

# 2017

REVISTA HISTORIAS DEL ORBIS  
TERRARUM

ISSN 0718-7246, AÑO 2017, NÚM. 19

<http://www.orbisterrarum.cl>



## Los «infiernos de amor» del marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara: imitación e innovación en la poesía cancioneril

The «infiernos de amor» of the marqués de Santillana, Juan de Andújar y Guevara:  
imitation and innovation in cancionero poetry

María Jesús Blanco Casals\*

Universidad de los Andes

**Resumen:** Los infiernos de amor son decires de gran éxito entre la poesía cancioneril. La crítica considera el *Infierno de los enamorados* de Santillana como el modelo de los infiernos de amor posteriores, pero no ha profundizado en el proceso de creación que permitió que los autores, a su vez, se alejaran de este innovadoramente. Analizaremos el *Infierno de los enamorados* de Santillana, la *Visión de Amor* de Juan de Andújar y el *Infierno de amores* de Guevara para determinar cómo se resuelve la tensión entre imitación e innovación. Andújar y Guevara se alejan del modelo conscientemente y en función de un objetivo: toda innovación responde a una necesidad poética y no a un desconocimiento del modelo o a una elección arbitraria.

**Palabras clave:** Infiernos de amor, poesía cancioneril, marqués de Santillana, Juan de Andújar, Guevara

**Abstract:** The *Infiernos de amor* are successful *decires narrativos*, belonging to the *cancionero* poetry. Although critics agree on considering the Marqués de Santillana's *Infierno de los enamorados* as the model of the subsequent *infiernos de amor*, in no case do the authors provide a deeper view of the process in which medieval poets, at the same time, estranged from their model with an innovative spirit. In this article, we will analyze Santillana's *Infierno de los enamorados*, Juan de Andújar's *Visión de amor* and Guevara's *Infierno de amores* to determine how the tension between imitation and innovation is resolved. Andújar and Guevara estranged from their model consciously and with a clear purpose: all innovation responds to a poetic need and not to an unfamiliarity with the model or an arbitrary decision.

**Keywords:** Infiernos de amor, erotic hell, cancionero poetry, marqués de Santillana, Juan de Andújar, Guevara

\* Máster en Identidad Europea Medieval con mención en Literaturas medievales, Universitat de Lleida. Magíster en Humanidades y Arte con mención en Estudios Medievales, Universidad Gabriela Mistral. Licenciada en Letras con mención en Lingüística y Literatura hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora de Literatura española medieval en la Universidad de los Andes y de Literatura medieval en los programas de diplomado de la Facultad de Filosofía y Educación de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: msblanco@uc.cl

**LOS «INFIERNOS DE AMOR» DEL MARQUÉS DE SANTILLANA, JUAN DE ANDÚJAR Y  
GUEVARA: IMITACIÓN E INNOVACIÓN EN LA POESÍA CACIONERIL**

María Jesús Blanco Casals  
Universidad de los Andes

**I- Introducción**

Las representaciones literarias del hombre en el infierno y en otros espacios trasmundales son innumerables y transversales a diversas culturas, en tanto responden a una inquietud natural del hombre. El fundamental trabajo de Howard Rollin Patch, *El Otro Mundo en la literatura medieval*, si bien se preocupa principalmente del paraíso, da un completo panorama de los orígenes orientales, clásicos, celtas y germánicos de los viajes al *Otro Mundo*, demostrando que, a pesar de la cantidad y variedad de fuentes y culturas que abordan el tema, existen ciertos elementos continuos, fácilmente reconocibles, a los que la imaginación de pueblos y autores recurre una y otra vez.

Si nos centramos en el infierno, las *Metamorfosis*, el canto XI de la *Odisea* y el libro IV de la *Eneida* son las tres principales fuentes clásicas que configuran lo que será un modelo de notable influencia en Occidente. Si bien Virgilio sigue de cerca a Homero, incluye en su paisaje infernal los *lugentes campi*, lugar específico para los enamorados que no se encuentra en el modelo homérico. Desde entonces encontraremos con frecuencia en la literatura a condenados que pagan en el infierno sus culpas y sufrimientos de carácter amoroso, tradición que llega a lo más alto con el canto V de la *Divina Comedia*, que corresponde en la arquitectura dantesca al segundo círculo del Infierno donde los condenados por sus pasiones son sacudidos por fuertes vientos mientras gritan, lloran y se lamentan.

Abordar la influencia de la *Divina Comedia* en las letras posteriores es una tarea prácticamente inabarcable. Enfocándonos en España, su entrada se debe principalmente a la

figura de Francisco Imperial,<sup>1</sup> gracias a quien la alegoría se instaló en la Península, específicamente en la poesía cancioneril. En este contexto, como es de esperar, el conocido y conmovedor episodio del segundo círculo en que Dante conversa con Francesca de Rimini, generó una fructífera descendencia: los llamados “infiernos de amor”, conjunto de decires narrativos<sup>2</sup> inaugurado por el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana. Esta obra, que sigue muy de cerca la de Dante, tuvo un notable éxito atestiguado por la cantidad de manuscritos en que se conserva y porque a partir de ella, varios autores decidieron componer sus propios “infiernos”. Es por eso que la crítica se ha referido a este corpus como un género,<sup>3</sup> destacando el trabajo de Miguel Ángel Pérez Priego, “Los infiernos de

<sup>1</sup> De origen genovés, Francisco Imperial llega a Sevilla a finales del siglo XIV y se encuentra con un panorama cultural que no llena sus expectativas, forjadas por la lectura de Dante, Boccaccio y Petrarca. Es por esto que “se propone introducir en la poesía española los temas y motivos de las obras de los grandes italianos, tomando a Dante como modelo principal. Su obra más célebre, el *Decir de las siete virtudes*, puede considerarse como un manifiesto” (Cummins, p. 31). Con este gesto, Imperial inaugura la entrada de la influencia italiana y alegórica en España, encausada en los *dezires*. En su *Decir*, imita el viaje alegórico, planteado como un sueño en que es guiado por un maestro que, en este caso, es el propio Dante. Ambos, al llegar a un prado, se encuentran con siete mujeres en forma de estrellas, las siete virtudes, sobre las cuales Dante ofrece una explicación a Imperial. Al despertar, este último tiene en sus manos la *Divina Comedia*. Se trata de un ejercicio en que la influencia dantesca y el uso de la alegoría se imitan sin mayor interés por una apropiación original. Con esta obra, el autor no intentaba renovar la tradición italiana ni mucho menos igualar a Dante, muy por el contrario, tan solo tenía el objetivo de abrir un camino para otros autores mayores, lo cual ocurrió gracias al trabajo de Santillana y Mena, que abrieron otra etapa en la evolución de los decires en España, esta vez mucho más brillante e innovadora. En imitación de estos insignes autores, muchos otros, de talla menor pero muy interesantes, incorporaron también el decir en su repertorio, consolidando su práctica.

