la historia clásica, al jabalí no lo mata Meleagro, sino Hipólito, beneficiado de Diana y despreciador de Venus.

En ese sentido, pese a que el texto base del que parte Santillana para la representación de su jabalí en el *Infierno de los enamorados* muy probablemente proviene de las *Metamorfosis* de Ovidio, existe en el poema castellano una reconfiguración del animal para adaptarlo al sentido temático del decir narrativo. Su simbolismo está cristianizado y moralizado por medio de la concepción medieval de los pecados representados por medio de una bestia asociada a la lujuria y a las pasiones sexuales. El hecho de que a este ser vivo se le cace en el texto responde a una realidad mediata a la cual

¹⁹⁰ Alan Deyermond, “Alegorías amorosas de Santillana”, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹¹ David William Foster, *Pról. cit.*, p. 31.

pertenecía el marqués. En resumen, Santillana ubicó una imagen típica de cacería para la nobleza medieval, en la que necesitó un animal común para esta actividad tan importante y natural para los cortesanos y que, al mismo tiempo, pudiera significar las pasiones amorosas.

El jabalí es el animal más importante del *Infierno de los enamorados* por su amplia descripción, pues, de cierta forma, interactúa directamente con el personaje y porque en su simbolismo se explica el eje temático del que parte el poema de Santillana y el espacio con el que el lector se encontrará versos más adelante. El encuentro de la voz poética con animales prosigue con la presencia del caballo, cuyo análisis simbólico se presenta a continuación.

3.4.3 Caballo | Palafrén

El caballo es el siguiente animal que aparece en el *Infierno de los enamorados*. Su mención está relacionada con el encuentro entre el “yo” lírico e Hipólito, héroe que da muerte al puerco salvaje analizado anteriormente. El caballo es posiblemente uno de los animales más comunes y ordinarios de la lista del poema y, en general, para la Edad Media. Si se recuerdan las palabras de Deyermond con respecto a la imagen del león¹⁹² se notará que, en efecto, varios animales existentes en las obras literarias tenían sus entradas correspondientes en los *Bestiarios*, pero muchos de ellos se mencionaban en la literatura, sobre todo, por la cotidianidad que tenían para la gente del Medievo; el caballo, sin duda alguna, es uno de esos animales, por lo que se encontrará que precisamente en la literatura adquirió un simbolismo muy importante.

Rastrear la presencia del caballo en la literatura, desde la Antigüedad hasta la Edad Media, apuntaría a una gran lista de ejemplos en los que el animal aparecerá, pues el caballo ha formado parte esencial de la vida del humano desde los tiempos más remotos. Lo que se intentará, por tanto, es citar algunos ejemplos que pudieron haber influido de manera directa en la lírica de Santillana. Entre las obras clásicas en las que se encuentra este animal está la *Iliada* de Homero, en cuyo contenido épico la mención e importancia que se le da al

¹⁹² Vid., p. 89, cita 146.

caballo como animal de guerra es primordial a lo largo de la historia, pues en reiteradas ocasiones la imagen de los héroes se compara con la belleza de sus monturas:

Díjole, a su vez, el ilustre hijo de Licaón:
«¡Eneas, consejero de los troyanos, de bronceíneas túnicas!
A mí ése en todo se me parece al belicoso Tidida:
Lo reconozco por el broquel y por el atubado yelmo,
y al mirar sus caballos; con certeza no sé si es un dios»¹⁹³.

En este fragmento de la *Iliada*, que corresponde al Canto V, la comparación de los caballos con la figura de Eneas resalta, pues tales monturas del héroe descienden directamente de una raza privilegiada que pertenecía a Zeus, de ahí que sean animales muy valiosos y que se unen a la imagen del guerrero.

Otro ejemplo es el del carruaje del Dios del Sol, Apolo, que está dirigido por distintos caballos para llevar a cabo su tarea del cambio de los astros en el cielo. Esta importante montura será portada por el hijo del Sol, Faetón, quien no podrá mantener el mando de los caballos (Pirois, Eous, Etón y Flegón) y provoca el incendio del cielo, al mismo tiempo que su muerte al caer al río; este mito se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, Libro II¹⁹⁴. Al continuar con los ejemplos de la literatura clásica se apunta la obra de Eurípides titulada *Hipólito*, ésta es tal vez la referencia más importante debido a que precisamente es Hipólito el personaje que aparece cabalgando un caballo en el texto del Marqués. En la tragedia de Eurípides se relata que:

El héroe cuyos caballos ocasionan la muerte es un tema frecuente en la mitología; y el nombre griego de Hipólito alude a este tipo de muerte. Hipólito, hijo de Teseo, huyendo del palacio de su padre, que le cree culpable de incesto con Fedra, su madrastra, se precipita de su carro, que rompen los caballos que lo conducen cuando, al acercarse al mar, unos monstruos marinos lo asustan¹⁹⁵.

La anterior cita resulta interesante porque parecería irónico que un héroe que muere a causa de sus caballos se mencione precisamente montado en uno en el *Infierno de los enamorados*; además, es oportuno destacar que en el mismo nombre de Hipólito existe el significado de caballo “*hipo*” que lo relaciona aún más con su montura y mostraría,

¹⁹³ Homero, *Iliada*, tr. pr. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, p. 190.

¹⁹⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., pp. 235-251.

¹⁹⁵ Angelo de Gubernatis, *Los animales terrestres...*, op. cit., p. 249.

posiblemente, una figura de Hipólito capaz de dirigir a sus caballos debido al tipo de espacio en el que se encuentra dentro del poema de Santillana, es decir, el de la cacería.

Como se observa, el caballo generalmente se muestra como una montura importante ya sea para héroes, dioses o semidioses en la literatura clásica, lo cual fue el ideal que pervivió durante la Edad Media. En esta época, este animal sirvió para la misma empresa que la Antigüedad; es decir, para las batallas cuerpo a cuerpo, de ahí que en algunas pinturas medievales aparezca la figura de Cristo montado en un caballo blanco. La cabalgadura de Jesús, según la *Biblia*, fue un burro porque este animal representaba la humildad del profeta (Mateo 21:1); sin embargo, y como se mencionó en el primer capítulo, para la Edad Media el burro era muy inferior para la figura de Jesucristo, por lo que se decidió cambiar su montura a la de un caballo, símbolo de nobleza y valentía.

El ejemplo de la relación entre el caballo y Cristo porque este recurso pictórico pudo ser una de las causas por las que a los principales guerreros de la literatura en la Edad Media se les atribuía un caballo majestuoso para ilustrar su valentía. De esta forma, entre las primeras representaciones literarias en donde se encuentra el caballo, destaca Babieca, la fiel montura del Cid:

El que en buen ora nasco non lo detardava,
vistiós'el sobregonel, luenga trahe la barba;
ensiéllanle a BaviECA, cuberturas le echavan,
Mío Çid salió sobr'él e armas de fuste tomava.

Por nombre el caballo BaviECA cavalga,
fizo una corrida, ésta fue tan estraña,
quando ovo corrido, todos se maravillavan,
d'és día se preçió BaviECA en quant grant fue España¹⁹⁶.

En el fragmento se puede apreciar distintos elementos, entre ellos la forma en que el Cid prepara a Babieca para iniciar la cabalgadura y también la dominación que tiene el personaje con respecto al caballo; al mismo tiempo, se muestra una especie de unión entre héroe y animal que permite la admiración de los espectadores. Así pues, a partir de este ejemplo se relaciona el caballo, aunque con muchos siglos de diferencia y características literarias muy distintas, con la literatura de finales del siglo XV y principios del XVI, en la

¹⁹⁶ *Poema de Mio Cid*, ed. tr. y notas de Ian Michael, Madrid, Castalia, 2001, pp. 184-185.

que este animal es fundamental para los textos conocidos como libros de caballerías. Aunque posteriores a la ubicación temporal en la que está el marqués de Santillana, la referencia a dichas obras resulta importante por la imagen que se encuentra en el *Infierno de los enamorados*, la de Hipólito junto a su caballo, muy parecida al ideal caballeresco.

En los libros de caballerías el héroe y el caballo son dos seres que dependen el uno del otro, de ahí que en las historias se muestre la fidelidad del animal con respecto a su dueño, lo que permite que se convierta en símbolo de valentía. En palabras de María Salinero: “El caballo está estrechamente vinculado a la persona que lo monta, simbolizando en el caso del protagonista su 'fuerza vital' y la trasmutación de su destino”¹⁹⁷. La relación tan fuerte entre ambos provocó la mayor valoración de dicho animal en este tipo de literatura; en la realidad de la Edad Media, el hombre que poseía un caballo debía pertenecer a un estatus social alto para mantener un animal tan caro como ese, razón por la que los caballos fueron tan cuidados y fundamentales para el desarrollo de la caballería.

De esta forma, el caballo se constituyó como un animal heroico y con una connotación positiva, tanto que incluso le llevó a oponerse, simbólicamente, a seres diabólicos como el dragón. Según Chevalier:

En lugar de unificarse en una sola figura mítica, el binomio caballo-dragón puede escindirse también en sus dos componentes que, tomando entonces valor contrario, se enfrentan en lucha a muerte, que se convierte en la del bien y el mal. Evidentemente es el caballo el que entonces se valora positivamente, pues representa la cara humanizada del símbolo, mientras que el dragón figura la bestia en nosotros, que conviene matar, es decir, echar. El mito de San Jorge es un ejemplo¹⁹⁸.

