

El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en *El sueño y el Infierno de los enamorados de Santillana*

Cinthia HAMLIN

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual Seminario de Edición y Crítica
Textual “Germán Orduna”*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

Argentina

cinhamlin@gmail.com

Resumen: *El sueño y el Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana están contruidos, como sabemos, siguiendo el modelo del viaje alegórico dantesco. Llama la atención, sin embargo, la alta concentración de recursos metapoéticos que presentan estos decires narrativos en comparación a lo esporádicos que resultan en la *Commedia*, lo cual nos ha permitido inferir que los mismos tendrán un papel fundamental en cuanto clave interpretativa del propio texto. Por tanto, intentaremos desarrollar aquí de qué manera se van articulando y conectando las acciones del ver, el leer y el escribir (en sus variantes: relatar, recontar, metrifcar, glosar, etc.), de modo de formar un verdadero sistema metapoético que permitiría interpretar al viaje onírico santillanesco como un viaje de lectura, de escritura y de reflexión literaria.

Palabras clave: viaje alegórico – recursos metapoéticos – articulación ver-leer-escribir – viaje de escritura.

The Dantesque Journey and its Metapoetic Function in Santillana’s *El sueño* and the *Infierno de los enamorados*

Abstract: The Marqués de Santillana’s *El sueño* and *Infierno de los enamorados* are built upon Dante’s allegorical journey, as it is well known. It is striking, however, how highly concentrated its metapoetic resources turn out to be in comparison to how scattered they are in the *Divine Comedy*. This intensification of metapoetic strategies allows us to deduce the fundamental role that they would have as a key for the interpretation of the text. Thus, we will here try to develop the ways in which the actions of seeing, reading and writing articulate and connect themselves in order to conform a metapoetic system which would allow us to interpret Santillana’s dreamlike journey as a reading and writing journey as well.

Keywords: allegorical journey – metapoetic resources – see-read-write articulation – writing journey.

Dentro de los numerosos elementos dantescos que presenta la obra de Santillana el viaje alegórico es, como sabemos, uno de los motivos que el Marqués más explota. Nos detendremos aquí en dos composiciones que representan según Lapesa (1957:117) la culminación de su decir narrativo amoroso y que, contruidos sobre esta alegoría dantesca —enmarcada, a su vez, por una visión-ensoñación—, comparten una serie de estrategias retóricas de carácter metapoético: *El sueño* y el *Infierno de los enamorados*. La constante reflexión metapoética que inunda los pocos versos que componen estos decires, en comparación a lo salpicadas que resultan las mismas en los extensos versos de la *Commedia*, impide concebirlos como recursos poéticos inocentes. Su intensificación, por el contrario, nos ha permitido inferir el papel fundamental que tendrá, en cuanto clave de lectura del propio texto, la escenificación de su proceso de escritura. En este sentido, nuestro objetivo será analizar de qué manera se van articulando y conectando las acciones del ver, el leer y el escribir para formar un verdadero sistema metapoético que permitiría interpretar al viaje onírico santillanesco como un viaje de reflexión literaria.

1. *El sueño*

Ha sido ya suficientemente notada la complejidad estructural de este “dezir”:¹ luego de un exordio que ocupa 7 estrofas, la acción comienza con el relato del sueño del yo-lírico (est.VIII-XIII), que reposando en un *locus amoenus* ve cómo este se va corrompiendo en un *locus horridus* hasta sufrir una mordedura de serpiente. Las acciones que enmarcarán la descripción y definirán al protagonista son dos, repetidas, a su vez, en las estrofas de inicio y cierre del relato onírico: “En este sueño **me vya** / un día claro e lumbroso / en un vergel muy fermoso” (VIII),² “E mas **vya** que sonava (...) e dulcemente cantava” (IX); “E los árboles sombrosos (...) ya **racontados** / del todo fueron mudados (XII)”; “E la farpa sonora / que **recuento** que tañía” (XIII). La acción del “ver”, indispensable en cualquier visión onírica —y acentuada aquí con el recurso de la sinestesia: incluso el sonido se ve— dará paso al “racontar”, que pone en escena al poeta y el presente del enunciado. Seguirá, ya despierto el protagonista, un debate alegórico entre Seso y Corazón (XVI-XXII) que disputan el significado del sueño y su posible capacidad premonitoria, luego de lo cual el protagonista señala “así me partí forçado” (185) para comenzar un viaje errático del cual solo se dice: “quién o cuál **expresaría** / cuáles fueron mis jornadas / por selvas inusitadas / e tierras que

¹ Véase Langhben-Rohland (1976-7), Deyermund (2007[1991]), Beard (1995).