<sup>2</sup> Sobre los decires, es fundamental el trabajo de Rafael Lapesa, que entrega la siguiente definición: “el *decir* era un poema destinado a ser dicho, eso es, leído o recitado. 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” (p. 14). Sobre la performatividad de la lectura de los decires, cfr. Gómez Bravo, Ana María, «Cantar decires y decir canciones: Género y lectura de la poesía cancioneril cuatrocentista», *Bulletin of Hispanic Studies*, lxxvi-2 (1999), págs. 169-189. Son interesantes los aportes de Ortega Sierra sobre la presencia de un “yo contingente” en estas obras, dado su carácter narrativo. Ortega Sierra, Sara, “La emergencia de la subjetividad literaria en los *dezires* y la evolución de la lírica tardomedieval”, *Lemir* 21, 2017, pp. 291-312.

<sup>3</sup> Chandler Post dedica el capítulo “Erotic hell” de su influyente libro *Mediaeval Spanish Allegory* a los infiernos castellanos y otros más. En sus *Fábulas mitológicas de España*, José María de Cossío dedica un apartado a los “infiernos de amor”, a los que llama “reducción o miniatura del infierno del gran poema”, refiriéndose a la *Divina Comedia*. En “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, apéndice de la obra de Patch, María Rosa Lida de Malkiel hace un recorrido por viajes y visiones tanto infernales como paradisíacas, incluyendo los infiernos castellanos y otros catalanes y portugueses. En *La obra literaria del marqués de Santillana*, Rafael Lapesa se refiere a los infiernos de amor, enumerando las fuentes definidas previamente por Pierre Le Gentil, que a su vez sigue muy de cerca a Post. Alan Deyermond los considera “el género favorito en la Edad Media tardía” en su influyente tomo sobre la Edad media en la *Historia de la literatura española*. Miguel Ángel Pérez Priego es igualmente entusiasta al señalarlos como “un género muy característico de la poesía del siglo XV” (p. 66). Es importante tener en cuenta que estos autores no establecen un listado definitivo de las fuentes que conformarían el corpus de los infiernos de amor, ni han planteado una definición satisfactoria del género. Es más, si bien es recurrente encontrar tal denominación de “género”, no

amor”, capítulo que incluye en el libro *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval* (2002), y que vuelve a publicar el año 2013.

El *Infierno de los enamorados*, entonces, actúa como punto de contacto entre una amplia tradición sobre los viajes y visiones trasmundales, y la moda adoptada por los poetas cancioneriles. Es la obra que marca una relación de dependencia respecto a un modelo infernal occidental, al mismo tiempo que busca adoptar una voz propia y original, tal como lo harán los autores que seguirán el camino abierto por el marqués, conformando el corpus cancioneril de “infiernos de amor”. Se trata de un proceso creativo marcado por la tradición y la innovación, conceptos que van naturalmente ligados en la mentalidad medieval, donde la creatividad no se concibe desprovista de un modelo.

En función de comprender cómo se resuelve la tensión entre la dependencia y la renovación, analizaremos tres infiernos de amor castellanos: el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana, la *Visión de amor* de Juan de Andújar y el *Infierno de amores* del poeta Guevara. A partir de estas tres obras, revisaremos la forma en que Andújar y Guevara se integran al grupo de los “infiernos de amor” por caminos diferentes y originales, pero igualmente dependientes de su modelo, el *Infierno* santillanesco que, a su vez, toma como modelo a Dante, al mismo tiempo que renueva la tradición de la que bebe.

## II- El *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana

Comenzamos por estudiar la obra que inaugura el subgénero de los infiernos de amor: el *Infierno de los enamorados* (ID0028)<sup>4</sup> de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana. Apareció por primera vez en el *Cancionero de Palacio*<sup>5</sup> (SA7) y se trata de una de las obras más difundidas del autor, según atestigua la cantidad de copias conservadas. El *Cancionero de Palacio* reúne las obras de la etapa juvenil del marqués, entre las que se cuenta el *Infierno*, fechado por el año 1440. Sin embargo, nos quedamos con la propuesta

---

existe un trabajo exhaustivo que nos permita concluir si los infiernos de amor efectivamente configuran uno. Por esto, hemos abordado este tema en extenso en el TFM para optar al Máster en Identidad Europea Medieval de la Universitat de Lleida (2017).

<sup>4</sup> Usamos, en los casos que corresponde, la nomenclatura propuesta por Brian Dutton.

<sup>5</sup> El *Infierno de los enamorados* fue incluido también en las siguientes fuentes, todas ellas posteriores al *Cancionero de Palacio*: SA8, MN8, ML3, SA1, HH1, MH1, TP1, SA10, LB2, ME1, PN12, MN54, PN4, PN8, BC3, NH2, MT1, MN6, MN2.

de López Drusetta de que debió escribirse un poco antes.<sup>6</sup> Es en esta obra donde, “en un escenario de irremediable y desolada tristeza se situaba, por primera vez en la literatura peninsular, una figuración que, referida por el autor al castigo eterno, era fácilmente aplicable para representar en general los padecimientos que el amor trae consigo”.<sup>7</sup>

El argumento de este decir de 548 versos de arte mayor es el siguiente: Fortuna lleva al poeta a una montaña espesa. Ahí es asaltado por un puerco salvaje, imagen de la lujuria, y llega en su ayuda Hipólito, representado como un caballero cortés de gran belleza, contrario al amor y símbolo de la castidad. Él se convierte en guía del poeta, quien estaba decidido a no abandonar el servicio de su dama, en un viaje en que atraviesan un valle escabroso y llegan a una fortaleza cercada por un foso de fuego y humo, en el que encuentran el espacio infernal, un lugar de castigo para quienes por Venus se guían, donde contemplan el desfile de famosos amantes, desde aquellos de la Antigüedad clásica hasta el poeta Macías. Todos estos dolientes amantes eran quemados por un fuego que les salía de las heridas que llevaban en el pecho. Tras observar el horrendo panorama, el poeta es arrebatado del infierno y gracias a lo vivido logra liberarse del amor, instando a los lectores a hacer lo mismo advirtiendo de los “peligros de sanción social y psicológica”<sup>8</sup> a los que se expone quien no se aleje del amor (“nin sé tal que no se aparte [de amor] / si no es loco provado”),<sup>9</sup> lo que marca el carácter ético de la obra.

<sup>6</sup> A propósito de “Partiendo de madrugada”, primera imitación del *Infierno de los enamorados*, López Drusetta nota que “aun cuando desconocemos el momento de redacción de nuestro *dezir* [“Partiendo...”], no existen motivos para suponer que fue creado inmediatamente después del *Infierno* de don Íñigo, sino más bien todo lo contrario: como hizo notar Tato, a continuación del texto de Pedraza se copia en SA7 una canción de Juan Pimentel que también parece aludir al *Infierno* de Santillana, ya que no solo menciona explícitamente a Macías, sino que nos presenta a un “yo” lírico que da voces mientras se quema ardiendo de amor (SA7-14 “Quando tu a mi oyas”, ID 2254); la muerte documentada de Pimentel en 1437 revela que el texto del Marqués hubo de circular, al menos, antes de esa fecha. Por otro lado, la composición que antecede al *dezir* de Pedraza en Palacio (SA7-12 “Por la fin del que bien ama”, ID 2405, de Pedro de Quiñones) versa también sobre una temática similar, pues en ella se presenta una muerte por amor de un enamorado que “arde en biua llama” (v. 9); esta correlación permite conjeturar que tal vez los tres textos (el de Pedraza, el de Pimentel y el de Quiñones) se crearon o circularon en un mismo contexto”. López Drusetta, Laura, “Una temprana imitación del Infierno de Santillana en un poema de García de Pedraza recogido en el Cancionero de Palacio”, *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2013, p. 436

<sup>7</sup> Lapesa, Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 132

<sup>8</sup> Rico-Ferrer, José, “Escritura autorreferencial y comunal en el ‘Infierno d’amor’ de Garci Sánchez de Badajoz”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Volume 86, Issue 5, 2009, p. 616

<sup>9</sup> Citamos a partir de la edición de Manuel Durán (ed.), *Poesías completas I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, Madrid, Castalia, 1975.