El caballo de San Jorge se convirtió en significado del bien al ayudarlo a combatir y derrotar al dragón. Resulta oportuno, por tanto, observar cómo se menciona el caballo en el *Infierno de los enamorados* para reflexionar si su presentación en el poema empata con lo expuesto hasta el momento. Al continuar con el hilo conductor de la historia, después de la aparición del puerco feroz frente al “yo” lírico, éste, espantado por tal bestia, ve acercarse a lo lejos a Hipólito con su montura:

¹⁹⁷ María Jesús Salinero Cascante, “El caballo, símbolo de trasmutación de un destino en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes”, *Berceo*, 118-119, 1990, p. 118.

¹⁹⁸ Jean Chevalier, *ed. cit.*, s. v. "caballo", p. 217.

Un palafrén cavalgava
muy ricamente guarnido,
e la silla demostrava
ser fecha d'oro broñido,
un capirote vestido
sobr'una ropa bien fecha
traía de manga estrecha
a guisa d'onbr'entendido.

Traía en la mano diestra
un venablo de montero,
un alano a la siniestra,
fermoso e mucho ligero;
e bien como caballero
animoso e de coraje,
aquexava a su viage
siguiendo el vestiglo fiero¹⁹⁹.

En el fragmento citado resalta un aspecto bastante importante para el análisis simbólico del animal, pues el tipo de caballo que monta Hipólito en esta escena es un palafrén. En la Edad Media, esta montura era utilizada especialmente por las damas y, en pocas ocasiones, por los reyes o príncipes cuando hacían entradas. Este tipo de caballo, por tanto, pertenecía casi exclusivamente a las mujeres, por lo que habría que preguntarse ¿por qué Santillana llamaría palafrén a la montura de Hipólito? La duda surge a partir de que se considera que el héroe clásico debiera estar típicamente montado en un caballo y no cabalgando un animal manso para la actividad de la cacería en la que está caracterizado dentro del poema. Una posible explicación para esto se encontraría en la precisión que versos más adelante hace Hipólito con respecto a su presencia en ese lugar²⁰⁰. Según el héroe, Diana le ha destinado en ese espacio tras la muerte, en donde le facilita bestias y animales para la cacería, en ese sentido, se piensa que este bosque le corresponde a la diosa de la caza, quien, como se conoce, tiene a su merced a distintas guerreras en la mitología clásica. De tal modo, Hipólito, consagrado a Diana, al estar dentro de un lugar que pertenece a dicha diosa, portaría un caballo exclusivo para mujeres como una forma de mostrar la presencia y posesión que tiene Diana de este héroe a través del palafrén.

¹⁹⁹ Marqués de Santillana, *Poesía lírica. ed. cit.*, vv. 161-176, pp. 298-299.

²⁰⁰ *Vid Infra*. Fragmento del poema, cita 212, p. 130.

Se debe precisar que aunque el animal que se refiere en el poema sea un palafrén, en el presente análisis se estudiará bajo el símbolo del caballo, porque ambos pertenecen a la misma familia. Pese a que la mención del palafrén en el fragmento sea breve, como se ha discutido, héroe y caballo resultan ser uno mismo en los ejemplos épicos y de caballerías en la Edad Media, por lo que este estudio no se reducirá a tomar la sola imagen del caballo, sino que también se considerará la representación completa del animal con relación a Hipólito.

Como se observa, desde el inicio del pasaje hay distintos elementos que destacan, todos asociados con la vestimenta del caballo y del domador. En primera instancia, se encuentra la aseveración del protagonista del poema, quien describe al palafrén “muy ricamente guarnido”, lo que indica la majestuosidad de la vestimenta del animal y de Hipólito y también provoca la admiración del “yo” lírico. Posteriormente, se detalla en la descripción los aspectos que justifican la imagen del caballo adornado: el elemento que inicia con la imagen es una silla de oro reluciente, lo cual expresa una montura altamente costosa. Aunque el color del palafrén no se menciona, con la referencia al oro, metal brillante y cercano a la luz, se da un indicio de un carácter positivo y heroico en comparación con el espacio lúgubre provocado por la presencia del fiero jabalí.

Después de la breve descripción de la montura, aparece la indumentaria del caballero que posee tan reluciente caballo. En ésta se menciona el capirote vestido sobre una ropa bien hecha, lo que muestra no sólo la posición social a la que pertenece el jinete, sino que también se recrea una imagen relacionada con la vestimenta utilizada en la época de Santillana. De esta forma, se transporta en el poema a un personaje clásico como Hipólito al ideal caballeresco de la Edad Media. Al continuar con el análisis, se encontrará que el mismo protagonista se refiere a la montura del héroe, así como a su calzado, como “d'onbr'entendido”, dicha consideración indica que tal característica de Hipólito se emparenta con lo conocido, la realidad mediata de la voz poética después de observar animales salvajes y extraños que pertenecen al Más Allá.

En la segunda mitad destacarán otros elementos que porta el caballero: el primero es un venablo, arma muy común en la Edad Media y que se utilizaba frecuentemente en la caza; y después, se menciona al alano, una raza de perro español dedicada a la cacería,

animal que analizaré más adelante. Como se nota, estas dos características son suficientes para contextualizar la imagen del caballo y de Hipólito en un ambiente típicamente venatorio; otro rasgo muy importante es el que proporciona el “yo” lírico cuando menciona: “e bien como caballero/ animoso e de coraje,/ aquexava su viage/ siguiendo el vestiglo fiero”.

Lo anterior muestra que la relación entre el caballo e Hipólito debe interpretarse como la de una montura de cacería. Hay que recordar que esta actividad tan normal durante el Medioevo requería, en efecto, del caballo para apresurar el paso al momento de encontrar la presa; la majestuosidad con la que se describe al caballo en el poema, así como sus elementos de montería, como la silla de oro, muestran una relevancia que dignificará al tipo de jinete, en este caso Hipólito.

Otra significado de este animal se encontrará en la imagen relacionada con Hipólito, la cual es la de caballero animoso. Ya se ha visto anteriormente que el caballero de la Edad Media tenía que ser un hombre valiente y dispuesto a luchar contra las fuerzas del mal, rasgos que convirtieron al caballo como la montura más digna para este tipo de personas. Chevalier explica: “La iniciación caballerescas del Occidente medieval no deja de tener alguna analogía con la simbólica del caballo, montura privilegiada de la búsqueda espiritual”²⁰¹. Así pues, a diferencia de los otros animales analizados, el caballo se muestra como el primer ser que se le da una simbología positiva, debido a que por medio del animal se intenta caracterizar la bondad y heroicidad de Hipólito, el único personaje digno y capaz de guiar al protagonista a un espacio peligroso como el Infierno de amor.

Como se citó anteriormente, Hipólito muere al descarrilarse su carro conducido por caballos. El personaje, en el *Infierno de los enamorados*, funciona perfectamente como guía del poema debido a su consagración a Diana y el desprecio del amor carnal; es decir, a Venus, quien es propietaria del Infierno de Amor. Como se observa, la búsqueda espiritual o perfeccionamiento del alma que ha tenido Hipólito en ese lugar corresponde al tipo de montura que porta. Nuevamente Chevalier indica: “Blanco, pero de una blancura resplandeciente, el caballo es símbolo de la majestad. La mayoría de las veces lo monta

²⁰¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. "caballo", p. 210.

aquel que es llamado «Fiel y Verdadero»²⁰². Aunque el color del caballo no se mencione en la descripción del mismo, se ha comentado que el oro de la silla puede indicar la luminosidad de tal montura, lo cual lo emparenta al caballo blanco, del Sol, que sólo es cabalgado por un jinete relacionado con la fidelidad y la verdad, rasgos que ejemplifica Hipólito al haberse librado de las cadenas de Amor. Se mostraría, en efecto, la lucha entre la fuerza de la castidad, encarnado por Hipólito, frente a la pasión, mostrado por el Infierno de Amor al que versos más adelante llegará el protagonista.

En ese sentido, el caballo del *Infierno de los enamorados* podría también convertirse, junto con Hipólito, en el binomio referido por Chevalier con respecto a la leyenda de San Jorge, en tanto que el palafrén e Hipólito se enfrentan al fiero jabalí (símbolo de las pasiones amorosas y, por tanto, ente del mal) en el cual se da muerte al puerco salvaje. La imagen que se ofrece del caballo y su jinete en el *Infierno* de Santillana responde a una idealización caballerescas en la que se transporta a un personaje del mundo clásico a los valores medievales del siglo XV, época del Marqués, lo que muestra una interesante pervivencia de la mentalidad medieval del escritor español. Esto expone una considerable diferencia entre la representación que ofrece Dante de Virgilio en la *Divina Comedia*, en donde se respeta la imagen clásica del autor de la *Eneida*, en comparación con la apariencia que ofrece el marqués de su guía, Hipólito.

Así, el caballo en el *Infierno de los enamorados* responde, en primera instancia, a un contexto de cacería como montura que facilita dicha actividad, pero también se asemeja a un ámbito caballeresco al emparentarse a Hipólito con las actitudes de un caballero. El palafrén, pues, indica la presencia de Diana, y también simboliza la pureza y valentía del héroe tanto en la cacería como en la caballería. La tragedia provocada por los caballos y la maldición de su padre en la historia de Eurípides parecen reivindicarse en el texto del Marqués de Santillana, al recrear a un Hipólito capaz de domar a su caballo y mostrarse como un héroe asemejado a los ideales cortesés. A este personaje no sólo lo acompaña el caballo, sino también el perro, animal que se analizará a continuación.

²⁰² *Ibid.*, s. v. "caballo", p. 216.

3.4.4 Perro | Alano

El perro, como el caballo, es un animal bastante común y muy cercano a la vida cotidiana, tanto de la Edad Media como de la existencia del hombre en general. En el contexto de la cacería, es casi obligada su referencia en cualquier representación de este tipo. Antes de pasar a las funciones del perro en esta actividad, es preciso apuntar algunos ejemplos literarios con respecto a este animal. Como se ha comentado, al igual que el caballo, el can es un animal que cuenta con una gran presencia en cualquier medio de expresión artística. De ahí que rastrear al perro en la literatura clásica y medieval daría como resultado una amplia lista, por lo que sólo se tomarán en cuenta algunas menciones que puedan ayudar al análisis del poema.