² Utilizaremos, de aquí en más, la edición de las *Obras Completas* de Gómez Moreno y Kerkhof (1988). Dependiendo el caso, consignaremos la estrofa y/o verso entre paréntesis y, en el caso de *Prohemio e Carta*, la página. Las negritas serán siempre nuestras.

non sabía” (193-5). El tópico de la “inefabilidad” de la materia narrada es uno de los preferidos de Santillana y funciona desde nuestra perspectiva, no solo como encarecimiento de la misma materia, sino como elevación del poeta, cuya tarea se parangona, como veremos en sus otras recurrencias, con la de los poetas más encumbrados. Además de este viaje por las selvas, se incorporan a continuación otros elementos típicamente dantescos: el camino por un monte (198) y el encuentro y diálogo con un sabio/guía (Tiresias),³ quien luego de conocer la razón del viaje (“E fuyo de la crueldad / d’ un sueño”, 230-1) quiere “entender” el sueño. A continuación, dirá el poeta: “El poético hablar / pospuesto, le fui **narrando** / el mi fecho e **recontando** / quanto lo pude **abreviar**, / setibundo de alcanzar / el **vero significado** / del sueño que fatigado / me pusiera en tal pensar” (XXXI). Narra, recuenta y abrevia el “fecho” para alcanzar el “vero significado”, el cual le concederá Tiresias a partir la copla siguiente: será “guerreado d’amor”. De aquí se deducen varias cosas. En principio, Santillana opone su narración al “poético hablar”, esto es, el hablar que no encierra un “vero significado” y con esto, mientras remite a toda esa tradición enarbolada por Cartagena que desestima la poesía amoratoria como “*poetarum figmenta*”,⁴ opone su propia noción de poesía, explicitada en su *Prohemio*: “un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura” (p. 439). Así, mientras narración e interpretación se escenifican (el poeta “narra” y Tiresias “lee”), lo que se escenifica es la propia noción de ficción poética. El sueño, convertido en objeto narrado que esconde un significado a interpretar, se presenta como ficción dentro de la ficción, como puesta en abismo, que nos hablará de la relación ficción-realidad que postula el texto. En efecto, luego de la “lectura”, el anciano lo insta a comenzar un segundo viaje, esta vez de búsqueda, para encontrar a Diana, quien lo ayudará en la batalla. Y aquí se incorpora uno de tantos símiles de referencia clásica: “non con tanta diligencia / los agenores buscaron / la hermana que les robaron” (280-3). El uso del símil y contra-símil clásico se repetirá durante toda la composición (he contado 12), no tanto con función decorativa, desde nuestra perspectiva, sino en relación con los otros recursos que iremos detallando. En este caso, la connotación es clara: la “diligencia” del yo-personaje supera la de los agenores. Emprende pues el viaje, donde la acción principal será nuevamente el ver, (“vi fermosa montería / de vírgenes que caçaban” (XXXVIII 297-8), “e vi más que nauegaban” (313) que, conjugado al tópico de lo indecible y a la acción de contar,

³ Para más detalle de los elementos dantescos, tanto de este decir como del *Infierno* véase Lapesa (1957:127-8), Azaceta (1953: 31-6), Farinelli (1922: 117-8).