El protagonista es el propio poeta, intérprete y narrador de los acontecimientos que observa, en los que interviene de forma más bien pasiva, y que compara con situaciones propias de la Antigüedad, destacando tanto el carácter excepcional de lo que ve<sup>10</sup> como su cualidad de poeta para narrarlo<sup>11</sup> y la riqueza de su culto bagaje. Estos acontecimientos forman parte de un viaje que se presenta como una “divagación errática, que no obedece a la voluntad del protagonista sino a la de las fuerzas superiores y desconocidas que rigen su destino”.<sup>12</sup>

Con respecto a la elaboración de ese errático viaje y lo que se observa en él, para Pérez Priego, a diferencia de lo que sostiene Post, Santillana recibe de Dante los elementos constructivos de su *Infierno de los enamorados*:

el relato alegórico, el recorrido cósmico, la lección de los condenados e incluso el sentido moral y aleccionador de los castigos infernales, en este caso referidos sólo a los enamorados [...] Y recibe numerosos motivos narrativos: el extravío en la selva, la interposición de un animal salvaje, el encuentro con el guía y consejero, la inscripción desoladora a la entrada, el desfile de personajes o el castigo que sufren, formulado conforme a la ley de ‘contrapasso’, las palabras de Macías (que son una paráfrasis de las de Francesca [...]). Otros motivos recuerdan al infierno virgiliano: el lugar reservado para los enamorados, el castillo espantoso, los dueños del infierno que aquí se nombran por ausencia y el propio encuentro con enamorados famosos que sólo se mencionan por el nombre. El motivo del puente, por su parte, enlazaría con muy diversas tradiciones legendarias de la Edad Media.<sup>13</sup>

Junto con destacar la influencia dantesca y virgiliana, Pérez Priego también se refiere a la ovidiana,<sup>14</sup> aunque menos importante. Por su parte, Post (y también Patch y Le Gentil, autores que lo siguen de cerca) destaca la influencia francesa por sobre algunos

<sup>10</sup> García, Michel, "La ficción poética en la obra del Marqués de Santillana", *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992, p. 191

<sup>11</sup> Cinthia Hamlin destaca el recurrente uso del símil y el contra-símil con referentes clásicos en el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* del marqués de Santillana, que utiliza para comparar su experiencia (sus visiones, su quehacer literario) con los autores de la Antigüedad, elevándose a sí mismo a una posición privilegiada. Hamlin, Cinthia, "El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en El sueño y el Infierno de los enamorados de Santillana", *Letras* N° 71, enero-junio 2015, pp. 117-128

<sup>12</sup> García, Michel, "La ficción poética en la obra del Marqués de Santillana", *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992, p. 192

<sup>13</sup> Pérez Priego, Miguel Ángel, "Los infiernos de amor", *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, UNED, Madrid, 2013, p. 70

<sup>14</sup> *Ibid.*, nota 6, p. 69 y Lapesa 1957, nota 56, p. 130

elementos dantescos que, para él, no serían estructurales.<sup>15</sup> El peso que sobre esta obra ejerce la *Divina Comedia* no amerita mayor discusión —sin duda es el modelo de este *Infierno*—, pero tampoco debemos desatender que Santillana trabaja con materiales de distinta procedencia (como los *Desiertos de amor* de Eustache Deschamps) que nos comprueban el carácter erudito del *Infierno de los enamorados*, el cual debemos tener en cuenta al revisar los otros infiernos de amor. Recordemos que, como bien apunta Fernández Vuelta, Santillana tenía en su biblioteca, y menciona en su *Carta prohemio*, el *Roman de la Rose* y la *Divina Comedia*, representantes de dos tradiciones especialmente fecundas en las letras medievales. Además de la gran cantidad de elementos tomados de Dante, la apropiación de una alegoría de carácter profano —aunque con una moral cristiana— lo vincula al *Roman de la Rose* y los *dits* franceses. Es más, para Pérez Priego, uno de los valores poéticos de la obra es, justamente, que Santillana realiza una “construcción visionaria del infierno a partir de una rica variedad de fuentes”.<sup>16</sup>

Ahora bien, la presencia de Dante no se materializa en la mera repetición:

El infierno de Santillana “se parece” al infierno, no lo es propiamente tal. En eso se diferencia de Dante, con explícitas referencias a la *Divina Comedia*, de la que se separa conscientemente en ese rasgo: “Non vimos al can Cervero, a Minus nin a Plutón, / ni las tres fadas del fiero / llanto de grand confusión” (vv. 416-420). La intertextualidad es clara. Santillana está jugando con el horizonte de expectación de su público, al que supone conocedor de la obra de Dante.<sup>17</sup>

Se trata de un caso en que, evidentemente, el material que se recibe se somete a variación, en una labor que entiende la imitación desde un espíritu de profunda

<sup>15</sup> Lapesa desestima esta influencia francesa de forma contundente en *La obra literaria del marqués de Santillana*, p. 128. Sin embargo, creemos en la importancia de la tradición francesa en la obra de Santillana, no con el carácter estructural y primordial que le da Post, sino de acuerdo a los aportes de autores como María del Mar Fernández Vuelta (1993) y Sara Ortega Sierra (2017) que reconocen en los *dits* y en las alegorías amorosas francesas un cambio de paradigma de acuerdo al carácter profano de estas formas y a la subjetividad literaria.

<sup>16</sup> Pérez Priego, Miguel Ángel, "Los infiernos de amor", *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, UNED, Madrid, 2013, p. 69

<sup>17</sup> Fernández Vuelta, María del Mar, "Una Aproximación a la Evolución del Género Alegórico: el Infierno de los Enamorados del Marqués de Santillana", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Edições Cosmos, 1993, p. 104

originalidad. Esa imitación abre el juego de lo que “parece”, de una negación que al mismo tiempo afirma:

Existen, pues, dos planos de comprensión de ese espacio: lo que «parece» y lo que «significa». El *Infierno* de Santillana se asemeja al *Infierno* de Dante, pero no significa el *Infierno* de Dante, sino otra cosa. Eso que es radicalmente nuevo, penetra por la brecha de la diferencia, que la propia analogía pone de manifiesto. Lo que está haciendo Santillana es construir una alegoría de la alegoría.<sup>18</sup>

Esta construcción que juega con la variación, con el *ser* y *parecer*, tiene un sentido que debe ser develado: se trata de la relación (y tensión) entre forma y sentido (que en sí mismos no tienen relación de identidad), que configura la alegoría, la cual entrega la estructura al decir.