Debido a que Santillana leyó a Ovidio, uno de los ejemplos más relevantes es del mito de Acteón, nieto de Cadmo, que se encuentra en las *Metamorfosis*, Libro III, pues se relata que este personaje, al haber visto a Diana, quien se bañaba desnuda en una fuente, es convertido en un ciervo a quien sus propios perros de caza le dan muerte. Resulta interesante dicha referencia literaria porque se le da una gran importancia al perro de cacería. Así se describe la escena:

Mientras vacila, lo vieron los perros: y en primer lugar Melampo e Icnóbates, de fino olfato, dieron la señal con su ladrido, Icnóbates gnosis, Melampo de raza espartana; después se precipitan otros más velozmente que la rápida brisa, Pánfago, Dorceo y Oribaso, todos arcadios, y el valiente Nebrófono y el fiero Terón junto con Lélape y Ptérelas eficaz por sus patas y Agre por su olfato y el impetuoso Hileo, herido poco antes por un jabalí, y Nape, engendrada por un lobo, y Peménide, que perseguía a los rebaños, y Harpía, acompañada de sus dos hijos, y el sicionio Ladón, portador de recogidos ijares y Drómade y también Cánaque y Esticte y Tigre y Alce y Leucón de blanco pelaje y Ásbolo de negro y el vigoroso Lacón y Aelo, valeroso en la carrera, y Too y la veloz Licisca con su hermano Ciprio, y Hárpalo, cuya negra frente está marcada en su centro por una mancha blanca, y Melaneo y Lacne, de erizado cuerpo, y Labro y Agriodonte, nacidos de padre dicteo pero de madre laconia, y también Hilactor, de aguda voz, y los que sería largo enumerar²⁰³.

En la descripción de Ovidio la relevancia de los perros se encuentra, en primer término, en que cada uno de ellos tiene nombre y, de esa forma, están personalizados; por otra parte, los canes también tienen características físicas y todos cumplen una función

²⁰³ Ovidio, *ed. cit.*, p. 287.

dentro de la cacería. A partir de lo anterior, resulta oportuno recordar que el modo de llevar a cabo la cacería era de dos formas, por medio de perros o de halcones, ambos animales utilizados como las principales herramientas para atrapar a la presa mientras el humano se desplazaba a caballo. La modalidad con los canes implicaba un mayor movimiento debido a que el perro olfateaba a su presa y, posteriormente, corría para atraparla, por lo que el jinete tenía que apresurar el paso para dar órdenes a los perros y atacar. Según Guerreau:

La única considerada como gran cacería forestal consistía en perseguir la pieza, a caballo y con una jauría de perros, hasta que el animal, agotado de tan infructuosa huida, se detuviera para hacer frente a los perros, en ese momento se remataba al animal herido con la espada o con el venablo²⁰⁴.

Como se observa, el perro fue esencial en la cacería; incluso en la cetrería se utilizaba al can para levantar la presa que había logrado herir o matar el halcón o el águila. Dentro de la modalidad del uso de perros se tenían ciertos objetivos muy comunes para la cacería: “La caza con perros estaba orientada, ante todo, a la captura de cérvidos (ciervos, corzos, gamos) y, de forma secundaria, a la caza de jabalíes”²⁰⁵. La presencia del jabalí, aunque secundaria para Guerreau, era muy común en las representaciones pictóricas en donde también predomina la imagen de los cazadores que portan perros para la actividad, en comparación con las aves. En ese sentido, la relación entre el perro y la caza permitió la asimilación de este animal con ciertas personalidades del mundo clásico. Como apunta Gubernatis: “El perro estaba consagrado a Diana cazadora, que, como sabemos, es la luna; de ahí el proverbio latino «Delia nota canibus»”²⁰⁶. Estas palabras justifican la presencia del perro en el *Infierno de los enamorados*, pues el can es un animal que pertenece a Diana, por lo que sirve perfectamente para matar al jabalí, que simboliza las pasiones carnales.

Entre tanto, en la literatura cortesana, como ya se apuntó con respecto al halcón, la figura del perro simboliza a la dama en una correspondencia con la metaforización del cortejo del caballero. En dicho lenguaje figurado la dama, es decir, el can, persigue a su presa, el hombre, como lo hace en cualquier contexto de cacería, hasta que por fin lo alcanza y le da muerte, seguramente una reminiscencia del mito de Acteón. Esta

²⁰⁴ Alain Guerreau, *art. cit.*, s. v. “caza”, p. 138.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Angelo de Gubernatis, *Los animales de la tierra...*, *op. cit.*, p. 326.

ejemplificación del uso del perro en la literatura cortesana resulta importante, si se piensa que el marqués de Santillana perteneció a la nobleza y conocía los códigos literarios de la misma; lo que supondría una posible metáfora similar en el *Infierno de los enamorados*. Con base en estos antecedentes culturales, es conveniente pasar al análisis de los fragmentos del poema en donde aparece el perro.

La primera mención de este animal corresponde a la del alano, raza típicamente española, utilizado para la cacería. El fragmento fue citado anteriormente en el apartado del caballo²⁰⁷, en donde se describe al perro como hermoso y ligero, y es el animal de compañía que trae Hipólito para realizar su actividad. El alano ya había sido utilizado por el Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor* en el “Ensiemplo del alano que llevaba la pieça de carne en la boca”²⁰⁸, en esa historia el autor ejemplifica a los codiciosos a través del alano que se ve muy seguro con su pedazo de carne en la boca, cuando de pronto lo pierde. Este animal tan común en España fue utilizado por el marqués de Santillana en el *Infierno de los enamorados* seguramente porque era la raza de perro más recurrente en la cacería, por lo que su presencia en el texto es un reflejo de la realidad del poeta. Por otro lado, su referencia en el texto hispaniza, de cierta forma, la imagen de Hipólito representado como un caballero de la época.

Después de la aparición del alano en el fragmento ya citado, y una vez que el “yo” lírico ha visto a Hipólito acercarse al jabalí, el texto continúa:

E desque vido el venado
e los daños que fazía,
soltó muy apresurado
al alano que traía,
e con muy grand osadía
bravamente lo firió,
así que luego cayó
con la muerte que sentía.

E como quien tal ofiçio
lo más del tiempo seguía
sirviendo de aquel servicio
que a su deesa plazía,
acabó su montería,
e falagando los canes

²⁰⁷ Vid., cita 199, p. 122.

²⁰⁸ Juan Ruiz Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. cit., p. 153.

olvidaba los afanes
e cansancio que traía²⁰⁹.

Hipólito, al percatarse de la destrucción que provocaba el jabalí en el bosque, decide soltar a su perro de caza, el alano. En el fragmento se puede observar una interesante muestra de movimientos continuos en los que se intenta recrear precisamente la actividad de la caza con perros, misma que implicaba un mayor desplazamiento a diferencia de la cetrería. El alano es liberado para perseguir al fiero jabalí y, posteriormente, entre el perro e Hipólito, dan muerte a la bestia que simboliza los deseos carnales. Una vez que el cerdo está muerto, en la segunda parte de estos versos se describe que Hipólito suelta al resto de la jauría para alcanzar a la presa. Así, pues, existen dos tipos de representaciones del animal en cuestión: la primera corresponde al alano y la otra a los demás perros que libera Hipólito al final.

Desde la aparición del alano se da a entender la importancia que tiene este animal para el cazador, pues se le menciona justo al lado de Hipólito en la primera descripción, lo cual da una idea de superioridad y liderazgo del perro de raza en comparación con el grupo que lo acompaña. Sugiere Guerreau: “Aunque en la Antigüedad se conocía ya varios tipos de raza de perros, es en la Edad Media cuando comienza el interés por las razas caninas y por el perfeccionamiento y la especialización de algunas de esas razas en las técnicas de caza”²¹⁰. El marqués de Santillana, como miembro de la realeza y, seguramente, conocedor de las técnicas de cacería, sabía la relevancia que tenían las razas de perros para la época, por lo que la aparición del alano en el *Infierno de los enamorados* remarca el reflejo de la sociedad de la Península Ibérica a inicios del siglo XV y que Santillana se interesó por retratar; lo que posiciona a Hipólito dentro de un grupo social elevado para la época gracias a la referencia del alano. Como apunta Dolores Morales: “El tamaño y la raza de los perros es recurrente, tanto para representar a los diferentes grupos sociales [...] Los fieros alanos representan a los reyes y sus nobles vasallos que protegen a sus cachorros”²¹¹.

²⁰⁹ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, op. cit.*, vv. 185-200, p. 300.

²¹⁰ Alain Guerreau, *art. cit.*, s. v. “caza”, p. 139.

²¹¹ Dolores Carmen Morales Muñiz, “Leones y águilas. Política y sociedad medieval a través de los símbolos fantásticos”, en *Animales simbólicos en la historia, ed. cit.*, p. 218.

Así, el alano, entrenado y adiestrado para la buena cacería, se convierte en el jefe del grupo de los animales que ayudan a la caza del jabalí y, una vez que ha ayudado a matar al cerdo, se libera a los otros perros que acompañan a Hipólito y que no se mencionan hasta ese momento. El perro, por tanto, representa al fiel compañero de caza de Hipólito, quien, hay que recordar, posee las características de un caballero valiente y capaz de enfrentar el mal; estos rasgos sin lugar a dudas también deben funcionar en el perro en el sentido de ser el acompañante obediente del guerrero.