⁴ Como señala Lawrence (1979: 21), mientras Alonso de Cartagena defiende los *studia humanitatis* alentando a los nobles al estudio de los escritores paganos que tratan sobre filosofía y moral, etc., en su *Epistula* condena aquellos libros que tacha de “gentilium illos qui falsa multa de diis suis ac aliis vanis assertionibus retulerunt” y más adelante de “amatoria, bucólica aliaque poetarum figmenta”. Para el texto citado de la *Epistula* véase las pp. 49-50 de esta edición.

acentúan aún más la estrecha relación entre visión-narración y el parangón del poeta con los autores clásicos: “Quién los diversos linajes / de canes... / quién los montes elevados / quién los fermosos boscajes / quién los vestiglios salvajes / que allí vi recontaría / ca Homero se fartaría / si sopiera mil lenguajes” (XLI). El temor del poeta se desvanece, a su vez, “desque vi / lo que vo metrificando” y frente a la inefable belleza de Diana señala: “Abreviando mi tractado, / non descrivo sus factiones, / ca largas definiciones / a pocos vienen en grado” (369-72). La visión, por tanto, queda en un segundo plano con la irrupción del presente del enunciado del poeta, que pone en foco su práctica en cuanto tal (recontar/metificar/abreviar), a la vez que la encarece comparando su imposible tarea con la de Homero o abanderando la tan ponderada *breuitas*.

Diana le otorga un ejército (“avredes tal gente / e de tales capitanes”) y a continuación tendremos la reelaboración santillanesca del catálogo de naves (c.XLIX-LII), que se inaugura con la mención de las “auctoritates” que “recuantan” y “resumen” la batalla de Troya: “De las huestes he leído / que sobre Troya vinieron, / e quáles e quantas fueron, / segund lo recuenta Guido; / e non menos he sabido / por Dayres sus deffensores, / e sus fuertes valedores / Dites los ha resumido”. Este catálogo, sin embargo, no se estructura a partir de la acción esperada (yo vi), sino por un “yo leí”: “Yo leí de Agamenón / e de Ayáx Thalamón / e del fijo de Peleo” (L), “E leí de Serpedón...de Cástor e de Peleus” (LI). El catálogo concluye: “De Priamo, el virtuoso / de Héctor y sus hermanos / ya pasaron por mis manos / sus ystorias con reposo / non methaforo nin glosa / en el trágico tratado / pero yo non he fallado / tal tropel ni tan famoso”. En efecto, este catálogo de lecturas funcionará a modo de “contra-símil” acentuando lo superior del ejército de Diana (y, por tanto, de su propia ficción), lo cual se resalta nuevamente al comenzar la batalla alegórica (LVI-III): “començaron la batalla / tan cruel que non se falla / ninguna de las pasadas” (438-9). La batalla culmina con otro símil para describir la ira de Diana al perder el torneo, que comienza: “yo **vi** leona indignada / sobre fijos y ravisosa (...) e de la tigre ensañada / en la Thebaida **leý**, / e su ferocidad **vý** / en ystorias e pintada”. Esta oscilación entre el ver y el leer se acentúa en la estrofa siguiente: “e la ravia de Penteo, / leí e de Thessifone / e de la sañuda Prone...pero yo **non vi nin leo** / de tal yra qual ardió / Diana...”. Así, al final de la composición, se revela la estrecha relación entre ver y leer, al igualarlos explícitamente. A su vez, este catálogo de lecturas que reemplaza al de las naves y que revela ser un contra-símil, explicita cuál es la funcionalidad del resto de los símiles clásicos con los que se describe constantemente la “realidad figurada” del viaje, función no solo decorativa: mientras su ficción se ubica al nivel de la de los clásicos y en ocasiones la supera, se postula el papel definitorio de la lectura de los mismos en la construcción de la ficción, en la actividad propia del poeta. En efecto, mientras el presente del enunciado pone en

