

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Una Aproximación a la Evolución del Género Alegórico: el *Infierno de los Enamorados* del Marqués de Santillana

María del Mar Fernández Vuelta

Universidad de Barcelona

Uno de los retos con los que suelen enfrentarse los estudiosos del Marqués de Santillana consiste en determinar la tradición (o tradiciones) en que se inscribe su obra, y tal vez sea en el ámbito de los poemas alegóricos donde el debate en torno a las fuentes alcanza mayor relevancia, hallándose la crítica dividida entre los partidarios de la tradición francesa, cuya culminación es el *Roman de la Rose*, y los partidarios de la tradición italiana, representada por la *Divina Commedia*.

Nos consta que don Íñigo conoció y leyó ambas obras. Disponemos de su propio testimonio en el famoso *Prohemio: Después de Guido e Arnaldo Daniel, Dante escribió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias: Infierno, Purgatorio e Parayso. [...] maestre Johan de Loris fizo el Roman de la Rosa, «donde — commo ellos dizen — el arte de amor es tota inclosa»; e acabólo maestre Johán Copinete, natural de la villa de Mun*¹.

De más peso es, tal vez, el testimonio que nos aporta su biblioteca. El Marqués de Santillana poseyó tres manuscritos del *Roman de la Rose*, en francés². Asimismo, entre sus libros figuraban un manuscrito en italiano de la *Divina Commedia*, otro que contenía, junto al texto en italiano de la obra de Dante, la traducción al castellano que, hacia 1428, realizara para él don Enrique de Villena, y tres más que contenían, igualmente traducidos al castellano, los comentarios al poema dantesco de Pietro Alighieri y Benvenuto da Imola³.

No es desdeñable el hecho de que el encargado de traducir la *Divina Commedia* para don Íñigo fuera justamente Enrique de Villena, persona con la que el Marqués entró en contacto durante su estancia en la corte de Aragón (1412-1418) y que ejerció una influencia decisiva en su formación literaria. Enrique de Villena (1384-1434) se hallaba muy cerca, por edad y afinidades literarias e intelectuales, de la llamada «generación de Imperial». Francisco Imperial, cabeza del grupo, pasa por ser el introductor en España de la alegoría dantesca⁴. Asimismo, a él se debe, en gran medida, la configuración del género del *dezir* narrativo, cuyo modelo parece ser el *dit d'amour* francés, cultivado por poetas como Machaut o Froissart, y es, además, uno de los pocos autores españoles en los que puede rastreadse influencia directa del *Roman de la Rose*⁵. Santillana habría recibido este doble influjo en su juventud, a través de don Enrique de Villena. La primera etapa de la creación literaria de don Íñigo, que se cierra, según Lapesa, en 1434, con la muerte de Enrique de Villena, estaría marcada por tal impronta y en ella, justamente, se sitúa la composición de sus principales obras alegóricas⁶.

El *Infierno de los enamorados*, del que aquí nos vamos a ocupar, es una de éstas. Según Lapesa, la obra tuvo que ser compuesta después de 1427 ó 1428, ya que hacia esos años debieron de llegar a manos de don Íñigo las traducciones realizadas por Enrique de Villena de la *Eneida* y la *Divina Commedia*⁷, obras ambas cuya lectura reciente, dice Lapesa, se percibe con claridad en el *Infierno*⁸. Efectivamente es así, sobre todo por lo que se refiere a la *Divina Commedia*, ya que, a pesar de la doble vertiente de la cultura literaria de don Íñigo, el *Infierno de los enamorados* se ofrece, a primera vista, como una obra de inequívoco y casi se diría exclusivo signo dantesco. Santillana empieza a imitar a Dante desde el momento en que pone título a su poema, sigue con la estructura, que reproduce el hilo narrativo de los primeros cantos del *Inferno* (el I, el III y el V), y llega, incluso, a traducir ciertos pasajes significativos de su modelo italiano⁹.

