

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

I

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2

I.S.B.N. volumen: 84-96259-73-0

Depósito legal: C-xxxxx-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

El enamorado en los infiernos

Álvaro Alonso Miguel

Universidad Complutense de Madrid

Una y otra vez aparece en la poesía de los Siglos de Oro la comparación entre las penas de amor y las que padecen los condenados del infierno pagano, tal y como las describen unos cuantos textos clásicos. Los tres más conocidos son el de las *Metamorfosis*, el del libro VI de *La Eneida*, y el de la tragedia *Hercules furens* de Séneca.¹

En el pasaje de Ovidio (IV, 447 y ss.), Juno desciende al mundo subterráneo, y después de cruzarse con Cerbero y con las Furias, se encuentra con varios personajes, mencionados en un orden que mantendrán, con mínimas variantes, muchas versiones más tardías: Ticio, Tántalo, Sísifo, Ixión y las Danaides o Bélidas. El texto de Virgilio es mucho más largo y complejo, e incluye, entre otros, el célebre encuentro del protagonista con la sombra de Dido. El episodio menciona algunos condenados que no aparecen en el poema de Ovidio, como los Titanes, castigados por su orgulloso desaffo a los dioses, o Teseo, que expía su intento de raptar a Proserpina. Dos personajes, sin embargo, coinciden en ambos poetas: Ticio e Ixión. El primero aparece de la misma forma en los dos pasajes: tendido en tierra y con las entrañas desgarradas por un buitre. Para Ixión, en cambio, se ofrecen versiones diferentes. Ovidio escoge la imagen más famosa, la del infeliz atado a una rueda que gira sin cesar; Virgilio, por su parte, presenta al condenado, junto con su hijo Piritoo, angustiado por una piedra que amenaza con caer sobre su cabeza, sin acabar nunca de desplomarse (vv. 595-600). Séneca (vv. 750 y

¹ Remite a esos textos Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de Juan de Mena, *Obra lírica*, Alhambra, Madrid, 1979, p. 171.

ss.) recuerda los castigos que sufren los injustos, y menciona a los mismos condenados que Ovidio, aunque en un orden diferente: Ixión, Sísifo, Tántalo, Ticio y las Danaides. La enumeración termina con Ágave y Fineo, torturado por las Harpías.

Ya en la Antigüedad estos tormentos recibieron una interpretación alegórica. En el contexto amoroso que aquí nos interesa, conviene recordar que Lucrecio ve en Ticio la representación del hombre “in amore iacentem”, con las entrañas devoradas por su misma pasión (III, 978 y ss.). También Propercio, en varios pasajes (por ejemplo, I, 9, 15-21) compara sus propios tormentos amorosos con los del infierno.

Los poetas áureos retoman, a veces, la lista más o menos completa de los condenados de Ovidio: es lo que ocurre, por ejemplo, en la canción de Gutierre de Cetina, “Sobre las ondas del furioso Reno”; en la célebre “Canción desesperada” del *Quijote* (I, 14); o en el soneto “Que eternamente las cuarenta y nueve” de Lope de Vega.² En otros casos, los versos prefieren centrar su atención en uno solo de los condenados del infierno. Tántalo, por ejemplo, suele encarnar la angustia del enamorado, que persigue sin cesar a una amada, tan fugitiva como el río o las manzanas del mito clásico. En la égloga I de Garcilaso, Salicio, antes de perder a su pastora, sueña que el agua del Tajo se aleja de él cuando se acerca a beberla (vv. 113 y ss.); y Quevedo, contemplando la cabellera rubia de Lisi, se siente “Tántalo en fugitiva fuente de oro”.³

Pero, como ocurre tantas veces, esas imágenes, tópicas en la literatura posterior, tienen su prehistoria en la poesía de los cancioneros. La formulación cancioneril más conocida de ese motivo es el decir de Juan de Mena “El hijo muy claro de Hiperión”. El texto es un lamento amoroso en el que alternan las estrofas de

² Gutierre de Cetina, *Obras*, I, ed. de Joaquín Hazañas y La Rúa, Francisco de P. Díaz, Sevilla, 1895, pp. 266-271. Utilizo la versión moderna al cuidado de Margarita Peña, Porrúa, México, 1990. El poema de Lope puede leerse en *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Crítica, Barcelona, 1998, p. 188. Lope sustituye a Ticio por Prometeo.

³ Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 19907, pp. 142-143.

arte mayor con las octosilábicas: a las primeras corresponde un tratamiento más solemne y erudito, en tanto que las segundas expresan la emoción de una forma más directa. La estructura del poema, por tanto, es muy parecida a la de otro célebre texto de Mena, el *Claroscuro*, que presenta el mismo vaivén entre el arte mayor y las ocho sílabas. En la estrofa XIII del poema que nos ocupa aparece la comparación con los cinco grandes condenados del infierno:

Tántalo e Ticio no son tan vexados,
allá en los abismos del bravo Plutón,
rastrando sus carnes por nueve collados,
lançados del cuello del gran Sisifón,
do anda en la rueda penando Exiόν,
siguiendo a sí mesmo, fuyendo de sí,
donde las Béllidas çercan allí
la tina flamante del vivo farón.⁴

La fuente última es Ovidio, pero, como ya mostró María Rosa Lida de Malkiel, Mena toma como modelo inmediato la *General Estoria* de Alfonso X.⁵ Hay versos indudablemente deturpados, como el incomprensible “la tina flamante del vivo farón”; otras veces, los errores proceden ya de la versión alfonsí, como en el verso “rastrando sus carnes por nueve collados”: las *Metamorfosis* señalan que Ticio, tendido en el suelo para ser torturado, ocupa *novem iugera* (nueve yugadas), pero ya el Rey Sabio interpreta que las entrañas del torturado son arrastradas por nueve collados (confundiendo *iugera* con *iuga*).

Pero lo que no está en la *General Estoria* (ni en la fuente ovidiana) es el uso de los condenados infernales para ponderar los males de amor. Es difícil precisar el origen de esta utilización amorosa del pasaje de Ovidio, pero, en cualquier caso, es claro que no se trata de una idea original. Prescindiendo de los vagos precedentes de Tibulo y Lucrecio, la comparación con los répro-

⁴ Juan de Mena, *Obras completas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 56 y ss. Salvo indicación en sentido contrario cito siempre por esta edición.

⁵ María Rosa Lida de Malkiel, “La *General Estoria*: notas literarias y filológicas (II)”, *Romance Philology*, 13 (1959), pp. 1-30 (pp. 4-10).

bos clásicos aparece, por ejemplo, en la *Fiammetta* de Boccaccio: abandonada por Pánfilo, la protagonista se lamenta de sus sufrimientos, y los compara con los de los cinco personajes infernales, empezando precisamente por Ticio:

Lo 'nferno, de' miseri supremo supplicio, in qualunque luogo ha in sé più cocente, non ha pena alla mia somigliante. Tizio ci è porto per gravissimo esempio di pena dagli antichi autori, dicenti a lui sempre essere pizzicato dagli avoltori il ricsescente fegato, e certo io non la stimo picciola, ma non è alla mia somigliante; ché se a colui avoltori pizzicano il fegato, a me continuo squarciano il cuore cento milia sollicitudini.⁶

Entre los contemporáneos de Juan de Mena el motivo figura en textos de Ausias March (sólo para Ticio) y Rodríguez del Padrón (para la lista completa).⁷ Pero en Castilla, y en la lírica, la prioridad parece corresponder a “El hijo muy claro de Hiperión”. Si se revisan los grandes cancioneros de los años centrales del siglo —*Baena, Estúñiga, Herberay*— se advierte que ninguno de los cinco personajes ovidianos aparece en los poemas de amor; y otro tanto cabe decir de la obra del marqués de Santillana. Ni siquiera en el propio Juan de Mena vuelven a aparecer los condenados con la misma significación, ya que al mencionarlos en *La coronación*, el poeta les asigna un valor moral: Ixión aparece allí como ejemplo de la ambición y de la vida activa, en tanto que las Danaides figuran como ejemplo de que no se deben seguir las órdenes de los padres cuando miran a mal fin.⁸

Los poetas posteriores no recurren con demasiada frecuencia a los tormentos infernales, pero aun así, éstos aparecen al menos en dos ocasiones. Lamentándose de la esquividad de la amada, Gómez Manrique se presenta a sí mismo como un nuevo Tántalo:

⁶ *Elegia di madonna Fiammetta*, ed. de Carlo Salinari y Natalino Sapegno, Einaudi, Torino, 1976, p. 116.