En busca de ese sentido, Cinthia Hamlin propone que en el *Infierno* —y también en el *Sueño*, obra estrechamente vinculada a la que estudiamos—, “las acciones del ver, el leer y el escribir (en sus variantes: relatar, recontar, metrificar, glosar, etc.), [forman] un verdadero sistema metapoético que permitiría interpretar el viaje onírico santillanesco como un viaje de lectura, de escritura y de reflexión literaria”.<sup>19</sup> En primer lugar, Hamlin llama la atención sobre la abundancia de referencias metatextuales en ambos decires de Santillana, que contrastan con la escasez de estos mismos en la *Divina Comedia*, por lo que difícilmente serían casuales. Si volvemos a la negación “No vimos al can Cervero...”, y notamos otras construcciones similares en que se utiliza el contra-símil, como en “Del su modo ynconsolable / non escribe tal Lucano” (vv. 25-26), podemos apreciar que “la lectura se plantea aquí explícitamente como el término comparativo de su ficción”,<sup>20</sup> lo que refuerza el juego metapoético. Es más, se evidencia una estrecha relación visión-lectura (lo que ve es lo que forma parte, o no, de su bagaje lector) y, en un segundo término, una relación visión/lectura-escritura: el poeta “narra lo que ve, y ve lo que lee”, como ya se

---

<sup>18</sup> *Íbid.*, 104

<sup>19</sup> Hamlin, Cinthia, “El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en El sueño y el Infierno de los enamorados de Santillana”, *Letras* N° 71, enero-junio 2015, p. 117

<sup>20</sup> *Íbid.*, p. 112

aprecia en el *Sueño*.<sup>21</sup> El desfile de famosos enamorados, en este sentido, se puede interpretar como un nutrido “catálogo de lecturas”, en palabras de Hamlin.

Esta línea interpretativa revela otras conclusiones. Ya antes del viaje, el poeta se distancia “de un tipo de poesía, relacionando la suya, en cambio, con una verdad”,<sup>22</sup> pues confiesa Santillana: “que yo non pinto nin glosos / silogismos de [poetas] / más siguiendo liñas rretas / hablaré non ynfintoso” (vv. 21-24), y pide: “Señor, tu me influ[ye] poesía / porque narre sin falsía / lo que ví en modo eloqüente” (vv. 413-416). Ese “hablar non ynfintoso”, sin falsía o fingimiento, es aquel que comunica una lección de valor moral.

Sin embargo, no pasemos por alto que, a pesar de que los amantes viven una sufriente condena y de que se presenta una reprobación moral en la obra, Santillana no es totalmente severo en su juicio. En palabras de Lapesa, “registra la condenación exigida por principios morales, pero la compensa con una compenetración cordial y una dignificación estética”.<sup>23</sup> Recordemos que escribir de amor y configurarse como un poeta enamorado forma parte de una tradición occidental que ya lleva tres siglos en los tiempos del marqués, en los que esos ideales experimentan un potente resurgimiento, como atestigua el *Prologus baenensis*. La antonimia que se produce entre “condena moral y exaltación admirativa” ante la imagen del poeta Macías<sup>24</sup> se explica desde la presencia del influjo cortés (no tan protagónico como para enaltecer el amor, pero igualmente reconocible en el decir), que se percibe muy claro en la figura de Hipólito, quien, además de ser presentado como deslumbrante caballero, aparece como contrario al amor y no a la mujer en particular, pues eso atentaría contra los códigos de la época propios de un caballero. Esta presentación del personaje es significativa si consideramos que en la tragedia de Séneca, Hipólito sostiene un discurso antifeminista, glosado por Alonso de Cartagena y difundido en el siglo XV entre la literatura misógina,<sup>25</sup> lo que demuestra una consciente omisión de ese carácter antifemenino.

La figura de Macías es interesante. Este trovador gallego ha pasado a ser el símbolo literario del mártir de amor, del amante fiel y sufriente. Algunos de sus versos conservados

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 121-122

<sup>23</sup> Lapesa, Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 127

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 130

hasta hoy dan cuenta de su herida amorosa, sin embargo, su figura no ha prevalecido tanto por su obra como por su vida personal, la cual, en todo caso, sabemos que poco tiene de cierta. En el *Infierno de los enamorados*, además de la quemante llaga de amor que debe sufrir, confiesa que “la mayor cuyta que aver / puede ningund amador / es nenbrarse del plazer / en el tienpo del dolor” (vv. 489-492), con lo que pone el foco en el discurso amoroso (aquel que se construye en la memoria, pero que también sabemos que Macías pone por escrito), más que en el propio sentimiento o en la concreción de la pasión. Es más, este personaje prontamente se asoció en la tradición con la figura del mártir de amor, pues según cuentan las versiones de su muerte,<sup>26</sup> no concretó una relación con su amada, pero el celoso marido igualmente lo mató por la constancia de Macías, que nunca decayó en su servicio a la dama.

No es casual que en este infierno encontremos a un condenado que no cayó en pecado carnal, pero que se dedicó a la poesía amorosa. Como señala Hamlin, la obra de

---

<sup>26</sup> Son tres las fuentes primarias gracias a las cuales conocemos la vida amorosa de Macías. En primer lugar tenemos a Don Pedro, condestable de Portugal, con su *Sátira de felice e infelice vida*, de mediados del siglo XV. Luego, Hernán Núñez de Toledo en su comentario al *Laberinto de Fortuna* de Mena y, finalmente, tenemos la versión más tardía, de mediados del siglo XVI, escrita por Argote de Molina.

Don Pedro, condestable de Portugal, incorpora en su *Sátira de felice e infelice vida* una glosa donde relata escuetamente la historia del personaje: Macías se enamoró de una hermosa doncella a la que salvó de ahogarse. A pesar del servicio a su amada, la casaron con otro hombre, sin embargo, el trovador siguió amándola y dedicándole hermosas canciones. Viéndolo un día el marido de la doncella caminando sobre las huellas que ella había dejado, fue llevado por sus celos a enfrentar a Macías, quien le dijo que prefería morir sobre las huellas de la mujer que amaba. Ante esta insistencia en amores, el celoso marido sacó una lanza y con ella atravesó el corazón de Macías.

Hernán Núñez de Toledo completa esta historia con más referencias de lugares y personajes, y hace algunas variaciones: Macías se enamoró de una doncella que se casaría con un noble. El poeta siguió cortejando a su amada hasta que el marido consiguió la prisión del trovador; aún preso de sus celos, el marido sobornó al carcelero y, haciendo un agujero en el techo, arrojó una lanza que mató a Macías.

La tercera versión de Argote de Molina no difiere mayormente de la versión de Núñez, salvo porque la enriquece en lo poético y cambia algunos detalles, por ejemplo, la lanza es arrojada desde la ventana, no desde el techo. Esta versión, algo más realista, es la que ha gozado de mayor circulación y la que han seguido varios autores posteriores en sus reescrituras, como Lope de Vega o Mariano José de Larra.