primer plano la actividad del poeta, que narra lo que ve, Santillana completa el panorama postulando que ve lo que lee. Así, el texto escenifica su propio proceso de escritura. Finalmente, dijimos cómo el sueño, convertido en objeto narrado que esconde un significado a interpretar, se presenta como una puesta en abismo, que nos hablará de la relación ficción-realidad pues, por un lado, ese primer grado de ficción (la soñada), al ser interpretada, se vuelve motor de ese segundo grado, la ficción vivida o realidad figurada por el propio texto (el viaje y la batalla), realidad donde se probará el carácter premonitorio del sueño: el poeta sucumbirá al Amor. El propio texto, por tanto, escenifica la noción de “fingimiento” del Marqués: la ficción (el sueño) esconde una verdad respecto de la realidad (figurada).⁵ En esta puesta en abismo cobran también sentido los abundantes símiles clásicos: si los dantescos, en su mayoría sustraídos de la experiencia cotidiana,⁶ tienen la función de tratar que el lector comprenda la ficción a partir de algo conocido, acá se plantea que tanto ficción como realidad (figurada) solo puede entenderse a partir de la lectura y conocimiento de los clásicos. A través de esta velada defensa de los *studia humanitatis* y su incidencia en la confrontación con la realidad revela esa postura de hermanamiento de las armas y las letras que, según tantos poetas coetáneos, él (y primero Villena) encarnaba.

2. El *Infierno* de los enamorados

De las dos composiciones, el *Infierno* es, obviamente, la que presenta más elementos dantescos. Luego de invocación a las musas, comienza la descripción del viaje en la c. III con un pasaje que remite al comienzo del canto I: “Por cuanto a dezir qual era / el selvage peligroso / en recontar su manera / es acto maravilloso”.⁷ Las resonancias son evidentes, aunque el “recuento” como un “acto maravilloso” difiere de la caracterización dantesca (“è cosa dura”), encareciendo, una vez más, la actividad del poeta. La 2^{da} semiestrofa continúa “e yo non pinto nin gloso / sylogissmos de poetas / más siguiendo líneas rectas / hablaré non infintoso”.⁸ Con esta oposición (silogismos de poetas vs. su “hablar non infintoso”) Santillana se distancia nuevamente de un tipo de

⁵ En este sentido, coincidimos con Michel García (1992: 195) cuando, hablando sobre la ficción santillanesca en general, afirma: “La ficción se revela como una realidad superior, que, asociada a la realidad inmediata, crea sentido”.

⁶ Véase para esto Pagliano (1970: 253-9). Aclaremos que, como señala Pagliano, solo un décimo de los numerosísimos símiles dantescos tienen como “punto de riferimento” datos culturales. En efecto, según el dantista, “Delle similitudini che appaiono nella *Commedia*, la maggior parte si riferisce a dati sensitivi e reali legati con fenomeni della natura, il cielo, il sole, l’aurora, la luna, le stelle, il vento, il fuoco, l’acqua, la neve, la terra, le piante, i fiori, gli animali, la luce, i colori, oppure ad aspetti concreti dell’uomo, alla sua vita fisica, alla sua attività relazionale, ai suoi affetti; anche le nozioni di tempo e di spazio sono riportate sempre a fatti dell’esperienza sensitiva”.

⁷ Compárese con: “Ah quanto a dir qual’era, è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte” (I, 4-5). Seguimos la edición de Petrocchi (1994).

⁸ Según el *Diccionario Medieval Español* de Alonso, el término “infintoso” viene “de infinta” y significa “fingido, disimulado, engañoso” (1986:1259).

poesía, relacionando la suya, en cambio, con una verdad (pues es “sin engaño”). Comienza el viaje, en cuya descripción se repetirán todos los recursos ya analizados: el paisaje inhóspito que supera al de las ficciones clásicas: “del su modo inconsolable / non **descrive** tal Lucano” (25-6); “e tan altas se mostraban / que (...) non se falla nin explana / por attores en lectura / selva de tan grand altura / nin Olimpo de Toscana” (37-40). Notemos que la lectura se plantea aquí explícitamente como el término comparativo de su ficción, enalteciendo su materia y, a su vez, su figura de poeta. La acción principal será nuevamente el ver y el relatar: primero diversos animales de los cuales dice: “de sus diversas façiones / non relato por estenso” y luego al ver venir el puerco: “¿quién es que metrificando / en coplas nin distinciones / en prosas nin consonando / tales diformes vysyones / syn multitud de renglones / el su fecho dezir puede?”. Aquí se conjugan el tópico de lo indecible y de la incapacidad del verso para narrar, sumado a la ya abanderada necesidad de *breuitas*. Reaparece, a su vez, la relación visión/escritura (metrificar) que será acentuada en la descripción de su guía Hipólito: “vi venir açelerado / por el valle fronduso / un hombre que tan hermoso / los bivientes nunca vieron / nin aquellos que escribieron / de narçiso el amoroso” (c.XIX). El verbo elidido aquí “nin vieron aquellos que escribieron” repite la idea de la ficción como “visión” (escribir implica “ver”).