Ante una imitación tan obvia, se impone buscar la diferencia, porque sólo aquello que sea diferente con relación al modelo nos permitirá situar el *Infierno* en el lugar que le corresponde dentro de la evolución del género de la alegoría en lengua vulgar. En este sentido, merecen atención las palabras de Le Gentil: «pour nous en tenir au seul *Infierno*, [...] la grande différence entre l'oeuvre castillane et celle de Dante, c'est que, dans la première, nous avons uniquement affaire à un *enfer des amoureux*.»¹⁰ A decir verdad, Le Gentil parte de este hecho para demostrar la importancia de la influencia francesa en el poema de Santillana y, desde este mismo punto de vista, su argumento es rebatido por Lapesa, quien considera que, al limitarse sólo a describir un infierno para enamorados, «Santillana obedecía al propósito de responder a su propio *Sueño*, centrado en un ineludible vencimiento por la pasión erótica»¹¹. Pero, si prescindimos de la polémica en torno a las fuentes, tanto la constatación de Le Gentil como la respuesta de Lapesa se complementan más que se oponen: la especificación de esta manera el carácter de su infierno, Santillana está imitando a Dante de manera selectiva, en función de una determinada intencionalidad, la misma, seguramente, que le lleva a vincular el *Sueño* con el *Infierno* para crear una secuencia narrativa bipartita.

Pero antes de entrar a analizar esta cuestión conviene determinar cuál es la forma de la alegoría en el *Infierno*. Cuando el relato comienza, asistimos a la confusión del narrador protagonista, a quien Amor ha sometido y privado de libre albedrío. Fortuna lo arrastra a parajes desconocidos y terribles, donde, sorprendido por la noche, sucumbe ante el sueño que le vence: *asy que finqué cansado / del sueño que me vençia* (X, vv. 79-80). Todo lo que sucede en el *Infierno de los enamorados* se sitúa, de hecho, en el plano del sueño, y sólo al final del poema el protagonista es devuelto al estado de vigilia, de una forma ciertamente inexplicable: *E bien como Ganimedes / al çielo fue rrebatado / [...] / de tal guisa fuy robado / que no sope de mi parte, / ni por quál razón nin arte / me vi, [de] preso, librado* (LXVIII).

El sueño es lo que permite a Santillana construir su poema como una alegoría. Nada de lo que sucede en el ámbito de lo onírico es visión vana, todo tiene un significado, y es esto, justamente, lo que, según H. R. Jauß, define el *modus dicendi* alegórico, a saber, la relación y, también, tensión entre forma (*Gestalt*) y sentido o significado (*Bedeutung*), entre *sensus litteralis* y *sensus allegoricus*, teniendo en cuenta que no hay identidad entre ambos términos (*aliud verbis, aliud sensu ostendit*, Quintiliano, *De Inst. Orat.*, 8, 6, 44)¹². Santillana plantea explícitamente esta relación en el *Sueño*. El que da título al decir es una profecía: he ahí el carácter de su significado. En ningún momento es asumido fuera de ese plano de doble verdad. Ya en el prólogo, señala el narrador: *Mas por esto non çesaron / los fados de me mostrar / non a fin de lo evitar, / mis daños, que non tardaron* (V, vv. 33-36). El debate entre Seso y Corazón que se produce tras el despertar busca únicamente determinar el valor del sueño en tanto que *sensus litteralis* vinculado a un cierto *sensus allegoricus*, la profecía. Y, en definitiva, cuando el narrador relata su visión a Tiresias, dice textualmente: [...], *le fuy narrando / el mi fecho e recontando / quanto lo pude abreviar, / setibundo de alcançar / el vero significado / del sueño que fatigado / me pusiera en tal pensar* (XXXI, vv. 241-248)¹³. También en el *Infierno* el sueño se desdobra. En este caso, el significado es más bien moralizante. El propio narrador entiende su viaje a manera de *exemplum*: *E ventura, que trasmuda / a tod'onbre sin tardança / [...] / quiere que faga mudança, / e trayóme donde vea / este lugar, porque crea / que amar es desesperança* (XXXVIII). El mensaje de Macías redundante en este sentido: [...], *porque sy fueres / al tu siglo trasportado, / digas que fui condenado / por seguir d'Amor sus vías* (LXIV, vv. 507-510). Y, en última instancia, el carácter de *exemplum* del sueño es definitivamente revelado por la *finida*, que aparece como una clásica moraleja: *Assí que lo proçesado / de todo amor me desparte, / ni sé tal que no se aparte, / si non es loco provado* (vv. 545-548). Con todo, la historia ejemplar encierra también un cierto significado profético, ya que lo que muestra la visión es, al fin y al cabo, el destino que espera al lujurioso. Así cabe entender las palabras de Hipólito, personaje que cumple, como Tiresias en el *Sueño*, lo que podríamos llamar una función oracular: [...], *¡qué bien sería / que siguiédes mi vya*