Los tópicos que encontramos en su historia surgen de la propia obra poética de Macías. Los versos en que se queja contra el amor diciendo “con tu briosa lanza/ ensalzas toda belleza/ de quien en ti hobo fianza” son la fuente de la cual se extrae el motivo de la lanza con que es asesinado por el marido celoso. Asimismo ocurre con su encarcelamiento, incorporado a la historia por Núñez de Toledo, que deriva de los versos donde declara haber estado preso por su amor irracional: “El mi corazón sin seso / desque las sus hases vido, / fallescióme e fui preso / e finqué muy mal ferido”. Con estos versos, Macías no solo se queja de su cárcel, sino también del fallecimiento de su corazón y de la herida causada por amor, motivos que dieron origen a su supuesta muerte por amor. A partir de estas tres fuentes primarias, poco a poco fue acrecentándose la fama de Macías, mártir de amor por excelencia entre los poetas de cancionero y en posteriores reelaboraciones que llegan hasta nuestros días. Los infiernos de amor fueron los que lograron fijar esa fama, incorporando a Macías como un personaje infaltable.

Macías se opone al “fablar non ynfintoso” al que ya nos referimos, por lo que, en último término, Santillana opone su propia poesía, de carácter moral, a la amatoria.<sup>27</sup> Con esto, no solo se insta a los receptores a dejar de amar, sino también a dejar de escribir de amor o “recordar el placer” (ya sea en la memoria o en el papel).

Otro rasgo que debemos resaltar del Macías del *Infierno* es que es uno de los personajes que en “nuestra lengua fablavan” (v. 464), lo que llamó la atención de Santillana. Es destacable que se integre un poeta de cancionero en ese catálogo de lecturas repleto de referentes de la Antigüedad. El reconocimiento de la lengua tiene un marcado carácter nacional, que se reafirma: “¡O ánimas afanadas, / (yo les dixen), que en Espa[ña] / nascistes, si no me enga[ña] / la fabla / o fuystes criadas!” (vv. 469-472). La incorporación de Macías a un listado de personajes de la Antigüedad es una legitimación de su fama, en la medida en que estos materiales cultos eran prestigiosos (particularmente para Santillana) y toda comparación con ellos implicaba una sublimación. Si bien se pone en entredicho la poesía amorosa, al mismo tiempo se enaltece a un poeta representativo de la lírica de cancionero, como expresión de esa antonimia que notó Lapesa. De forma significativa, afirma el mártir que “finalmente Macías / en Espa[ña] fuy [nonbrado]” (vv. 511-512): en España le es dado su nombre y, más que eso, el renombre, la fama personal gracias a la cual todo lector sabe quién es ese Macías.

Siendo este el modelo sobre el cual se compondrán otros infiernos de amor, debemos resaltar algunos elementos para establecer las vinculaciones entre este decir y su descendencia. Según hemos estudiado, debemos poner atención en la actitud ante los materiales clásicos, con los que se construye la alegoría que se anticipa con el rapto, extravío o arrebatamiento del poeta, que funciona como narrador-testigo. Estos elementos, ya presentes en otras representaciones infernales anteriores a la santillanesca, ya formaban parte de una estructura que los receptores esperaban encontrar. Como parte constitutiva y característica de la alegoría, también resalta el desfile de enamorados, de naturaleza libresca. Esto nos lleva a otro eje: el marcado interés por plantear una reflexión metapoética. La postura ante el influjo cortés y la comunicación de un mensaje

<sup>27</sup> Hamlin, Cinthia, "El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en El sueño y el Infierno de los enamorados de Santillana", *Letras* N° 71, enero-junio 2015, p. 124

aleccionador con respecto al amor, son otros puntos importantes a considerar. Recordemos la estrecha relación entre la reflexión metaliteraria y la reflexión moral sobre el amor, pues este último es el tema que motiva e inspira a gran parte de los autores cancioneriles, como Macías; reprobador el amor implica reprobador ciertas expresiones poéticas. Por último, tengamos en cuenta el intento de Santillana por darle un carácter nacional al espacio infernal.

### III- La *Visión de amor* de Juan de Andújar

Una temprana imitación del infierno santillanesco es “Como procede Fortuna” o *Visión de amor* de Juan de Andújar —autor del que apenas existen datos—, incluido en el *Cancionero de Estúñiga*, recopilado entre 1460 y 1463 en Nápoles, y conservado también en el *Cancionero de Roma* (1460-1465). La pertenencia a estos cancioneros sitúa al autor en un ambiente italiano, en la corte de Alfonso V de Aragón. Según Nicasio Salvador Miguel,<sup>28</sup> podemos fechar el decir en la década de 1450. Cuenta con 212 versos octosílabos. El argumento del decir fue bien sintetizado por Salvador Miguel:

El poeta-protagonista es guiado por Fortuna hasta una inaccesible y cerrada espesura, situada en el mundo de ultratumba, donde contempla a varios personajes, célebres por su comportamiento amoroso, que comparecen ante el tribunal de Justicia demandando su fallo. Pero la Justicia, lejos de emitir el pronunciamiento solicitado, deja la resolución de la sentencia al criterio del “conde Camarlengo”, momento en que se oculta la visión y el poeta se dirige al lector invitándole a reflexionar sobre su propia conducta amorosa.<sup>29</sup>

Este argumento se desarrolla a lo largo de una estructura particularmente cuidada y meticulosa. Desde el principio es claro que el autor se inserta en una tradición alegórica y culta “que casa con el vocabulario, la sintaxis y los recursos retóricos de que echará

---

<sup>28</sup> Salvador Miguel, Nicasio, “«Visión de amor», de Juan de Andújar”, *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, pp. 303-338. Es este un estudio muy completo del texto, que abarca desde los aspectos formales hasta el pormenorizado análisis del contenido. No hay otros textos monográficos que aborden esta fuente.

<sup>29</sup> *Íbid.*, p. 312

mano”,<sup>30</sup> y es significativo que incluya a la Fortuna personificada, pues también fue ella la guía del poeta en el *Infierno de los enamorados*. En definitiva, y como es de esperar, “Dante y Santillana, más el recuerdo difuso del *Laberinto* de Mena, aparecen, más en concreto, como los antecedentes en que Andújar bebe”.<sup>31</sup> El “raptó” del poeta, que se ve extraviado, también está presente: “Como procede Fortuna / [...] contra mi plazer / et non sé por qué manera, / me robó de donde era”<sup>32</sup> (vv. 1-6), junto con el alejamiento del mundo cotidiano, pues el hablante se ve en un “ervado... circundado de selvas de grand altura [con] montañas en la su circunferencia” (vv. 10-15). Se trata de un espacio del cual es difícil salir, como se aprecia en diversas elaboraciones del tema del trasmundo en la tradición, según muestran Patch y Lida de Malkiel. A esto sumamos el recurrente río con su respectivo puente, que ninguna razón consentiría atravesar. Que el río no sea de fuego es una de las variantes que hace creer a Salvador Miguel que este decir no es un infierno de amor, con lo que no concordamos, como ya explicaremos.