⁷ Ausias March, *Obra poética completa*, I, ed. de Rafael Ferreres, Castalia, Madrid, 1979, p. 176, “Colgen les gents ab alegria festes”, v. 17; Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. de Antonio Prieto, Castalia (Clásicos Castalia, 66), Madrid, 1976, pp. 78-80. Agradezco a Rosanna Cantavella y Eukene Lacarra la referencia de estos dos textos.

⁸ Juan de Mena, *Obras completas* citadas, pp. 138 y ss.

Sy se ha de dilatar
esta pena tanta lea
el que mi vyda desea
no la deue dessear
ya no puedo conportar
el dolor que me guerrea
pues vos plaze que vos vea
y no vos ose tocar.
El agua dar a la boca
y que no pueda beuer
no se puede sostener
tal vida sy no se troca.⁹

Se observará que el desarrollo es aquí mucho más preciso que en el caso anterior. Para Mena lo que importa es que el enamorado sufre tanto como el réprobo, pero no la naturaleza misma de ese sufrimiento; en Gómez Manrique, en cambio, es decisivo que el martirio de Tántalo consista en perseguir un agua que siempre se le escapa, ya que esta situación corresponde exactamente a la del enamorado, condenado a vivir en la proximidad frustrante de la amada. Estamos ya en el planteamiento característico de los Siglos de Oro.

Las penas del infierno vuelven a aparecer en el poema de Garcí Sánchez de Badajoz que empieza “El día infelix noturno”. Se trata, una vez más, de un lamento de amor que recurre a los condenados de las *Metamorfosis*, aunque reduciéndolos al primero, Ticio, y a las últimas, las Danaides:

No coma ya el buyetre más
en la molleja de Ticio,
haga siempre aquel oficio
en mi corazón jamás;
y no muera de esta pena
hasta que de Estís laguna
(las) cinquenta menos vna
tengan la tina bien llena.¹⁰

⁹ Brian Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, II, Biblioteca Española del Siglo XV- Universidad de Salamanca (BESXV, Maior, 1-7), Salamanca, 1990-1991, p. 494b, “Sy se ha de dilatar”.

¹⁰ Patrick Gallagher, *The Life and Works of Garcí Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books, London, 1968, p. 86.

Algunos testimonios anteponen al poema un título: “Claro Oscuro”, “Claro suyo oscuro”, o “Las maldiciones dichas clara escura”.¹¹ Sin duda, la estructura del texto, como ya señaló Pérez Priego, se parece a la del poema homónimo de Juan de Mena, el “Claroscuro” del poeta cordobés.¹² Basta echar una mirada al texto para comprobar que las estrofas impares (1, 3, 5, etc.) contienen múltiples referencias mitológicas, en tanto que las pares no contienen ninguna. Es decir, que también aquí alternan las estrofas eruditas con las que no lo son; sólo que en este caso la alternancia es menos llamativa, ya que no se ve reforzada por la variación métrica arte mayor/octosílabo, siendo así que todo el poema está en versos de ocho.

Sin embargo, a pesar del título y de esa coincidencia estructural, el poema de Garci Sánchez debe muy poco al “Claroscuro” de Mena (que para nada se ocupa de los tormentos infernales). Su modelo más importante es, precisamente, “El fijo muy claro de Hiperión”, con el que coincide al menos en tres aspectos:

La estructura. Según hemos visto, también “El fijo muy claro” hace alternar unas estrofas más difíciles y otras más sencillas.

El tema. La comparación del amor con un infierno, y de los tormentos del enamorado con los de los personajes de Ovidio.

Algún detalle concreto. El primero es también de naturaleza estructural. En el episodio de las *Metamorfosis*, ya al final del pasaje, Tesífone castiga a Ino y Atamante con el veneno de la serpiente Equidna. Mena traslada esa mención al comienzo del episodio: antes de enumerar a los condenados, e incluso antes de aparezcan las Furias, menciona el “veneno que sale de Echine” (v. 85). También Garci Sánchez coloca la mención al “veneno chino” abriendo su poema y no cerrándolo.

Un segundo detalle es de tipo léxico. Las Danaides, hijas de Belo, han sido condenadas a acarrear agua a un recipiente sin fondo, que Mena y Garci Sánchez designan con la misma palabra,

¹¹ *El cancionero*, VIII, p. 43, ID 0731.