Seguirá la escena de la caza del puerco, atravesada por símiles clásicos, y la conversación con Hipólito, en la cual el “yo” reconoce que “ventura” lo llevó allí porque “quiere que **faga mudança** / e tráyome donde **vea** / este lugar porque crea / que amar es desesperança” (301-4), aunque plantea que “es engañada” pues “de cuerpo y coraçón me soy dado por sirviente” (309). Recién pues en la c. XXXVII-XLI el protagonista se presenta como amador: “Venus (...) me dio señora / en mi **jovenil hedad** / do perdí mi libertad” (293-6). Es aquí cuando Hipólito lo insta a “que seguíessedes mi vya” por ver “la gloria qu’ esperades” (317-9) y el “yo” acepta “non çessando de servir / Amor, a quien me soy dado”. Cabe señalar que a Langbehn-Rohland (1976: 421) le parece un “defecto constructivo” que estos episodios, correspondientes al “exordio”, se desarrollen más exhaustivamente que el tema central (la visión del infierno) y que este “yo” se presente tan avanzada la composición. Si tenemos en cuenta, sin embargo, que de las primeras 20 coplas 8 ponen en foco las acciones de narrar/relatar/describir y la escritura en general,⁹ concluiremos que tal concentración de recursos metapoéticos no es casual. El “yo-lírico”, con la constante irrupción del presente del enunciado, se presenta primero a través de sus propias acciones como poeta/narrador, para luego presentar a su yo-personaje como amador. En efecto, si tenemos en cuenta el v. 309

⁹ Coplas III, IV, V, VI, XIII, XV, XIX, XX.

(*vid. supra*), con el que según Pérez Priego el Marqués alude a motivos de sus propias canciones,¹⁰ el yo-personaje se estaría presentando específicamente como “poeta de amor”, estrategia que permitirá contraponerlo a la figura de Macías.

En la c. XLVII se encuentran con la puerta del infierno y su inscripción (“do yo vi entallado / un título bien obrado / en letras **que concluía** / ‘El que por Venus se guía / que venga penar su pecado’”, 375-6), cuya lectura y efecto serán escenificados en la c. XLVIII: “Ypólito me guardaba / la cara **cuando leía** / veyendo que la mudava / con themor que me ponía”, lectura que Hipólito comenta en la copla siguiente (“Non reçelades de penar / maguer que **veades** / en las letras que **leedes** / algunas contrariedades”). Luego de esta “mudanza” de cara, el verdadero cambio se narrará en la copla L: “e bien como el que (...) retorna a su salud / así fizo mi virtud / en el su primero estado”. Si en *El sueño* se escenifica la relación ficción-realidad en cuanto verdad, se escenificará aquí el paso siguiente, la relación lectura-efecto: esto es, el cambio que debe generar la verdad revelada. La verdad, sin embargo, no se aprehende solo de una máxima,¹¹ y es por eso que el yo-protagonista debe ver (leer e interpretar) toda la ficción/visión del infierno. Comienzan el viaje, cuya descripción ocupa las cc. LI-LVIII y que será precedida por la invocación a Apolo, donde se conjugan otra vez las acciones de ver-narrar resaltando, a su vez, la oposición poesía/falsedad: “tú me influye poesía / por que narre sin falsía / lo que vi discretamente” (414-6). En las 4 coplas siguientes tendremos el desfile de amantes, que en cantidad superan 4 veces el dantesco, precedido por el anafórico “vimos” (“Vimos Poris con Tesena / vimos Eneas con Dido”). Este catálogo (32 figuras), a la luz de lo analizado en *El sueño* y la funcionalidad del “ver”, resulta ser también un verdadero catálogo de lecturas. A continuación tendremos la descripción del contrapaso y el encuentro con el poeta Macías, escenas que según la crítica presentan cierta pobreza al faltarle el “calor humano” del episodio de Francesca, pues no se aprovecha para que Macías narre el “caso” de amor.¹² Desde nuestra perspectiva, no es este el interés de Santillana, lo cual se revela en las variantes respecto del modelo. En principio, el contrapaso (ser heridos en el pecho, llaga de donde se enciende un fuego que los quema) no ocupa solo la c. LVII sino que presenta un corolario interesante: “e con la pena del fuego / tristemente lamentaban / pero que tornaban luego / e muy manso **razonaban**” (LVIII). El poeta se acerca a dos que “nuestra lengua fablaban” y les pregunta “de qué materia / tractades después del lloro” y “que sepa yo (...) porqué venistes / en el miserable choro” (474-6). Macías comien-