Se presenta a la Justicia, sin mencionar tal nombre hasta el final (v. 191), como una mujer sentada en un trono, que sostiene una espada, y ante ella y el poeta-observador, aparece el desfile caótico de amantes, que vienen corriendo, haciendo ruido, y “se van doliendo con dolorosos gemidos” (vv. 48-49), pues están “de Cupido llagados” (v. 53). Optando por la nomenclatura romana, estos amadores son mencionados directamente por sus nombres o mediante eruditas perífrasis. Aunque la mayoría aparece en parejas y hay también algunos tríos, llama la atención un grupo de nombres “solitarios”, sin su amante, entre los cuales está Macías. Como señala Salvador Miguel, su aparición individual puede deberse a que se trata de un personaje que resalta por sí mismo. Es más, el hecho de ser un mártir de amor que no pudo concretar su pasión se acentúa al mostrarlo en solitario. De entre todos estos personajes, vale destacar que Macías es el único español y cercano temporalmente al presente del autor. Tras una larga presentación del catálogo de personajes (ocupa 112 de los 212 versos), vemos un elemento original respecto al modelo: comienza la escenificación de lo que podemos interpretar como un juicio. Una “boz divina”, Justicia,

<sup>30</sup> *Íbid.*, p. 314

<sup>31</sup> *Íbid.*, p. 314. Salvador Miguel presenta versos similares entre la *Visión de amor* y el *Infierno de los enamorados*, pp. 315 y 331, y algunos motivos comunes y diferencias entre los tres infiernos (el dantesco, el de Santillana y este de Andújar) en 316-317.

<sup>32</sup> Citamos a partir de la edición de Salvador Miguel incluida en el estudio que ya hemos mencionado.

advierte al protagonista-testigo que no olvide lo que ha visto, y deja su fallo en manos del Camarlengo (probablemente Íñigo de Ávalos). A partir de esto, Salvador Miguel concluye que

se sitúa la composición en una perspectiva cortesana y áulica. Por ello, aparte de la calidad de justo que de manera implícita se le reconoce [al conde Camarlengo], se resalta, de modo expreso, su prudencia (v. 184), su capacidad para establecer la «diferencia» entre los distintos casos de «doloridos» (vv. 185-186)..., su aptitud para escuchar bien y comportarse con clemencia.<sup>33</sup>

De este modo, es posible reconocer que se trata de una obra que, como las otras de Andújar, elogia a notables personajes de la corte napolitana.<sup>34</sup> El juicio que hará el Camarlengo no forma parte del decir, que, en ese sentido, queda inconcluso. Serán los receptores los que reflexionen ante lo leído, con lo que se atenúa la intencionalidad moral tan clara en los otros infiernos revisados. Aunque los enamorados sufren en castigo grandes dolores, y eso evidentemente conlleva un carácter de reprobación, esta composición se acerca a otras, de la tradición francesa, como el *De Amore* con sus famosas cortes de amor, que son más bien un divertimento. Si Lapesa<sup>35</sup> desestimaba la influencia francesa en el *Infierno* de Santillana por la distancia que los separaba en cuanto a su sentido y finalidad, aquí sí estamos más cerca de esa postura tan lúdica ante el amor y sus sufrimientos.

Los elementos metaliterarios son menos contundentes que en el *Infierno de los enamorados*, en cuanto no nos permiten reconocer principios que configuren una poética, pero de todas maneras hay algunos rasgos presentes. Las similitudes en algunos versos respecto al modelo santillanesco, la presencia de Macías (y, con esto, el juicio a un personaje que representa a los poetas de cancionero) y de los personajes principales de la *Fiammetta* de Boccaccio, también integrantes del desfile, representan realidades propias del entorno literario dentro del plano de lo narrado. A esto debemos sumar el erudito empleo de referentes de la Antigüedad (Salvador Miguel se explaya al respecto), dando cuenta de una clara actitud de admiración hacia los materiales clásicos e italianos, los cuales se intenta

---

<sup>33</sup> *Íbid.*, pp. 330-331

<sup>34</sup> *Íbid.*, p. 331

<sup>35</sup> Lapesa, Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p. 128

asimilar como propios, en un gesto conforme a la primera generación de intelectuales del siglo XV que se vio enfrentada al peso de tan nutrida tradición.<sup>36</sup>

Salvador Miguel es categórico al afirmar que “se omite cualquier matización moralizadora” en esta pieza que sería, en sus palabras, un “juego cortesano”.<sup>37</sup> Sin duda tiene mucho de juego, pero el valor moral, aunque más atenuado que en la obra de Santillana, no está del todo ausente. Es inexplicable que para Salvador Miguel este no sea un infierno de amor porque no comparte esa motivación aleccionadora y porque “no hay referencia a castigos o tormentos ni siquiera advertencias contra la pasión”,<sup>38</sup> siendo que abundan los versos en que se alude al estado sufriente de los amantes, lo que, sin duda, alude a un castigo: los integrantes del desfile, que conforman un “pueblo atribulado” (v. 179), “se van doliendo / con dolorosos gemidos” (vv. 48-49), están “aflegidos” (v. 158) por “ser al amor sometidos” (v. 162) y el protagonista confiesa al final del decir haber quedado espantado ante la visión que observa (no hay otra cosa que pudiera espantarlo, salvo el dolor de los castigados). Por lo demás, el espacio es claramente infernal, y el mismo autor lo reconoce.<sup>39</sup> Si tenemos “ombras” sufrientes que gimen de dolor, y esto ocurre en el infierno, ¿qué acontece a estos personajes, si no es un castigo? Para el autor, el decir de Andújar es una *Visión de amor* y no un *Infierno de amor*, atendiendo también al uso del vocablo *visión* a lo largo del texto. Al respecto, consideremos que en la poesía cancioneril —y en general en el corpus literario medieval— se presenta una hibridación de conceptos, especialmente aquellos referentes a la alegoría (visión, sueño, infierno, purgatorio, entre otros) y que en el siglo XV la visión ya ha sido asimilada como una herramienta de la alegoría, a la que se accede justamente mediante la visión o el sueño. No hay ninguna razón para dudar que estamos ante un claro infierno de amor.

<sup>36</sup> Guillermo Serés estudia la evolución de la lírica cancioneril mediante un estudio que va más allá de lo cronológico, pues caracteriza dos generaciones entre los poetas de cancionero (la primera dividida en tres grupos intelectuales), de acuerdo a sus posturas ante la tradición clásica. Serés, Guillermo, “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique* 109, n°2, 2007, pp. 335-383

<sup>37</sup> Salvador Miguel, Nicasio, “«Visión de amor», de Juan de Andújar”, *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, p. 333

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 333

<sup>39</sup> Cuando el poeta regresa a su mundo, se dice que las “ombras” (refiriéndose a los amantes) volvieron al lugar de donde venían. Este vocablo, dice Salvador Miguel, “hace pensar en el mundo subterráneo” (331). De más está reiterar el uso que se hace al principio, en la descripción del espacio, de elementos recurrentes en las representaciones del trasmundo.

Por todo lo anterior, parece forzado interpretar que la falta de un fallo al final del decir y los últimos versos (“Et piensa, lector, por ty / si al Amor falleciste”) hacen a este poema alejarse tan radicalmente del carácter moral del modelo santillanesco. Eso implicaría olvidar el importante catálogo de amantes reprobables por incesto, infidelidad, lujuria, etc. que ocupa más de la mitad de la composición. La presencia de esos personajes, más otros opuestos, como Macías, que no es culpable de actos de tal inmoralidad, nos hacen creer que ya desde la presentación de ese catálogo se podría mover a los lectores a la reflexión ante la dualidad de actitudes amorosas. Esto se ve reforzado con la ausencia del fallo y el llamado literal del protagonista a los lectores para que piensen por sí mismos si han fallado o no al Amor. La obra atenúa el carácter aleccionador del *Infierno* de Santillana, pero para reemplazarlo por un mayor protagonismo del lector que no solo debe juzgar su propio comportamiento, sino valorar los famosos casos de la tradición, que ya no se presentan como ejemplos unívocos, como es propio de la tradición didáctica, sino como casos sujetos a un juicio que no es definitivo. Se trata de una apertura en el uso de estos materiales, ampliando las posibilidades a los que estaban tan sujetos, gracias a su adaptación a los gustos de la época, que se materializa con la inclusión del juicio de tono cortesano. Esta apertura, al mismo tiempo, tiene como consecuencia que se otorgue a los lectores un papel más activo. En definitiva, se está poniendo en entredicho el valor absoluto de los contenidos asimilados por la alta cultura, en un proceso de reflexión que no solo toca a los autores que seleccionan estos materiales, sino también a los lectores, que deben cuestionar sus concepciones respecto a ellos.