¹² Miguel Ángel Pérez Priego, “El ‘Claro Oscuro’ de Juan de Mena, en el colectivo *El comentario de textos*, 4: *La poesía medieval*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 427-449 (p. 435).

“tina”: “la tina flamante del vivo farón”, “tengan la tina bien llena”. La coincidencia pudiera ser casual, aunque sin duda existen otros términos para expresar la misma idea. No sólo: al igual que Mena, Garci Sánchez parece entender que las Bélidas transportan el agua en recipientes normales, pero que jamás consiguen llenar “la tina” porque ésta carece de fondo. No es esa la versión más frecuente del martirio: lo habitual es que sean los mismos vasos o urnas que sirven para transportar el agua los que carecen de suelo. Es lo que insinúa Ovidio (“*adsiduae repetunt, quas perdunt, Belides undas*”), y lo que claramente explica Séneca en el pasaje de *Hercules furens*. Es también la versión que aparece en Rodríguez del Padrón, y la más frecuente en los Siglos de Oro.¹³ Tal vez la semejanza entre Mena y Garci Sánchez pueda explicarse por una fuente común: la *General Estoria*, sin ir más lejos, ofrece también esa versión algo anómala del castigo de las Danaides. Pero a la vista de los demás paralelos es más fácil pensar en una relación directa entre los dos poetas.

El tercer detalle es el más significativo. En su metafórico viaje a los infiernos, Mena se encuentra con las Euménides, a las que no designa de forma directa, sino mediante la perífrasis “las hijas crueles del gran Maygorgén”. Como se sabe, la figura de Demogorgón no procede de fuentes clásicas: fue inventada por la literatura medieval, que le atribuye, efectivamente, la paternidad de las Danaides. En su descenso, Garci Sánchez también se encuentra con las terribles hermanas, a las que igualmente designa como “las hijas de Moygorgón”. La relación con Mena permite descartar una enmienda que propone Gallagher en su edición de Garci Sánchez. Puesto que Ovidio considera a las Furias hijas de la Noche, el editor propone corregir el texto “las hijas de Moygorgón” –coincidente, con pequeñas variantes, en todos los testimonios– e imprime “las hijas de Nox y Aquerón”. Pero si, como sugiero, la fuente no es Ovidio (o no sólo Ovidio), sino Mena, la

¹³ Juan Rodríguez del Padrón, *Servo libre de amor*, p. 80. Séneca, *Hercules furens*, vv. 756 y ss.

lectura “Moygorgón” queda respaldada por el modelo, y no hay razón para alterarla.

No obstante, “El hijo muy claro de Hiperión” no puede ser el único modelo de Garci Sánchez, cuyos versos contienen muchos aspectos ausentes en la composición de Juan de Mena. Así, al referirse a Ticio, Garci Sánchez omite el detalle de las nueve yugadas, y añade, en cambio, la comparación explícita entre el hígado del condenado y el corazón del amante: un detalle que falta en su modelo castellano, y, desde luego, también en Ovidio. Por el contrario, basta revisar el texto de la *Fiammetta* para advertir que la comparación está ya en Boccaccio (y también en March y Rodríguez del Padrón). De hecho, esa es la forma en que Ticio pasará a los Siglos de Oro: su tamaño descomunal tiende a olvidarse, y el énfasis recae sobre el hígado-corazón desgarrado. Así, por ejemplo, en Gutierre de Cetina, o en Fernando de Herrera, donde se pierde incluso la idea del buitres y lo que se retiene son las entrañas perpetuamente destruidas:

La llama crece i arde, i crece luego
 el dolor que mi gloria i bien deshaze;
 el pecho esala todo, i se rehaze
 cual Ticio, sin hallar algún sosiego.¹⁴

A la vista de esas semejanzas entre la poesía cancioneril y la renacentista, cabe preguntarse por dónde llega el motivo a los poetas áureos. Es claro que la pregunta no tiene muchas veces una respuesta definitiva, pues los poetas no siempre manejan un texto concreto, sino un vago saber mitográfico formado a través de lecturas múltiples, italianas, cancioneriles o directamente clásicas. Pero es claro también que, en el caso que nos ocupa, los modelos cancioneriles, tan escasos, han debido jugar un papel mínimo en el éxito renacentista y barroco de esas imágenes. De hecho, allí donde es posible precisar la fuente, ésta es casi siempre italiana, incluso en poemas de métrica octosilábica. Así, el

¹⁴ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, p. 648, “La llama crece i arde i crece luego”.