Los animales utilizados para el cuadro venatorio dentro del texto se constituyen como entidades que recrean la figura de Hipólito en un héroe virtuoso y valiente. La caza, por tanto, pareciera significar una actividad que permite el alejamiento de las pasiones amorosas, si se piensa que ésta estaba relacionada con la figura de Diana. Es el mismo Hipólito quien reafirma dicha consideración:

E Diana me depara
en todo tiempo venados
e fuentes con agua clara
en los valles apartados,
e arcos amaestrados,
con que faga ciertos tiros,
e centauros e sátiros,
que m'enseñen los collados²¹².

La declaración de Hipólito es interesante porque explica en gran medida el porqué de su presencia en ese espacio y el tipo de lugar en el que se encuentra el “yo” lírico. El héroe, en efecto, tiene el privilegio de estar en ese bosque cazando bestias porque durante su vida despreció a la diosa del amor, Venus; mientras que Diana, en recompensa, le ha dado todas las armas y animales que pudieran ayudar en la caza constante a Hipólito. En ese sentido, se observaría que esta actividad funciona como una especie de premio para aquellos que en vida se negaron a entregarse a las pasiones amorosas. De ahí que los perros, como animales que más se ocupan para tal actividad, sean utilizados por los personajes mencionados por Hipólito, lo cual podría relacionar al perro con la castidad de Diana, una

²¹² Marqués de Santillana, *Poesía lírica, ed. cit.*, vv. 257-264, p. 304.

de las significaciones que se comentaron páginas arriba²¹³. Lo anterior se confirma con los siguientes versos que se presentan en el poema, y que forman parte de la explicación de Hipólito sobre ese lugar:

Otros que hovo en Greçia
que la tal vía siguieron,
e segund fizo Lucreçia,
por castidad padescieron,
los quales todos vinieron
en este lugar que vedes
e con sus canes e redes
fazen lo que allá fizieron²¹⁴.

De esta forma, se puede concluir la importancia que Santillana le daba a la figura del perro para la cacería, cuyos atributos culturales se relacionaban con los que siguieron la vía de Hipólito, es decir, quienes también en vida despreciaron las tentaciones de Venus; estos personajes son capaces de cazar y tener como pertenencia perros que les ayuden en tal labor.

Para completar el sentido del análisis acerca del perro será necesario comparar este animal con el jabalí. Ya se ha apuntado que el puerco simboliza las pasiones carnales, la lujuria, el deseo sexual y está consagrado a Venus; el perro, en contraste, fiel acompañante de Hipólito en su cacería, representa la valentía y lealtad, lo que intensifica aún más la moralización de la muerte del jabalí por estos dos personajes. Anteriormente, en el apartado en donde se analiza al cerdo, a través de William Foster se explicaba que el jabalí era una materialización de los pecados del protagonista del *Infierno de los enamorados*, por lo que se propone que, en efecto, hay una muerte de las pasiones amorosas simbolizadas por la caza del jabalí a través del alano; el perro, por tanto representa a Diana o, al menos, a su connotación de la única diosa que ha despreciado al amor y misma que, junto con Hipólito, dan muerte a la bestia que pertenece a Venus.

²¹³ Resulta oportuno aclarar que la presencia del venado no se ha tomado en cuenta para un análisis como los otros animales, pues pienso que su mención responde a un modo de ilustrar el espacio en donde está Hipólito y no contiene un mayor significado simbólico en el texto, en contraste con los animales de la lista de este estudio.

²¹⁴ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, ed. cit.*, vv. 281-288, p. 305.

Así, se concluye que el perro, en tanto animal que apoya la cacería, actividad íntimamente relacionada con Diana, simboliza la valentía y lealtad del héroe Hipólito, al mismo tiempo que el can se constituye como una representación de la diosa cazadora para vencer al jabalí, ser que encarna a Venus y, por tanto, a las pasiones amorosas. El marqués de Santillana construyó en su poema un cuadro muy típico de la cacería que se llevaba a cabo en la Edad Media por la nobleza, con el fin de utilizar dos animales (perro y jabalí) que simbolizaran a las dos diosas clásicas. El grupo de animales de la caza terminará con el águila, la cual se abordará en el siguiente apartado.

3.4.5 Águila

El animal que cierra la lista de la fauna que se presenta en el *Infierno de los enamorados*, y que al mismo tiempo finaliza el poema del Marqués de Santillana, es el águila, uno de los seres que cuenta con mayor tradición cultural y seguramente el segundo en importancia dentro del texto de este autor, después del jabalí²¹⁵. Bastantes son las características que se debe mencionar de este animal aéreo que concluye con las apariciones de fauna en el *Infierno*.

Para comenzar, resulta preciso enlistar las representaciones literarias que ha tenido el águila a lo largo del tiempo y hasta la época del Marqués de Santillana. De la misma forma como el caballo o el perro, el águila también cuenta con una increíble tradición cultural clásica y medieval; sin embargo, a diferencia de estos animales terrestres, resulta necesario mencionar varias de las representaciones culturales que se han realizado del ave, pues su uso en el texto del Marqués es, como se verá más adelante, por medio metafórico y

²¹⁵ Como posiblemente se pudo notar, existe una amplia brecha en la línea narrativa entre la aparición del perro y el águila, pues entre la escena de cacería y el cierre del poema no se presenta otro animal en cuestión, fragmento que correspondería a la llegada al Infierno de Amor. Hay, no obstante, una interesante referencia a la sirena, que se encontraría en medio de la imagen del perro y el águila. A inicios de este apartado de análisis simbólico se aclaró el por qué varios de los seres mitológicos presentes en el decir narrativo fueron excluidos del presente estudio, la sirena es uno de dichas entidades clásicas. Además de las razones ya expuestas en el apartado correspondiente, aclaro que la sirena es utilizada como un recurso metafórico para ejemplificar el dolor de Macías que se encuentra condenado en el Infierno. Si bien las figuras del halcón y el águila también son utilizadas por medio de una metáfora, éstas se encuentran relacionadas con el “yo” lírico, quien es capaz de salir de ese espacio de condena; en tanto la metáfora de la sirena se usa con relación a un preso del Infierno, quien jamás podrá escapar del espacio de Amor. Con base en lo anterior es por lo que se decidió que la sirena quedara fuera del análisis.

no como una mención directa como con el caballo y el perro. Así, pues, en la Grecia y Roma antiguas, el águila estuvo enormemente emparentada con la figura de Zeus | Júpiter, en el mito de la captura de Ganimedes, en el que se relata que el dios supremo del Olimpo, al ver la belleza incomparable del joven, se transforma en águila para raptarlo y llevarlo para convertirlo en su copero personal. Este mito se encuentra representado en el Libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, quien señala lo siguiente:

En otro tiempo el rey de los dioses se abrasó por el amor del frigio Ganimedes y se descubrió algo, que Júpiter prefería ser más que lo que era. Sin embargo, no se digna convertirse en un ave distinta de la que podía llevar sus armas. Y sin tardanza, golpeando el aire con sus engañosas alas, rapta al Iliada, que también ahora mezcla las bebidas y, sin que Juno lo quiera, escancia el néctar a Júpiter²¹⁶.

La historia de la transformación de Zeus en águila desencadenó una serie de interpretaciones y valores con respecto a esta ave en la cultura clásica, la relación entre el dios más importante para el pensamiento clásico y el águila permitió la valoración positiva de dicho animal, de tal modo que sus connotaciones divinas se mantuvieron durante toda la Edad Media. Las representaciones pictóricas y escultóricas del águila también se vincularon con los emperadores de la Roma antigua en tanto símbolo del alto poder que tenían. Así, el águila: “entre los griegos recibió un significado particular, más alegórico que propiamente simbólico, derivado del rapto de Ganimedes. Con mayor amplitud, se consideró como el ave que vuela más alto y, en consecuencia, la que mejor expresaba la idea de la majestad divina”²¹⁷.

El valor positivo del águila, emparentado con la divinidad y el poder supremo, serán dos de las características que predominen en el arte clásico cuando ésta aparece, ya sea al lado de Zeus o con un emperador o gobernante. En ese sentido, el espectador o lector que viese a este animal interpretará una cercana relación con la majestuosidad de la figura. Según Gubernatis: “el águila helénica es generalmente, como Zeus, un augurio de luz, abundancia y de felicidad”²¹⁸. De tal forma, esta ave, símbolo de luz, sol y prosperidad, se convierte en la reina de los cielos, así como el león es el rey de los animales de la tierra. Tal

²¹⁶ Ovidio, *ed. cit.*, p. 561.

²¹⁷ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s. v. “águila”, p. 71.

²¹⁸ Angelo de Gubernatis, *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales del aire*, tr. Esteve Serra, Barcelona, Juan J. de Olañeta, 2002, p. 28.

categoría resulta relevante porque, gracias a ella, el águila estará relacionada particularmente con las principales divinidades de las religiones, como es el caso de la grecorromana con Zeus, la cristiana con Jesús o inclusive la hindú con Vishnú y su montura Garuda.

Con las significaciones que se le atribuyeron al águila en la cultura clásica se entenderá en gran medida su símbolo durante la Edad Media, pero antes habrá que mencionar la herencia bíblica y la interpretación de este animal. En la *Biblia*, uno de los cuatro evangelistas, san Juan, tuvo como animal al águila. Chevalier indica: “Símbolo de contemplación, que entronca con la atribución del águila a san Juan y a su Evangelio. Ciertas obras de arte de la Edad Media la identifican con Cristo mismo, del cual significa la ascensión y a veces la realeza”²¹⁹. La sola relación de uno de los evangelistas con el águila garantiza, en cierta forma, la característica positiva del animal para sus posteriores utilizaciones²²⁰.