¹⁰ Cfr. la edición de *Poesías Completas* de Pérez Priego (1991), nota 310, p. 243.

¹¹ Teniendo en cuenta que la inscripción o título “concluía” con esa frase, se sobreentiende que el cartel santillanesco es más largo (de la misma manera que la inscripción dantesca en las puertas de Dite es más larga que solo un verso) pero que “concluye” de esa manera, por eso decimos a modo de “máxima”.

¹² Véase Lapesa (1957: 130) y Langbehn-Rohland (1976: 422).

za señalando que no hay “mayor cuyta” que “membrarse del placer / en el tiempo del dolor / e ya sea que el ardor / del fuego nos atormenta / **mayor pena nos aumenta / esta tristeza e langor**” (LXII): lo que mayor pena causa en este contrapaso no es la herida de fuego sino el detenerse a “razonar de amor”. Teniendo en cuenta cómo funciona el contrapaso dantesco (por analogía con la pena), el “rediseño” del de Santillana admitiría otra interpretación: lo que se pena aquí no es solo el estar “llagado” de amor, sino por sobre todo el discurso amoroso. En efecto, Macías es el mártir de amor pues, según la más famosa de las versiones de la leyenda, muere por mantenerse fiel a la amada sirviéndola hasta el final, trovándole incluso luego de encarcelado, razón por la cual lo mata su marido. Muere no por concretar (como Francesca), sino por escribir de amor.¹³ El motivo de esta “condena” se acentúa teniendo en cuenta el símil con el que se presenta al personaje, similar al de la “colomba” aplicado a Francesca:¹⁴ “E bien como la serena / quando plañe a la marina / començó su cantinela” (481-3). La paloma, que asociada a los “lai” que cantan los condenados, daba connotaciones de alta liricidad a la figura dantesca,¹⁵ se reemplaza por la sirena cuyo canto es negativo (en *La Odisea*, por ej., conduce a la muerte). De hecho en el soneto XXI se vuelve a utilizar la simbología de la sirena en relación con la “cantinela” y el engaño¹⁶ y en *Defunción* con el “canto amoroso”: “fembras marina / nuzientes a Ulixes / con canto amoroso” (69-72). El canto de Macías, pues, caracterizado como engañoso, queda en perfecta oposición al “fablar non infintoso” y “narrar sin falsya” del yo-poeta y, mientras lo termina de construir, a modo de tantos personajes dantescos, como su alter-ego, le permite oponer la propia poesía a la amatoria. De hecho, Macías contesta: “e sabe que nos tractamos / de los bienes que perdimos / e del gozo que passamos / mientras en el mundo vivimos / fasta tanto que venimos / arder en aquesta llama / do **non se curan de fama** / ni de las **glorias** que hovimos” y luego le pide “porque sy fueres / al tu siglo transportado / digas que fui condenado / por seguir d’Amor sus vías” (497-510). Lo que se pone en foco, más allá de los gozos o bienes de amor perdidos, es el haber perdido la “gloria” y la “fama” que, en este contexto, se relacionan con la fama poética. Esta pena, pues, resulta el contrapaso perfecto para un

¹³ Esta es la versión, por ejemplo, de Hernán Núñez en su *Comentario a las Trescientas* de Juan de Mena, donde Macías se encuentra en el círculo de Venus. Más allá de la versión que le haya llegado a Santillana, lo cierto es que la leyenda, según Cortijo Ocaña (2003:7-8), se funda en la canción “Cativo de miña tristura” (que Santillana efectivamente conocía pues hace referencia a ella en el *Prohemio e Carta*) donde relaciona amor, cárcel y muerte.