#### IV- El *Infierno de amores* de Guevara

Con el decir de Guevara<sup>40</sup> “A vos amarga llorosa” (ID6171, 11CG-223), entramos en el *Cancionero General*, donde la composición se introduce con la rúbrica “Otra obra

---

<sup>40</sup> Para información biográfica sobre este autor, identificado tras un pormenorizado estudio con el contador de los Reyes Católicos Nicolás Guevara, véase Beltrán, Vicenç, “Guevara”, *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), Universidade da Coruña-Toxosoutos, A Coruña-Noia, 2005, pp. 43-81

suya llamada infierno d'amores". Este decir es el primero de los descendientes del de Santillana que se presenta con la etiqueta de "infierno d'amores".

La obra, que consta de 88 versos de arte menor, es apenas narrativa y es más metafórica que alegórica.<sup>41</sup> Consiste en una exposición de los sufrimientos del protagonista, por lo que predomina en este infierno la interioridad del amante, y ya no esa referencialidad tan propia de los decires. Lo interesante es que podemos percibir que la alegoría no se elimina sin más, sino que se reemplaza conscientemente y refiriéndola de alguna manera, lo que demuestra un conocimiento del horizonte de expectativas asociado a estas obras, dado por el acostumbramiento a la arquitectura alegórica en los viajes y visiones trasmundales. Dirigiéndose a su amada, el hablante dice: "Tu nubloso disfavor / me cercó sin fin eterno / dunos fuegos ques amor / cuyo nombre es el infierno" (vv. 13-16).<sup>42</sup> Para introducir el infierno, se presenta un espacio metafórico, de carácter mental pero con elementos concretos: "nubloso" y "cerco de unos fuegos" (incuestionablemente infernal). Con estos versos, el autor se inscribe en la tradición, pero renovándola. Aludiendo al sentido, vemos que no se trata de un cerco concreto (como el foso en llamas santillenesco ni como las montañas y selvas de Andújar) ni de niebla que dificulte la visión u oscurezca el paisaje; ambos vocablos que podrían estar en cualquier descripción del trasmundo, aquí se refieren al disfavor de la dama y la sensación que eso causa en el fiel enamorado.

El esperable desfile de amantes no aparece, pero es conscientemente reemplazado. Los catálogos de famosos amadores se presentaron mediante anáforas en el *Infierno de los enamorados* y en la *Visión de amor*: "Vimos Paris con Thesena / e vimos Eneas e Dido [...] tormento vimos a [Ero]" (Santillana, vv. 425-426 y 229); "Et vi a Iulia venir [...]. Et vi venir Diamira [...] e vi a la Proserpina" (Andújar, vv. 82, 91 y 106). De la misma forma se presentan en otras obras, no solo en infiernos de amor, sino también en aquellas que incluyen catálogos similares (como las "coronaciones"). La anáfora aparece en el decir de Guevara, lo que no sería casual, pero en este caso se utiliza para presentar los distintos estados mentales y dolores del "yo": "Allí sospiro los días [...] allí las lágrimas mías [...]. Allí se vuelca conmigo / la mi esperanza perdida" (vv. 21, 23 y 25-26). En definitiva, "el

<sup>41</sup> Crosas, Francisco, "La religio amoris en la literatura medieval", *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, p. 105

<sup>42</sup> Citamos a partir de la digitalización del corpus de Dutton: <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>.

uso de la anáfora ayuda a la sensación de distintos estados... Este proceso sustituye a los nombres propios, y enfatiza la idea escalonada de sufrimiento”.<sup>43</sup>

También podemos apreciar que el diálogo que aparece en los otros infiernos, en que un personaje recomienda al protagonista observar el desfile, es reemplazado por la intervención del propio hablante que le dice a su amada “que contemples las passiones / de mis altos pensamientos” (vv. 7-8). La petición de “contemplar” es otra prueba de que el catálogo de los padecimientos del “yo” se asume como un reemplazo de la visión de los famosos amantes, con la diferencia que en este caso tenemos “visiones mentales” y no aquellas alegóricas en que, al aprovecharse las posibilidades de la narración, se presentan elementos de cierto realismo (un desarrollo en el tiempo y el espacio, al que se alude referencialmente). En otras palabras, opera un reemplazo intencionado de lo que se observa. Esto trae como consecuencia que se omite la lección moral que tan claramente se presenta en el *Infierno* de Santillana: no se *juzga*, sino que se *muestra*. El reemplazo de los amadores por la introspección amorosa no admite un carácter reprobatorio.

El autor es insistente al aludir al infierno, ya sea por mención literal o mediante elementos representativos, reafirmando que, a pesar de las importantes variaciones, se trata de un infierno de amor: la rúbrica (aunque seguramente no es de autoría de Guevara) ya nos lo indica y en el decir se incluye la mención de nuevo literalmente, ahora reforzada con la presencia del fuego: “dunos fuegos ques amor / cuyo nombre es el infierno” (vv. 15-16). Para no dejar lugar a dudas, es el concepto con el que se cierra el decir: “Que triunfo mas altiio / puedes ver ni virtuoso / que librar vn tal catiuo / dun infierno mas lloroso” (vv. 85-88). A lo largo de los versos, es claro el campo semántico infernal en torno al fuego: “quen su *encendida* casa / se *queman* mis pensamientos / alli montan los tormentos / mis entrañas<sup>44</sup> hazen *braza* / [...] alli las lagrimas mias / fortalescen mas en *fuego*” (vv. 17-24), “Alli *hierven en calderas* / de dolores mis plazeros” (vv. 31-32). En otros versos, como

<sup>43</sup> Recio, Roxana, "Los Triunfos de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado", *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1501). Poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2012, p. 353

<sup>44</sup> La referencia a las entrañas, que hace recordar a Ticio, es también de naturaleza infernal. Siguiendo la versión de Ovidio, Juno se interna bajo tierra y llega al otro mundo, donde encuentra al can Cerbero, las Furias y un listado de personajes que serán retomados por diversos autores en otras obras: Ticio, Tántalo, Sísifo, Ixión y las Danaides o Bélidas. Desde entonces se retrata a Ticio yaciendo en tierra mientras un buitres le devora las entrañas. Así lo hace, por ejemplo, Virgilio.

“Allí me comen los canes”, en el uso de los conceptos “cautivo” y “redención” y en la imagen del poeta que muere de amor, vemos otras referencias al infierno que refuerzan lo expuesto.