De tal manera, se puede apreciar que la *Biblia* contribuyó en gran medida para la construcción de una figura simbólica de este animal. Tanto su posición como reina del cielo, como su mismo vuelo, influyeron para que se le emparentara con las entidades celestiales. En palabras de Chevalier: “Reina de las aves, corona el simbolismo general de aquellas, que es el de los ángeles, el de los estados espirituales”²²¹. El vuelo rápido y majestuoso de esta ave sirvió para ejemplificar las alas de los ángeles de Dios, que están claramente relacionadas con las de las águilas.

Para continuar con el análisis de la tradición del águila, es oportuno mostrar las significaciones que tuvo el animal en la Edad Media. *El Fisiólogo* fue uno de los primeros textos que dio una moralización cristiana del ave:

Tú, pues, hombre espiritual, cuando te veas bajo el peso de la multitud de los pecados, sube a lo alto – esto es, a la propia conciencia de ti mismo – y arrójate contra la piedra, es decir, la ortodoxia de la fe ; llora la multitud de tus pecados y, tras lavarte en las aguas perpetuas

²¹⁹ Jean Chevalier, *op. cit.*, s. v. "águila", p. 60.

²²⁰ No obstante, hay que recordar el ejemplo del león, que corresponde al evangelista san Marcos, animal que a pesar de estar relacionado con dicho santo, tiene en el *Infierno de los enamorados* una significación negativa, como ya se pudo mostrar en el apartado correspondiente.

²²¹ *Idem*.

– es decir, las lágrimas, caliéntate con los rayos del Sol – esto es, acércate al calor de la penitencia en la comunidad de los fieles y en el Santo Espíritu²²².

El vuelo hacia el sol que caracteriza al águila es asociado, en el *Fisiólogo*, con los pecadores que han guardado sus culpas a lo largo del tiempo y, para expurgarlas, deben subir a su propia consciencia, tal como el vuelo del ave, cuya metáfora de la piedra indica un acercamiento a la fe, así como el baño del águila en el agua se compara con el lamento de los pecados y, una vez que se ha hecho eso, de la misma forma que el águila se acerca a los rayos del Sol para renovar sus plumas, así el pecador debe entregarse a la penitencia. Esta interpretación del símbolo del águila será la que perdure en los *Bestiarios*, como se muestra a continuación:

Todos nosotros debemos imitar dicha propiedad colectiva e individualmente, cuando estamos abrumados por el peso de la culpa. Por eso, debemos indagar primeramente dónde está el manantial, esto es, en qué obras se halla Dios, que es la fuente viva, y después debemos ascender a las alturas, es decir, elevar nuestra mente a Dios, según lo que está escrito: «A ti elevé mis ojos», etc. Y debemos ascender hasta el fuego y aproximarnos al sol, o sea acercarnos a Dios e ir hacia el fuego, esto es, a la penitencia²²³.

De manera que el principal rasgo que resalta en la concepción del vuelo del águila en la Edad Media fue precisamente el del acercamiento a Dios, cuando los pecados se han acumulado enormemente. Cirlot comenta: “Según san Jerónimo el águila es emblema de la Ascensión y de la oración”²²⁴. Como se aprecia, el águila fue uno de los animales más moralizados durante el periodo medieval, junto con el león. Su relevancia será clara en la cultura, de modo que en su mismo símbolo positivo también hay una amplia relación con diferentes personas y no solamente con San Juan o Cristo, lo que se debió, en gran medida, a los *Bestiarios*, que intentaban asimilar las actitudes animales con cualquier tipo de persona. Como señala Voisenet con respecto al águila: “estos atributos lo [la] convierten en una figura solar y real, que se aplica 'naturalmente' a Dios y a Cristo resucitado, al buen creyente que se eleva hacia el «sol de la justicia»”²²⁵.

²²² Santiago Sebastián, *ed. cit.*, pp. 39-40.

²²³ Gubbio, *Le proprietà degli animali*, en Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval, ed. cit.*, pp. 136-137.

²²⁴ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s. v. “águila”, p. 71.

²²⁵ Jacques Voisenet, *art. cit.*, pp. 201-202.

Todas estas características impactaron en el pensamiento y el arte de la Edad Media (Figura 2), lo cual indica que, efectivamente, los animales formaban una parte importante del imaginario en el sentido de estar asociados a diferentes contextos (bien o mal) que interesaban a ciertos sectores de la sociedad. Así, por ejemplo, Chevalier explica al respecto: “Los místicos de la Edad Media recurren frecuentemente al tema del águila para evocar la visión de Dios; comparan la plegaria con las alas del águila elevándose hacia la luz”,²²⁶. La trascendencia que tuvo este animal en el pensamiento medieval es, tal vez, una de las más sobresalientes y su relevancia reside en el hecho de intentar seguir el ejemplo de la renovación cristiana representado a través de dicha ave.

En el ámbito de la literatura, se podrá observar que el rasgo de la ascensión espiritual será el que predomine en la mayoría de las representaciones del águila; es de notar, además, que dicha característica aparece en los textos poéticos de tipo visionario o de sueño, mientras que, en los *exempla*, el águila sirve para ejemplificar otras actitudes del humano para moralizar su conducta. Así, pues, dentro de la poesía medieval que narra un viaje al Más Allá, resulta interesante que este animal se utilice como un medio para transportar al personaje en cuestión. Dos casos relevantes con respecto a esta imagen del águila son *La casa de la Fama* de Chaucer y la *Divina Comedia* de Dante. En la primera obra, una vez que el “yo” lírico ha caído en un sueño profundo, en una de sus visiones encuentra al águila que desciende a él para llevarlo a la casa de la Fama. La descripción es la siguiente:

El águila del que os he hablado, con las plumas que brillaban como el oro, empezó a elevarse muy alto y comencé a observarlo más y más para contemplar su belleza y su prodigio. Cuando notó que me encontraba en campo abierto, empezó a descender tan rápido que nunca el chasquido de un trueno sonó igual; ni lo que los hombres llaman rayo cuando convierte una torre en polvo y la incendia rápidamente. Y, volando, me agarró con sus poderosas garras salvajes, con uñas largas y afiladas, y se elevó, transportándome en sus fuertes patas como si fuera una alondra. Subí tan alto que no podría deciros cuánto, pues tenía mis facultades mentales tan aturdidas y estupefactas que mi conciencia empezó a desvanecerse; tal era el miedo que tenía²²⁷.

²²⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. p. 63.

²²⁷ Geoffrey Chaucer, *El parlamento de las aves y otras visiones del sueño*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Madrid, Siruela, 2005, p. 85.

A partir de lo anterior, el rasgo del águila resplandeciente que es capaz de elevarse hasta el sol, y que transporta al personaje del texto hasta el hogar de la Fama, puede tratarse de una herencia cultural con respecto a esta ave, como ya se ha detallado. Aunque seguramente Santillana desconocía las obras de Chaucer, este ejemplo es importante porque muestra una vigencia simbólica vinculada con este animal precisamente en un texto asociado con el viaje al Más Allá. Por su parte, en la *Divina Comedia* de Dante el águila se presenta en un sueño de la siguiente manera:

Creí ver, en un sueño, suspendida
un águila en el cielo, de áureas plumas,
con las alas abiertas y dispuesta

a descender, allí donde a los suyos
dejara abandonados Ganimedes,
arrebatado al sumo consistorio.

¡Acaso caza ésta por costumbre
aquí –pensé –, yacaso de otro sitio
desdeña arrebatarse ninguna presa!

Luego me pareció que, tras dar vueltas,
terrible como el rayo descendía,
y que arriba hasta el fuego me llevaba.

Allí me pareció que ambos ardíamos;
y el incendio soñado me quemaba
tanto, que el sueño tuvo que romperse²²⁸.

En el pasaje de la *Comedia* son distintos los elementos que sobresalen con respecto al vuelo del águila. Primeramente, cabe resaltar que esta representación está mucho más relacionada con las características de la ascensión espiritual que se ha comentado previamente. Una vez que Dante y Virgilio han andado mucho en la montaña de este lugar, toman un descanso y en ese momento comienza el sueño del florentino. La descripción del águila es parecida a la de Chaucer en tanto que ambos refieren el color oro de las plumas del animal, lo que la relaciona a la luz y, por ende, adquiere una connotación positiva. Posteriormente, la mención de Ganimedes, raptado por Zeus convertido en águila, será uno de los elementos más importantes porque también se encontrará en el fragmento del *Infierno* de Santillana.

²²⁸ Dante Alighieri, Purgatorio, IX, vv. 19-33, p. 345.

La tercera cualidad que proporciona Dante sobre el águila que observa en su sueño es la de su rasgo de cacería; resulta necesario recordar que, en efecto, tanto el halcón como el águila eran los dos tipos de ave que se utilizaban para la cetrería. Por último, el vuelo del ave finaliza con su ascensión hasta lo más cercano de los rayos del sol, de tal modo que el mismo poeta menciona que parecía que los dos ardían por el fuego y es en este momento cuando acaba el sueño. Claramente esta última acción del águila en la *Comedia* es una reminiscencia del vuelo como plegaria y expulsión de los pecados, si se piensa en el espacio donde se lleva a cabo el sueño de Dante, el Purgatorio, precisamente el lugar en el que se expían las culpas de los condenados.

La tradición cultural del águila está marcada en la obra de Dante, no obstante, resulta curioso que este animal se encuentre en un pasaje del Purgatorio de la *Comedia*. En este sentido, si se establece una comparación con el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana, se recordará que al inicio de este capítulo se detalló que la crítica literaria ha considerado que Santillana tomó principalmente como referencia el Infierno dantesco para la creación de su decir. Dicha aseveración se pone en duda con la presencia del águila en el texto español, pues se observará que su utilización, así como su símbolo en el poema, responde en gran medida al águila del Purgatorio de la *Comedia*, y en ese sentido se muestra que el *Infierno de los enamorados* no sólo estaría construido del Infierno de Dante, sino también de otras partes de la *Comedia*, como se muestra en el ejemplo del águila.