Cancionero general de obras nuevas, de 1554, incluye unos versos de Juan de Coloma donde reaparecen las viejas comparaciones infernales. Ahora bien, a pesar de su métrica castiza, el poema se inspira en otro de Jacopo Sannazaro.¹⁵

El motivo de los tormentos infernales ilustra bien una situación típica: un motivo raro en la poesía del XV se convierte, como consecuencia del influjo italiano, en un verdadero lugar común de la poesía renacentista y barroca. Y bastará mencionar un par de ejemplos más. En el *Cancionero general* de 1511, el poeta Francisco Vaca dedica una composición a la condesa de Cherra, muy alejada de la sequedad descriptiva típica del siglo XV. Los versos presentan de forma muy minuciosa, las bellezas de la destinataria: las manos, los ojos, los cabellos, “la boca muy bien formada, / los labios como una rosa”.¹⁶ La comparación entre los labios y las flores será característica del siglo XVI, pero es absolutamente excepcional en los poetas cancioneriles. Más común aún llegará a ser la imagen, inequívocamente petrarquista, de los dientes de perla y los labios de rubí. También en este caso es posible encontrar raros precedentes cuatrocentistas, ejemplos aislados de lo que luego llegará a ser convencional. Así, Gauberte escribe en un poema recogido en el *Cancionero de Vindel* (es decir, hacia 1480): “no descubra vuestra risa / tantas perlas ni rubines”.¹⁷

Y después de todo, ¿qué son los sonetos del marqués de Santillana sino uno de esos anticipos excepcionales? Pero, al margen de otras consideraciones, es claro que, ya por su misma excepcionalidad, esas novedades apenas influyeron en la poesía posterior: ni la versión de Tántalo que daba Gómez Manrique, ni los dientes de perlas de Gauberte, ni los sonetos del marqués de Santillana sirvieron de modelo en el siglo siguiente. En esos casos la poesía cancioneril produce el efecto de una vía muerta, un lugar donde

¹⁵ Jacopo Sannazaro, “Qual pena, lassa è sí spietata e cruda”, en *Le Rime*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia, 1533, f. 31”; y Juan de Coloma, “Que pena se da en un infierno”, en *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), ed. de Carlos Clavería, Deltrés, Barcelona, 1993, pp. 26-29.

¹⁶ *El cancionero*, V, 212 a, “Señor marqués, do se cría”.

¹⁷ *El cancionero*, III, 32b, “Vos que la fama causáys”.

se hacen experimentos llenos de interés y originalidad, pero tan aislados que no influyen en la poesía renacentista, que preferirá tomar muchos de esos motivos de la poesía italiana, a pesar de que podría haberlos encontrado en la tradición autóctona.

Y, sin embargo, ni siquiera en estos casos conviene infravalorar la influencia de los cancioneros. A mediados del siglo XVI, Gregorio Silvestre retoma en su soneto “Ahora me derribe la Fortuna”¹⁸ el conocido planteamiento del poema CXLV del *Canzoniere* de Petrarca: esté donde esté, lo pongan donde lo pongan, el poeta permanecerá fiel a su amor; de manera que mantendrá el recuerdo de la amada en las circunstancias más adversas: entre los hielos perpetuos o entre las arenas ardientes, había dicho Petrarca; en el mismo infierno, añade por su cuenta Silvestre:

ahora del infierno en la *laguna*
de sed y hambre un Tántalo oprimido;
ahora en el *oficio* detenido
que tiene las cincuenta menos *una*.

Parece indudable la huella de Garci Sánchez, en los versos ya citados:

No coma ya el buyetre más
en la molleja de Ticio,
haga siempre aquel oficio
en mi corazón jamás;
y no muera de esta pena
hasta que de Estís laguna
(las) cincuenta menos vna
tengan la tina bien llena.

Gregorio Silvestre habla de Tántalo y no de Ticio, pero los paralelos verbales con demasiado estrechos para atribuirlos al simple azar: la perífrasis “las cincuenta menos una”; la rima “una-laguna”; el mismo término “oficio”, nada obvio para referirse a los tormentos infernales. De manera que encontramos la huella de los cancioneros donde menos esperaríamos encontrarla: en un soneto, y en relación con un tema mitológico.

¹⁸ Gregorio Silvestre, *Obras*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1592, p. 359.