/ por ver en qué trabajades / e la gloria qu'esperades / en vuestra postremería!» (XL, vv. 316-320). Ahora bien, lo más interesante no es el significado concreto al que remite la visión onírica en cada caso, sino el hecho mismo de que el sueño, en tanto que *sensus litteralis*, remita a un significado. El origen de esta estructura se halla en la tradición francesa.

Según H. R. Jauß, la poesía alegórica en lengua vulgar, que acabará siendo poesía alegórica profana, surge de la paulatina secularización y literaturización de la exégesis bíblica y es precisamente el carácter simbólico del pensamiento cristiano lo que da una base teológica al *modus dicendi* alegórico¹⁴. Incardinada como está en las prácticas exegéticas cristianas, la alegoría nace en franca oposición con la literatura profana y ello se observa en la misma terminología que adoptan los primeros alegoristas franceses para referirse a sus obras: frente a la *fable*, asociada a la mentira, de los autores profanos, la *estoire* de los nuevos poetas religiosos, como una clara alusión al término *historia*, que, dentro de la exégesis bíblica, designaba el *sensus litteralis* de la Escritura; frente al *conte* y el *conter*, vocablos puramente literarios, el *dit* y el *dire*, asociados a la verdad en fórmulas de la tradición bíblica como *veritatem dicere*¹⁵. La literatura profana, sin embargo, reclama pronto para sí esa veracidad y lo hace fundamentando la relación entre *sensus litteralis* y *sensus allegoricus* a través de la visión onírica. Desvinculado de la *historia* bíblica, el *sensus litteralis* pasa a situarse en el plano del sueño, la ficción, una ficción que, sin embargo, contiene verdad, contiene el *sensus allegoricus* que debe ser desvelado. Esta nueva forma de doble verdad, correlato de esa otra doble verdad de las Escrituras, aparece planteada por primera vez, a principios del siglo XIII, en el *Songe d'Enfer* de Raoul de Houdenc. La obra de Raoul de Houdenc supone, para la alegoría en lengua vulgar, la ruptura definitiva con la tradición exegética cristiana. Los dos primeros versos de este poema francés (*En songes doit fables avoir / Se songes puet devenir voir*) establecen, por una parte, la identidad entre sueño y *sensus litteralis* y, por otra, la relación entre *sensus litteralis* — es decir, sueño — y verdad oculta. De este modo, Raoul de Houdenc está legitimando una forma de alegoría que, por primera vez, es totalmente profana y se halla emancipada por completo del tema de la salvación eterna¹⁶. Éste es, sin duda, el gran cambio dentro de la evolución de la alegoría, el cambio que hizo posible la irrupción en el género de la imaginación y la aparición de una obra como el *Roman de la Rose*. Guillaume de Lorris crea un mundo alegórico absolutamente autónomo, cuya exégesis es una forma de introspección. Ya C. S. Lewis definía la alegoría como «el subjetivismo de una era objetiva»¹⁷. El tema por excelencia de la alegoría en la Edad Media, el *bellum intestinum* o *psychomachia*, surge, según afirma Lewis, de la revolución moral supuesta por la toma de conciencia de la dualidad humana. El hecho de que la virtud sólo se alcance ya a través de la lucha contra la tentación lleva al hombre medieval a personificar sus pasiones y ahí radicaría justamente el subjetivismo¹⁸. Sin embargo, sólo después de haber quedado estructuralmente ligada al sueño puede la alegoría convertirse en una forma de penetración en el mundo interior del individuo y el más claro exponente, en este sentido, es el *Roman de la Rose*, donde, además, se da la paradoja de que la introspección se logra a través de la despersonalización que conlleva el dar forma visible a los diferentes aspectos de la personalidad¹⁹.