El pasaje, pues, del *Infierno de los enamorados* en donde se utiliza el vuelo del águila es el que finaliza el texto del Marqués. Cuando la voz poética ha realizado el recorrido junto con Hipólito por el Infierno, el último condenado con el que se encuentra es Macías²²⁹, éste y el “yo” lírico conversan. Una vez que ha terminado el diálogo, el protagonista sale de donde se encuentra el condenado, pero ya fuera no observa nada del Infierno. Entonces comienza su regreso a la realidad:

E bien como Ganimedes
al çielo fue rebatado
del águila que leedes,

²²⁹ Poeta gallego cuyo enamoramiento causó su muerte y se convirtió en tópico literario para la poesía amorosa cortesana.

segund vos es demostrado,
de tal guisa fui robado
que non sope de mi parte,
nin por quál razón nin arte
me vi, de preso, librado²³⁰.

En este fragmento, el “yo” lírico compara el robo y la liberación que experimenta con el rapto de Ganimedes y el águila que lo eleva al cielo. El ave, por tanto, se presenta en el texto a través de una metáfora. Se observa que del mismo modo que el pasaje de la *Comedia*, en el texto de Santillana se encuentra la presencia del joven capturado por Zeus, esta referencia mitológica en el texto del Marqués indica un movimiento de ascensión para la conclusión de la visión en el decir narrativo, de modo que existe una idea de arrebatamiento y un vuelo similar al del águila. El símbolo de la presencia del rapto de Ganimedes en el poema de Santillana lo comenta Graciela Cándano de la siguiente forma:

El desenamorado ha vivido una experiencia paralela a la de Ganimedes (que a su vez constituye la antítesis de Proserpina, su otro símil: aquél asciende al cielo; ella cae al infierno) [...] Por ello, la última estrofa constituye una moraleja que manifiesta la prudencia, fortaleza y cordura que ha adquirido el narrador gracias a la experiencia vivida durante sus ásperas visiones²³¹.

En efecto, si se recuerda el significado del águila helénica se encontrará que su sola presencia era sinónimo de luz y esperanza, en este caso, el ave, asociada al mito clásico, combinado con la tradición cristiana referente al águila ya comentada anteriormente, implica un sentido de salvación del Infierno de los enamorados. Resulta interesante pensar que la entrada al Más Allá en el poema se representa por medio de cuatro animales fieros que indican una acción de devoración; es decir, de descenso, lo que se contrapone, en el final del poema, con un ascenso parecido al rapto de Ganimedes, en el que resalta la presencia del águila. Esto en primer lugar supone, como afirma Cándano, una antítesis entre la entrada y salida del lugar, que claramente refiere al mal y al bien. No obstante, hay que precisar que aunque el águila está relacionada con la figura de Ganimedes, este animal no se convierte en un ser mitológico porque el ave se menciona de manera directa en el texto del Marqués y no como una mera alusión al mito clásico.

²³⁰ Marqués de Santillana, *Poesía lírica, op. cit.*, vv. 537-544, pp. 319-320.

²³¹ Graciela Cándano Fierro, *art. cit.*, p. 31.

Por otro lado, al continuar con la descripción de la salida del Infierno a través del vuelo del águila, la voz poética menciona, en el último verso: “me vi, de preso, librado”, con estas palabras se ilustra no solamente la liberación que experimenta el protagonista con respecto al Infierno, en donde se encontraba cautivo y del cual es liberado gracias a la ascensión que experimenta. También indica un rasgo de la captura de esta ave en donde el “yo” lírico se posiciona como una presa, de la misma manera como lo fue Ganimedes por parte de Zeus. Lo anterior implica una relación del águila con su naturaleza de animal de caza que toma en sus garras a su objetivo, una imagen que se encuentra en el mito de Ganimedes y, por tanto, una asimilación con lo experimentado por el protagonista del poema de Santillana; ésta sería la principal razón por la cual decidí ubicar al águila dentro del grupo de “animales de la caza”, pues el arrebato que sufre el “yo” lírico al final del texto está relacionado con el tipo de captura del águila cuando caza. Aunque no esté dentro de un cuadro típicamente venatorio como el caso del jabalí, caballo y perro, el águila mantiene su connotación como animal depredador que atrapa a su presa, tal y como se ha observado con el halcón.

El sentido de la presencia del águila en el texto del Marqués de Santillana se interpreta en diversas maneras y no debe verse como un mero recurso metafórico que finaliza el *Infierno de los enamorados*. Por una parte, indica la liberación del personaje del Infierno de Amor; pues hay que notar que precisamente se trata de un animal aéreo que permite la salida de ese espacio de condena en el texto, lo cual es interesante porque, a excepción del halcón, es el único ser capaz de volar y que tiene la posibilidad de liberar a la voz poética del lugar. Por otro lado, el vuelo del águila está relacionado con la renovación cristiana en donde el pecador, que ha cargado con distintas culpas, debe elevar su espíritu hacia Dios como una forma de expurgar sus malos actos. Resulta oportuno señalar que el “yo” lírico estuvo en un espacio de condena como el Infierno, razón por la cual se piensa que la ascensión del final indica la expulsión de esos pecados, de las tentaciones amorosas a las que estuvo expuesto el protagonista y, como menciona Graciela Cándano, existe un aprendizaje de fortaleza y cordura derivado del fuerte viaje y visión que tuvo en su experiencia en este lugar perteneciente a Venus. Lo que respalda esta propuesta es el modo en el que la voz poética está alejada del Infierno de Amor; es decir, en una ascensión similar al vuelo del ave. Como apunta Chevalier: “El águila es la encargada de llevar el

alma del muerto sobre sus alas, para así hacerla retornar a Dios”²³². Aunque en ningún momento se haga mención a la muerte del protagonista del poema de Santillana, existe cierto desprendimiento de los sentidos, cuando el “yo” lírico afirma que, sin saber por qué razón ni arte, se sintió liberado; lo anterior muestra un retorno a la realidad pero también un acercamiento a Dios, en el sentido de alejarse del mayor espacio de condena como lo es el propio Infierno.

En conclusión, la idea de una elevación a manera del vuelo del águila al final del poema del Marqués rectifica una posible purificación de las tentaciones del alma sufridas. En palabras de Cirlot: “El poder de volar y fulminar, de elevarse para dominar y destruir lo inferior es con seguridad la idea esencial de todo el simbolismo del águila”²³³. Al tratarse de un animal predominantemente cercano a una connotación positiva, este vuelo remarca el desprendimiento de las pasiones o tentaciones obtenidas en el Infierno de Amor. Del mismo modo, es pertinente resaltar que en el mito clásico, Zeus captura a Ganimedes y lo transporta al Olimpo; es decir, al cielo, para convertirlo en su copero personal. Lo anterior podría entenderse, en el texto de Santillana, como una elevación espiritual en la que el “yo” lírico asciende a las alturas, espacio contrario a las profundidades del Averno. La acción que se empeña a través de la metáfora del animal resulta opuesta a la observada por el grupo de “animales fieros”: éstos tragan al personaje para acercarlo al Más Allá, mientras que el águila lo arrebató, lo que indica una acción de vuelo. De manera que el águila, en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana finaliza, a través de su sentido simbólico y narrativo, un viaje en el que se entiende que el “yo” lírico ha aprendido de lo observado y ha logrado desprenderse de las pasiones amorosas, como fueron los casos de Hipólito y de Diana.

²³² Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. “águila”, p. 63.

²³³ Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. “águila”, p. 71.

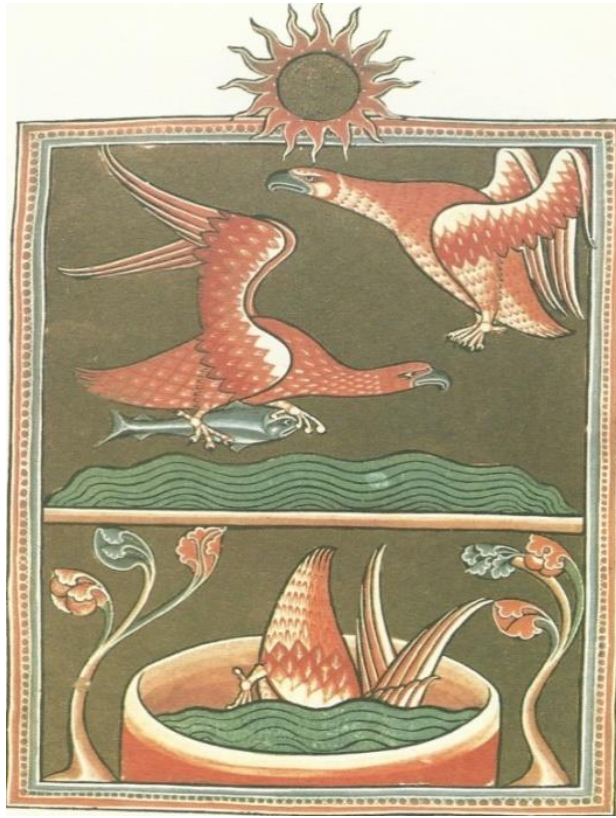


Figura 2. *Águila*. Bestiario de Oxford, Fol. 74r.

CONCLUSIONES

El símbolo en la Edad Media fue un recurso eficaz y prioritario para difundir las lecciones cristianas a través de la pintura o la literatura. Las partes del mundo se convirtieron, por medio del símbolo, en entidades que guardaban otro significado; así, piedras, plantas, colores y animales representaban mucho más que su apariencia. Dentro de la premisa *liber scriptus digito Dei* los animales eran parte del conocimiento de Dios que había que aprender a descifrar, de ahí su importancia durante la Edad Media.