Las innovaciones de Guevara no son arbitrarias, pues responden a una perspectiva nueva, la cual debe tener necesariamente su correlación con los elementos presentes en el poema; no tiene sentido aludir a una serie de amantes famosos si lo que se quiere resaltar es un sentir individual, interior. No se trata, entonces, de un deliberado alejamiento del modelo, sino de una necesidad de coherencia entre lo que se escribe y una postura distinta a la de los primeros autores de infiernos, pertenecientes a otra generación. Apenas hay galanteo cortesano, no hay necesidad de aludir constante y directamente a recursos clásicos, sino que hay un fuerte interés por el sentir del “yo” y por las posibilidades conceptuales para aludir a ese dolor mediante una economía léxica.

Para Roxana Recio, el infierno de Guevara “es un ejemplo claro de la utilización del recurso petrarquista de los efectos psicológicos por los que pasa el amante, como desfile, son los efectos que aparecen descritos en el capítulo cuarto del *Triunfo de Amor* [de Petrarca]. Guevara ha unido la poética amorosa de cancionero con un andamiaje estructural que le ofrece la posibilidad de expresar lo mismo en una forma nueva”.<sup>45</sup> Si bien es cierto que el autor crea un juego conceptual muy característico de la poesía cancioneril, especialmente apreciable en las coplas nueve y diez, debemos rescatar la innovación de sostener ese juego léxico en una construcción que representa el estado mental del enamorado, que “sirve para aumentar la idea de sufrimiento. Es muy importante señalar que no hay que confundir un lenguaje amoroso que llega de un fondo lírico común, con el de un poema cuya estructura facilita el desarrollo de una introspección amorosa de una manera más completa y compleja”,<sup>46</sup> y en eso radica la asimilación del petrarquismo. En esta asimilación, Guevara no cae en una imitación impostada, en la medida que integra el “psicologismo alegórico” a las técnicas y gustos de la poesía castellana de cancionero. Con una técnica lúcida y precisa, el autor crea un infierno de amor a la medida de su propia poética, pues su obra se caracteriza por una “intensa impregnación sentimental de sus

---

<sup>45</sup> *Íbid.*, p. 353

<sup>46</sup> *Íbid.*, p. 353

poemas, atípica en el entorno de racionalismo poético que caracteriza la poesía de cancionero”.<sup>47</sup>

## V- Conclusiones

La realidad cultural en que se enmarcan los infiernos de amor es compleja y dinámica. En ella están presentes tanto la influencia de Dante como la petrarquista,<sup>48</sup> al mismo tiempo que los autores buscan desarrollar una escritura propia. La poesía cancioneril es un movimiento literario sin precedentes en España, y en ese sentido podemos considerar que se trata de un período tan formativo como exploratorio.

La tensión entre ambas actitudes se soluciona cuando, gracias al análisis, notamos que los autores son conscientes de separarse del modelo al abandonar o transformar ciertos elementos, y que lo hacen con una finalidad clara. En el caso de la *Visión de amor* de Andújar, la incorporación del juicio, la falta del fallo y la invitación a los lectores a pensar al respecto responden, como veíamos, a una adaptación de materiales conocidos a los gustos cortesanos. En un ejercicio coherente con lo anterior, el carácter moral, tan marcado en la obra de Santillana, se atenúa. Por su parte, es notable cómo Guevara, por su cercanía con la poética petrarquista, abandona la arquitectura alegórica para reemplazarla por una construcción mental, en la que se utiliza un vocabulario propio del espacio infernal, pero con otra significación, que alude metafóricamente a los estados del yo en lugar de referir elementos concretos.

Lo anterior nos permite afirmar que las obras estudiadas se vinculan entre ellas a partir de ciertos elementos propios y reconocibles del corpus de los “infiernos de amor”, pero sin considerar ese vínculo desde la simpleza de la mera imitación. Es posible que el esperable desfile de enamorados, propio de las representaciones literarias infernales desde la Antigüedad, no esté presente en un infierno de amor, pero que su ausencia se deba a una

---

<sup>47</sup> Beltrán, Vicenç. "Guevara", *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), Universidade da Coruña-Toxosoutos, A Coruña-Noia, 2005, p. 43

<sup>48</sup> Consideremos, además, que el momento literario que estudiamos cuenta con una amplia y más compleja red de influencias, que incluye la lírica trovadoresca, galaico-portuguesa, los *dits* franceses y la larga tradición del viaje al infierno.

decisión consciente, fundamentada, y que se atestigüe de alguna forma en la obra. Es el caso del *Infierno de amores* de Guevara, donde el uso de la anáfora para enumerar estados mentales da cuenta del conocimiento que el autor tiene de la recurrencia de la anáfora en otros infiernos. Así, el desfile de enamorados se hace “presente” en su ausencia premeditada, que nos permite observar que allí donde sus antecesores incluyeron una serie de nombres propios, el autor optó por una enumeración que tuviera mayor sentido en función de su poética. La innovación no se concibe como “hacer otra cosa”, como una antagonista de la imitación, sino como una variación que, para alejarse del modelo, lo tiene presente. Ese vínculo con el antecedente nos permite afirmar que Andújar y Guevara *enriquecen* la tradición de los infiernos de amor, y en ella se inscriben.

## Bibliografía

- Beltrán, Vicenç. "Guevara", *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, Carmen Parrilla y Mercedes Pampín (eds.), Universidade da Coruña-Toxosoutos, A Coruña-Noia, 2005, pp. 43-81
- . "Macías. El enamorado", *Diccionario biográfico español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009, pp. 502-503
- Crosas, Francisco, "La religio amoris en la literatura medieval", *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 101-128
- Cummins, John (ed), *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Cátedra, 2008
- Durán, Manuel (ed.), *Poesías completas I. Serranillas, cantares y decires. Sonetos fechos al itálico modo*, Madrid, Castalia, 1975
- Fernández Vuelta, María del Mar, "Una Aproximación a la Evolución del Género Alegórico: el Infierno de los Enamorados del Marqués de Santillana", *Actas do IV Congresso da Associacao Hispânica de Literatura Medieval*, Edicioes Cosmos, 1993, pp. 101-106
- García, Michel, "La ficción poética en la obra del Marqués de Santillana", *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Valencia, Universitat de Valencia, 1992, pp. 189-195
- Hamlin, Cinthia, "El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en El sueño y el Infierno de los enamorados de Santillana", *Letras* N° 71, enero-junio 2015, pp. 117-128
- Lapesa, Rafael, *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957
- . *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, Real Academia Española, 1954
- López Drusetta, Laura, "En torno a la identificación de García de Pedraza, poeta de cancionero", *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, San Millán de la Cogolla, Ciluenga, 2015, 847-860

- Pérez Priego, Miguel Ángel, "Los infiernos de amor", *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, UNED, Madrid, 2013, pp. 63-74
- Recio, Roxana, "Los Triunfos de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado", *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1501). Poesía, manuscrito e imprenta*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2012, pp. 349-370
- Rico-Ferrer, José, "Escritura autorreferencial y comunal en el 'Infierno d'amor' de Garcí Sánchez de Badajoz", *Bulletin of Hispanic Studies*, Volume 86, Issue 5, 2009, pp. 609-624
- Salvador Miguel, Nicasio, "«Visión de amor», de Juan de Andújar", *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1983, pp. 303-338