El *Infierno de los enamorados* respondería, en gran medida, a este patrón característico de la alegoría profana, tanto más por cuanto el Marqués de Santillana escribe, como hemos dicho, no una, sino dos obras, que se explican mutuamente y funcionan en una suerte de contexto especular. En el *Sueño*, Santillana plantea una *psychomachia*, una lucha entre la pasión y la castidad, entre Venus o Cupido (Amor) y Diana. En realidad, es el poder de dos deidades lo que está en juego. Este tipo de oposición no es nuevo. C. S. Lewis alude al conflicto moral que subyace en el amor cortés, un conflicto derivado de la imposibilidad de conjugar los valores seculares con los cristianos, el amor humano con la salvación eterna. El amor cortés se constituye como una religión de amor, réplica y, a la vez, rival de la religión cristiana oficial. Arropada por la forma alegórica, esa religión de amor alcanza su máxima expresión, de manera que, ya desde el *De Amore* de Andrés el Capellán, somos testigos del poder cre-

ciente de un dios Amor, en cuyas manos está premiar o castigar después de la muerte con un Paraíso o un Infierno de amor, calcados sobre el Paraíso y el Infierno cristianos. En el *Sueño*²⁰ de Santillana, Diana (la castidad) se perfila como una divinidad en el mismo plano que Venus o Cupido: *ca ella sola revessa / los dardos qu'Amor enbía* (XXXIV, vv. 269-270). Del mismo modo que, en el contexto en el que se sitúa Lewis, la religión de amor funciona como una «contrarreligión» respecto a la cristiana oficial, en el caso que nos ocupa, la religión de Diana ejerce la misma función con respecto a la de Amor. Esto se ve claramente en el *Infierno de los enamorados*. Si el dios Amor puede premiar, después de la muerte, con el Paraíso o el Infierno, también Diana ostenta ese poder, también existen, aunque no se nombren del todo explícitamente, un Paraíso y un Infierno de Diana²¹. A mi entender, estos dos espacios aparecen contrapuestos en el *Infierno*. En el Paraíso está Hipólito, que, según sus propias palabras, murió: [...] *segund murieron / otros, non por su pecado, / que por donas padescieron* (XXXII, vv. 250-252). Su castidad en vida le ha valido el *siglo deleytable* (XXXII, v. 255) en el que se halla tras la muerte. La descripción de ese Paraíso no deja lugar a dudas: *E Diana me depara / en todo tienpo venados / e fuentes con agua clara / en los valles apartados, / e arcos amaestrados / con que faga çiertos tiros, / e çentauros e satiros / que m'enseñen los collados* (XXXIII). Frente a esta descripción idílica del deleite que alcanzan los castos, se erige toda la visión del infierno — tema central del poema —, un infierno exclusivamente reservado, como apuntaba Le Gentil, para los siervos de Venus. Así lo expresa, además, el rótulo colocado sobre la puerta de entrada: «*El que por Venus se guía / venga penar su pecado.*» (XLVII, vv. 375-376).

Pero ¿cómo es ese espacio que hemos llamado «Infierno de Diana»? Dice el narrador: *Entramos por la escureza / del triste lugar eterno, / a do vi tanta graveza / como dentro en el infierno* (LI, vv. 401-404)²². Estos versos son enormemente reveladores: el espacio que Santillana está configurando no es el infierno, sino que «se parece» al infierno. La relación es de analogía, no de identidad y en esto radica justamente la distancia respecto a Dante. Unos versos más abajo, leemos: *Non vimos al can Çervero, / a Minus nin a Plutón, / ni las tres fadas del fiero / llanto de grand confusión* (LIII, vv. 416-420). La intertextualidad es clara. Santillana está jugando con el horizonte de expectación de su público, al que supone conecedor de la obra de Dante. Así, la referencia explícita al modelo, donde la presencia del Can Cerbero, Minos, Plutón y las tres Furias sirve para identificar una determinada imagen del espacio infernal, no es más que el modo de subrayar la diferencia. Santillana está creando un espacio nuevo, que se presenta, concretamente, bajo el aspecto del laberinto: *Dédalo, qu'el gran claverno / obró de tal maestría, / por çierto aquí dubdaría / su saber, sy bien disçerno.* (LI, vv. 405-408). 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 alegoría²³.