¹⁴ Véase *Inferno*, canto V, vv. 82-8.

¹⁵ Véase al respecto Lawrence (1976) y Shoaf (1975).

¹⁶ En el próspero tiempo las serenas
plañen e lloran recelando el mal;
en el adverso, ledas cantilenas
cantan e atienden el buen temporal. (1-4)

poeta: eternamente “tractar” de amor, pero sin gloria ni fama. De hecho, esto es lo único que explicaría por qué Santillana-personaje se espanta, dado que no se narra ningún hecho trágico preciso: “tan espantable / es el fecho abominable / Maçias que me recuentas / que tus esquivas tormentas / me fazen llaga incurable” (516-20). Si tenemos en cuenta que al comienzo del viaje Hipólito le había señalado “qué bien sería / que siguiésedes mi vya / por ver en qué trabajades / **e la gloria que esperades** / en vuestra postrimería” (316-20) se entiende que el “fecho abominable” sea justamente la constatación de la gloria nula o vana que le espera “siguiendo de amor sus vías”. Desde esta perspectiva, la finalidad del texto sería no tanto disuadir de amar, como de “trovar” de amor. Cumplido, pues, el objetivo del viaje, termina abruptamente (es transportado) y señala que se vio “de preso, librado”. Recordemos que el yo-personaje había confesado estar preso de amor desde “juvenil hedad”. A la luz de lo analizado, esta “liberación” adquiere nuevos significados: el poeta se libera del amor como estado juvenil, pero también como objeto o tema literario y, a su vez, de esa noción abanderada en el *Prologus baenensis*: el amor como condición de escritura.¹⁷ Y si recordamos que, según el poeta, fortuna lo lleva al transmundo para que “faga mudanza”, este viaje podría considerarse como un “pseudo-manifiesto” de su cambio de rumbo literario (de poeta de amor a poeta moral o político). En efecto, el presente del enunciado que constantemente asoma en ese “yo” que pretende narrar lo que vio sin falsía (y opone la verdad de su narración a la falsedad de la canción de amor), es el que confirma la compleción de la “mudanza” poética. El yo-personaje/poeta de amor se transformó en el yo-narrador/poeta moral. Así, el texto en su propio entramado ficcionalizaría el tópico tan famoso que él mismo explota en el *Prohemio*: Poesía de amor-devaneo-juventud vs. Poesía moral-verdad-madurez.¹⁸ Dejamos para un trabajo ulterior el análisis de cómo el panorama de “viajes metapoéticos” se cierra con la *Defunción de don Enrique*, pues ficcionaliza el camino de encumbramiento del poeta, que llega al Parnaso para sustituir a su maestro,¹⁹ referido como “bibliotheca de moral cantar” (21), en su lugar de alto poeta moral.

A modo de breve conclusión, acentuemos la predominancia y funcionalidad que tienen en ambos textos las referencias metapoéticas que, mientras ponen en primer plano (y enaltecen) la figura del poeta y su actividad, conforman un sistema gracias al

¹⁷ El tan conocido pasaje del *Prologus baenensis* donde se enumeran las condiciones que debe presentar un poeta, reza: “e otrossi que sea amador, e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opinión de muchos sabios, que todo home que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien deve e como deve e donde deve, afirman e dizen qu’el tal de todas buenas doctrinas es doctado” (Dutton, 1993: 7-8).

¹⁸ Aclaremos, que se trataría de un manifiesto seguramente solo “ficcional”, es decir, que se abandera en cuanto tópico, más allá de que Santillana haya seguido escribiendo (pues lo hizo) poesía de amor.