Con base en lo anterior, el panorama de la relación simbólica entre los animales que se encuentran en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana permitirá entender de mejor forma el significado que aportan al texto en general. Al retomar el hilo secuencial de la narración del texto poético, ubiqué los primeros seres que aparecen en el poema; es decir, el grupo denominado “animales fieros”. He observado que cada uno de ellos (leones, serpientes, tigres y dragones) comparten la característica que son depredadores que devoran a sus víctimas y todos han sido asociados en distintos momentos con la presencia infernal y salvaje. Como un recuerdo de las representaciones del Infierno en la Edad Media, en las cuales se ilustraba la entrada a este espacio como un animal (generalmente león o dragón) que tragaba a los condenados, del mismo modo, se pensaría que la mención de las cuatro bestias en el poema de Santillana funciona como el inicio brusco y salvaje del viaje poético, que simula un movimiento de descenso y, al mismo tiempo, augura, por las características simbólicas de cada una de las fieras, el tipo de espacio infernal al que llegará posteriormente el “yo” lírico.

El valor de los animales presentados hasta el momento comenzaría, por tanto, con una connotación negativa. Al proseguir con la narración, el siguiente animal es el halcón, con el que se abre el grupo de “animales de la caza”, denominación que he propuesto a partir del tipo de rasgo que comparten los seres presentados aquí, el de pertenecer al ámbito de la cacería medieval por su naturaleza (halcón, jabalí, caballo, perro y águila). De manera que el halcón, animal carroñero, se utiliza en el texto por medio de una metáfora en la que se indica que, cuando el halcón tiene hambre, desciende a la tierra para atrapar a su presa. Con ello se observa, con base en las características simbólicas del halcón, que el “yo” lírico, hambriento de las pasiones amorosas, intentará, de la misma forma que el ave,

encontrar una presa en este lugar. Después del halcón, se ubicará el jabalí, uno de los animales más importantes del *Infierno de los enamorados*. Dicha bestia, prototipo del animal de caza, representa las pasiones del amor. El simbolismo con connotación negativa tendrá, pues, su momento cúspide con la aparición del puerco, bestia que inclusive intenta atacar al “yo” lírico; hasta la aparición de este animal finaliza la representación de la fauna nociva o con significados peligrosos dentro del poema, pues con la intervención de Hipólito se muestra una nueva serie de seres asociados con características benefactoras.

De tal modo que la sucesión de animales enteramente infernales sería la siguiente: león, serpiente, tigre, dragón, halcón y jabalí ¿cuál pudo ser la intención del Marqués de Santillana por utilizar una serie de bestias para la primera parte del *Infierno de los enamorados*? Si se recuerda, en el primer capítulo se explicó que en la Edad Media la representación de animales, en cualquier medio artístico, intentaba transmitir una sensación de dudas, interpretación derivada de la forma en que era mostrado el animal, para que con ello se pudiera provocar sentimientos y generar reacciones. Por tanto, en cada uno de los animales analizados, se encontrará que, en efecto, la mayoría representa una sensación de temor a partir de sus descripciones (como las de los “animales fieros”) y que también amenazan la integridad física y espiritual de la voz poética, como el jabalí. Lo anterior muestra que la tradición cultural de los animales durante la Edad Media, así como su simbolismo, repercutieron en la elaboración y significación del poema de Santillana.

Al proseguir con la continuidad de la fauna dentro del texto, se posiciona el caballo como el siguiente ser en la lista, a partir de este punto se inicia la creación de un cuadro en donde se intenta representar una escena común de caza, muy relacionada con la que se llevaba a cabo en la Edad Media. De esta forma, la aparición de los perros, específicamente del alano, de igual manera responde a un animal muy usado para este tipo de actividad. Se ha encontrado, además, que el perro funciona en correlación con el jabalí en el sentido de que posiblemente Santillana, conocedor de la tradición cultural del puerco, lo utilizó en el texto para darle un mayor sentido de pecado amoroso, de modo que, para simbolizar el triunfo de la castidad y lealtad sobre el amor, era necesaria una imagen de cacería que fuera realizada por los canes para dar muerte al jabalí. Posterior a la escena de cacería, se ubica el último animal del poema, que es el águila. Al representar la conclusión del viaje poético,

Santillana utiliza una imagen metafórica en la cual se refiere que así como el águila robó a Ganimedes y lo llevó al cielo, de tal manera el “yo” lírico fue alejado del espacio infernal en donde se encontraba. Dicha metáfora simboliza la elevación espiritual con la que se sugiere la expulsión de las tentaciones amorosas a las que la voz poética estuvo cercana.

Así, se observa que por medio de la aparición ordenada de los animales dentro del texto propongo un esquema en el que la valencia significativa transcurre de una connotación negativa a una positiva a lo largo del poema, es decir, que los primeros animales (león, serpiente, tigre, dragón, halcón y jabalí) estarían relacionados con un sentido de pecado, tentación y pasión, que determinan el espacio infernal al que el protagonista llega. Los otros (caballo, perro y águila) en cambio, tendrán un significado positivo en cuanto están asociados a un héroe despreciador de Venus y la derrota de las pasiones del amor a través de la salida del Infierno. En efecto, la representación simbólica cambia de negativo a positivo y finaliza con la culminación de la ascensión del águila.

También se puede asegurar que el significado de los animales, dentro del texto, no responde a alguna moralización presente en el *Fisiólogo* ni en los *Bestiarios*, pues propongo que la construcción simbólica de la mayoría de las *animalias* en el *Infierno de los enamorados* se basa en la *Divina Comedia* de Dante o en la tradición popular y poética que tuvieron las bestias durante la Edad Media y con las cuales Santillana estuvo familiarizado. En el caso de los animales en los que se citó el *Fisiólogo* o algún *Bestiario*, específicamente en el tigre, halcón y águila, las características comentadas sirvieron como referencia para la concepción cultural de esos animales, pero pienso que su tradición literaria es la que está más vigente en su representación en el poema de Santillana. Así, por ejemplo, el tigre y su ferocidad es un rasgo obvio del felino y ya estaba referido en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena; el halcón como tópico de la caza fue usado por Dante en la *Divina Comedia* y también por la poesía cortesana, la cual dotó al animal como un símbolo de la caza amorosa; finalmente, el águila, aunque bastante referida en los *Bestiarios*, también se rastrea en *La Casa de la Fama* de Chaucer y en la *Comedia* de Dante, por lo que estos tres animales tuvieron una construcción cultural aparte de la comentada en los *Bestiarios*.

Todo lo anterior muestra que existe un sentido simbólico de los animales dentro del texto, que funciona para representar diferentes espacios, pasiones y características en

distintos momentos del decir narrativo, pero todos en correspondencia con el tema central del poema, es decir, la renuncia al amor. Por lo que, en efecto, Santillana usó con intención la presencia de los animales para darle un mayor significado al *Infierno de los enamorados* que era condenar la pasión amorosa a través de este texto. Cabe recordar que el público de los decires narrativos del Marqués era principalmente cortesano, pues se trataban de poemas mucho más complejos que requerían un cierto nivel de cultura para su lectura, lo que podría explicar la necesidad del poeta por utilizar simbolismos para generar un mayor impacto en los lectores.

Íñigo López de Mendoza intentó advertir al público cortesano sobre las consecuencias del amor, es decir, rechazaba los excesos de este sentimiento por medio del *Infierno*. Lo anterior se puede sustentar por medio de dos aspectos; ambos comentados en el segundo capítulo de esta tesis. El primero es que los decires narrativos, en su mayoría, se concentraban en relatos del *somnium* para detallar temas más serios o que representaban un mayor reto poético para el autor, por lo que la seriedad de estos poemas extensos exigía un motivo como el rechazo amoroso para su construcción. Al proseguir con la idea de lo anterior, se encuentra la segunda razón para identificar la postura del Marqués en el *Infierno de los enamorados* y es que en la Baja Edad Media, debido a la crisis política y social que se vivía, el tópico poético de la *religio amoris* había perdido interés entre los poetas cortesanos; así, pues, en vez de exaltar la pasión amorosa, la necesidad de la época exigía mostrar la preocupación de una llegada al Más Allá, específicamente el Infierno, así como sus condenas. Por tal motivo, el marqués de Santillana también se interesó en ilustrar los castigos del Infierno en su poesía; por lo que el uso de animales fue indispensable para generar asombro en los lectores a través del símbolo de las bestias.