¹⁹ Véase al respecto el iluminador trabajo de Gimeno Casualdero (1974).

cual Santillana logra escenificar tanto el proceso de escritura del propio texto como dramatizar sus propias reflexiones acerca de la poesía, la ficción y la propia actividad y rumbo literario. En efecto, en esa constante interacción entre el ver y el leer y, a su vez, entre el leer y el escribir, el viaje o visión alegórica se presenta como un viaje interno y metapoético, esto es, como un viaje por sus lecturas —o, mejor, un recorrido por su famosa biblioteca— y como un viaje de escritura, es decir, por ese proceso de crear un mundo ficticio. En otras palabras: como un viaje de reflexión literaria.

Bibliografía

- ALONSO MARTÍN, 1986, *Diccionario medieval español. Desde las glosas emilianenses y silenses (s.10) hasta el s. XV*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca. Tomo II.
- AZACETA, José M., 1953, “Italia en la poesía de Santillana”, *Revista de Literatura*, 3(1953), 17-54.
- BEARD, Ana, 1995, “El sueño del marqués de Santillana: géneros y realidad”, en *Palabra e imagen en la Edad Media*, México: Universidad Nacional de México, pp. 317-26.
- CORTIJO-OCAÑA, Antonio, 2003, “El mito de Macías en la literatura española. A propósito de Porfiar hasta morir de Lope de Vega”, correspondiente a la “Introducción” de su *Porfiar hasta morir/Persistence Until Death*, Pamplona: Euns. Consultado en http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Belmonte/Porfiar%20hasta%20morir/Porfiar_Intro_web.pdf.
- DEYERMOND, Alan, 2007 [1991] “Alegorías amorosas de Santillana: Estructura, relación y mensaje” en *Poesía de cancionero del siglo XV*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y M. Haro, Valencia, Universitat de València (Collecció Honoris Causa, 24).
- DUTTON, Brian, y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA, (eds.), 1993, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros.
- FARINELLI, Arturo, 1922, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra e Germania (Dante e Goethe)*, Torino, Bocca.
- GARCÍA, Michel, 1992, “La ficción poética en la obra del marqués de Santillana”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV (Valencia, 29-31 octubre 1990)*, (eds.) R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, València: Universitat de València, pp. 189-195.
- GIMENO CASUALDERO, Joaquín, 1974, “La Defunción de don Enrique de Villena del Marqués de Santillana: composición, propósito y significado”, en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, II, Madrid: Gredos, pp. 269-79.
- LANGBEHN-ROHLAND, Régula, 1976, “Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana, la Visión, el Infierno de los enamorados, el Sueño”, *Filología*, XVII-XVIII, (1976-7): 414-431.

- LAPESA, Rafael, 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAWRANCE, Jeremy, 1979, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios: Epistula directa ad inclitum et magnificum virum dominum Petrum Fernandi de Velasco*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- LAWRENCE, Ryan, 1976, “*Stornei, Gru, Colombe*: The Bird Images in *Inferno* V,” *Dante Studies* 94 (1976): 25-45.
- PAGLIANO, Antonio, 1970, “Similitudine”, *Enciclopedia Dantesca*, Bosco, Umberto, ed., Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. V.
- PETROCCHI, Giorgio, 1994, Dante Aleghieri, *La Divina Commedia secondo l’Antica Vulgata*, Florencia: Le Lettere.
- SANTILLANA, Marqués de, 1988, *Obras completas*, Gómez Moreno, Ángel y Kerkhof, Maximilian, (eds.), Barcelona: Planeta / Autores Hispanos.
- , 1991, *Poesías Completas*, Pérez Priego, ed. Madrid: Alhambra, 2 vol. I.
- SERONDE, Joseph, 1916, “Dante and the french influence on the Marqués de Santillana”, *Romanic Review*, 7 (1916): 194-221.
- SHOAF, Richard, 1975, “Dante’s *colombi* and the Figuralism of Hope in the *Divine Comedy*”, *Dante Studies* 93 (1975): 27-59.