En conclusión, se ha podido notar que a través de la presencia animal en el *Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana distintos son los elementos que han mostrado su vigencia a lo largo del análisis del poema. Por un lado, el símbolo en la Edad Media fue uno de los recursos más utilizados por el arte, en este caso la literatura, para acercar una parte del universo medieval a los receptores, como el Infierno en el poema de Santillana. Los animales, seres que tuvieron una importante configuración conceptual durante el Medievo, fueron materia inagotable para simbolizar distintos aspectos: pecados, lugares,

personalidades, etc., para brindar un mayor impacto en el contexto en que fueron usados, como el *Infierno de los enamorados*. Íñigo López de Mendoza, tal vez el poeta más importante del siglo XV de la corte de Juan II y posiblemente de España, cuya formación estuvo siempre cercana al ámbito de las letras clásicas e italianas, tomó una de las obras más importantes para la Edad Media, la *Divina Comedia* de Dante para la elaboración de su *Infierno de los enamorados* y configuró en ese texto varios de los elementos simbólicos, entre los que destacan los animales; el resultado fue un poema independiente de la obra de Dante y que se puede analizar y explicar por sí mismo, lo que hace al *Infierno* de Santillana independiente de la *Comedia*. Lo anterior muestra que el marqués de Santillana era conocedor de una amplia tradición referente a la fauna, pues el estudio de estos seres dentro del texto del poeta ha apuntado a distintos significados que aportan a un mejor entendimiento de este decir narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante, “Carta al Can Grande de la Scala de Verona”, en *Obras completas de Dante Alighieri*, tr. Nicolás González Ruiz, 5ª ed., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002, pp. 812-821.
- , *Divina Comedia*, ed. Giorgio Petrocchi, tr. Luis Martínez Merlo, 13ª ed., Madrid, Cátedra, 2011.
- ANTÚNEZ, Rafael, Pról., en Richard de Fournival, *Bestiario de amor*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, pp. 7-31.
- ARCE, Joaquín, “Dante en España”, en Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. Giorgio Petrocchi, trad. Luis Martínez Merlo, 13ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, pp. 745-762.
- ARMIJO CANTO, Carmen Elena, *Fábula y mundo: Odo de Chériton y el Libro de los gatos*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2014, pp. 233-253.
- BELTRÁN, Vicente, est. prel., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. pr. y notas de Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997, pp. 9-30.
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 1997, pp. 54-60.
- BOUTERWEK, Friedrich, *Historia de la literatura española*, tr. José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, ed. Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pasto, Madrid, Verbum, 2002.
- CÁNDANO FIERRO, Graciela, “El sueño del infierno del Marqués”, *Signos Lingüísticos y Literarios*, 1999, pp. 11-33.
- CABRERA, Paloma, “Los seres híbridos. Imágenes de la alteridad en la Grecia clásica”, en *Seres híbridos en la mitología griega*, eds., Alberto Bernabé y Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Pensamiento, 2012, p. 13-48.

- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando, *La mentalidad literaria medieval (Siglos XII y XIII)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2004.
- COLOMBÍ DE MONGUIÓ, Alicia, “Palimpsestos de don Íñigo: los «sonetos al itálico modo» desde sus subtextos”, en *Discursos y representaciones en la Edad Media. Actas de las VI Jornadas Medievales*, ed. Aurelio González, Lillian von der Walde Moheno y Concepción Company Company, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 87-99.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 2003.
- CHAUCER, Geoffrey, *El parlamento de las aves y otras visiones del sueño*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Madrid, Siruela, 2005.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- DEYERMOND, Alan, “Alegorías amorosas de Santillana: Estructura, relación y mensaje”, en *Poesía de Cancionero del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 157-173.
- , “Las sirenas, el unicornio y el áspid: sonetos 21, 23 y 26” en *Poesía de Cancionero del siglo XV*, ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, Valencia, Universitat de València, 2007, pp. 175-203.
- , “Leones y tigres en la literatura medieval castellana”, *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, 2007, pp. 41-63.
- FERNÁNDEZ VUELTA, María del Mar, “Una aproximación a la evolución del género alegórico: el Infierno de los enamorados del Marqués de Santillana”, *Literatura medieval*, Lisboa, Ediciones Cosmos, 1993, pp. 101-106.

- FRADEJAS RUEDA, José Manuel, *Literatura cetrera de la Edad Media y el Renacimiento español*, Londres, Queen Mary and Westfield College, Department of Hispanic Studies, 1998.
- FOSTER, David William, Est. prel., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Poesía: selección*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 7-52.
- GARCÍA Cardiel, Jorge, “Tránsito, muerte, poder y protección. Leones en el imaginario ibérico”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dir. Ma. Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 79-90.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente, Pról., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Canciones y decires*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, pp. 8-35.
- GONZALO de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Daniel Devoto, Madrid, Castalia, 1996.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés, *La Edad Media en la corona de Aragón*, 2^a ed., Barcelona, Labor, 1944.
- GOLDBERG, Harriet, “The dream Report as a Literary Device in Medieval Hispanic Literature”, *Hispania*, vol. 66, No. 1, 1983, pp. 21-31.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, t. III. Los orígenes del humanismo: el marco cultural de Enrique III y Juan III, Madrid, Cátedra, 2002.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, “Animales míticos en el mundo clásico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II. Historia Antigua, 11, 1998, pp. 137-157.

- GREGORY, Tullio, “Naturaleza”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, ed. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, tr. Ana Isabel Carrasco Manchado, Madrid, Akal, 2003, pp. 589-597.
- GUBERNATIS, Angelo de, *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales de la tierra*, tr. Esteve Serra, Barcelona, José J. de Olañeta, 2002.
- , *Mitología zoológica. Las leyendas animales. Los animales del aire*, tr. Esteve Serra, Barcelona, Juan J. de Olañeta, 2002.
- GUERREAU, Alain, “Caza”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, ed. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, tr. Ana Isabel Carrasco Manchado, Madrid, Akal, 2003, pp. 137-145.
- HOMERO, *Iliada*, tr. pr. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991.
- HUIZINGA, Johan, “La decadencia del simbolismo”, en *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, tr. Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza, 2001, pp. 267-282.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, t. II, ed. Bilingüe de José Oroz Reta y Manuel Marcos Casquero, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982, pp. 81-91.
- JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 2000.
- , *Libro de la caza*, MS. 6376. Biblioteca Nacional de España.
- LAPESA, Rafael, *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, Real Academia Española, 1954.
- , *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
- LEWIS, C.S., *La imagen del mundo (Introducción a la literatura medieval y renacentista)*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

- LIDA de MALKIEL, María Rosa, “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, tr. Jorge Hernández Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 368-449.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo o Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, est. prel. Vicente Beltrán, ed. pr. y notas de Regula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997.
- , *Poesía lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*, 3ª ed., Madrid, Siruela, 2002.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. intr. y notas de Maxim A. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997.
- MIAJA DE LA PEÑA, Teresa, “Entre el azar y el azor, la presencia faunística alada en *La Celestina*”, en *Aproximaciones y revisiones medievales: historia, lengua y literatura*, ed., Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, Col. Publicaciones de Medievalia, 39, 2013, pp. 515-528.
- MORALES MUÑIZ, Ma. Dolores-Carmen, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, 9, 1996, pp. 229-255.
- , “Leones y águilas. Política y sociedad medieval a través de los símbolos fantásticos”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dir. Ma. Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 207-
- MORGADO GARCÍA, Arturo, “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 2011, pp. 67-88.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel, “La obra literaria del Marqués de Santillana en la crítica de Rafael Lapesa”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 106, octubre 1958, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-obra-literaria-del-marques-de-santillana->

en-la-critica-de-rafael-lapesa/ (consulta: 19 de abril de 2016), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 42-48.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Gusanos, serpientes y dragones. Fauna punitiva en las geografías del Más Allá”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dir. Ma. Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 337-364.

OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y tr. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.

PARKER, Alexander A., “Dimensiones del Renacimiento español”, en *Historia y crítica de la literatura española*, al cuidado de Francisco Rico, vol. II. Siglos de oro: Renacimiento, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 57-59.

PASTOUREAU, Michel, “Símbolo”, en *Diccionario razonado del Occidente medieval*, ed. Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt, tr. Ana Isabel Carrasco Manchado, Madrid, Akal, 2003, pp. 741-749.

-----, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, tr., Julia Bucci, Buenos Aires, Katz, 2006.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las serranillas y los sonetos”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987, pp. 189-197.

-----, Intr., en Íñigo López de Mendoza o Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 11-99.

-----, “Vida y escritura en el Marqués de Santillana”, *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 1999, pp. 81-93.

-----, “Los infiernos de amor”, en *Iberia Cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, ed. Juan Casas Rigall y Eva Ma. Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 307-319.

-----, *Literatura española medieval (El siglo XV)*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2010.

Poema de Mio Cid, ed. tr y notas de Ian Michael, Madrid, Castalia, 2001.

PIÑERO MORAL, Ricardo, “De fábulas a bestiarios: La estética de los animales en la Edad Media”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 35, Salamanca, 2013, pp. 85-96.

RALLO GRUSS, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007.

ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, Pról., en Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, est. prel. Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica, 1997, pp.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. intr. y notas Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2001.

RUBIO Tovar, Joaquín, “Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medievales”, en *Poder y seducción de la imagen románica*, Centro de Estudios del románico, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 121-155.

RUIZ GARCÍA, Elisa, “El poder de la escritura y la escritura del poder”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, dir. José Manuel Nieto Soria, Madrid, 1999, pp.

RUIZ Gómez, Francisco, “El hombre y las animalias. El discurso simbólico de la razón”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dir. Ma. Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 253-275.

RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita), *Libro de buen amor*, ed. tr y notas de Gybbon-Monypeny, Madrid, Castalia, 2001.

- SALINERO CASCANTE, María Jesús, “El caballo, símbolo de transmutación de un destino en *Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes”, *Berceo*, 118-119, 1990, pp. 117-129.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, “Los Bestiarios y la literatura medieval castellana”, en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López Ríos y Esther Borrego Gutiérrez, Madrid, Iberoamericana, 2004, pp. 311-335.
- Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*: antigua versión de Casiodoro de Reina, 1569, revisada por Cipriano Valera, 1602, México, Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- SEBASTIÁN, Santiago, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986.
- SPERBER, Dan, *El simbolismo en general*, tr. J.M García de la Mora, Barcelona, Anthropos, 1988.
- VIRGILIO, *Eneida*, tr. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1997
- VOISENET, Jacques, “El pensamiento simbólico en la Edad Media. El simbolismo animal según los clérigos de la Edad Media”, en *Animales simbólicos en la historia. Desde la Protohistoria hasta el final de la Edad Media*, dir. Ma. Rosario García Huerta y Francisco Ruiz Gómez, Madrid, Síntesis, 2012, pp. 187-205.
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.
- ZAMBON, Francesco, *El alfabeto simbólico de los animales: los bestiarios de la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2010.