En el *Infierno de los enamorados* confluyen, por lo tanto, las dos tradiciones, la francesa y la italiana. En primer lugar, Santillana adopta la estructura propia de la alegoría profana, el sueño, de origen francés. También Dante plantea su viaje al infierno como un sueño; sin embargo, a mi entender, Santillana está tomando esta estructura del *Roman de la Rose*, puesto que es en el poema francés donde se halla explicitada toda la reflexión en torno a la nueva forma de doble verdad que, desde Raoul de Houdenc, queda indisolublemente ligada a la alegoría de carácter secular. En segundo lugar, el modelo indiscutible del poema de Santillana es el *Inferno* de Dante y, en este sentido, el Marqués manifiesta una voluntad consciente de imitación. Ahora bien, el *Infierno de los enamorados* no es el *Inferno* de Dante. Santillana marca con toda claridad la distancia de su obra con relación a la fuente. Lo propiamente «moderno» del poema castellano es la configuración de un espacio nuevo, diferente del infierno, en el que la posición del individuo es también distinta. Ya Ch. R. Post intuyó la gran

innovación supuesta por el poema de Santillana, uno de los que más influencia ejercieron en las generaciones literarias posteriores, a juzgar por la gran cantidad de imitaciones que suscitó²⁴. Pero la repercusión de una tal innovación trasciende, quizá, el ámbito de las imitaciones más o menos directas. Tal vez, lo que esté inaugurando Santillana con esta obra no sea tanto el «Infierno Erótico» al que se refería Post, como ese otro espacio radicalmente nuevo que es el Laberinto.

Notas

¹ ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 444-445 y 446 (todos los fragmentos de la obra de Santillana que se citan en el presente trabajo proceden de esta edición). La mención que hace el Marqués del Roman de la Rose es la única que aparece en la literatura castellana de la época (cf. LUQUIENS, Frederick Bliss, «The Roman de la Rose and Medieval Castilian Literature», *Romanische Forschungen*, XX (1905), p. 317).

² Cf. SCHIFF, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, E. Bouillon, 1905, pp. 368-370.

³ Cf. *Ibid.*, pp. 271-319. Schiff extrae el siguiente pasaje de una de las glosas de Enrique de Villena a su versión de la *Eneida*: «Aqui dize que tardo en fazer esta traslacion un año e doze dias [...]. E [...] dize que durante este tienpo fizo la traslacion de la comedia de Dante, a preces de Yñigo Lopez de Mendoza, [...] tomando esto por solaz en comparacion del trabajo que en la Eneyda pasava, e por abtifiar el entendimiento e disponer el prinçipal trabajo de la dicha Eneyda. E pues por ella fue fecho, en ella fue despendido; e fue començada año de mil e quatroçientos e veynte e siete, a veynte e ocho dias de Setiembre.» (*Ibid.*, pp. 285-86). Cabe decir además que el manuscrito que contenía la traducción de don Enrique de Villena fue utilizado asiduamente por Íñigo López, como parecen indicar las numerosas notas marginales de su puño y letra presentes en el códice (Cf. *Ibid.*, pp. 287ss).

⁴ Cf. LAPESA, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 32ss.

⁵ Cf. LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, vol. I, Rennes, Plihon, 1949, pp. 237-285 y LUQUIENS, F. B., *Op. cit.*, pp. 302ss.

⁶ Cf. LAPESA, R., *Op. cit.*, p. 4. Sólo tres de los doce decires narrativos del Marqués de Santillana, el *Planto de la reina Margarida*, la *Defunción de don Enrique de Villena* y la *Comedieta de Ponça*, pueden ser datados con cierta exactitud a partir de los acontecimientos a los que hacen referencia: el fallecimiento de la reina Margarita de Prades (1430), la muerte de Don Enrique de Villena (1434) y la batalla naval de Ponça (1435). Sin embargo, R. Lapesa, basándose en hechos circunstanciales, establece una cronología relativa y concluye que todos ellos fueron compuestos antes de 1437 (Cf. *Ibid.*, pp. 95-96). A falta de mayores evidencias, la crítica posterior, en general, se manifiesta de acuerdo con las apreciaciones de Lapesa. El punto en el que éste se ha visto más contestado ha sido el de la preeminencia de composición del *Sueño* con relación al *Infierno*, dentro de la secuencia narrativa que, según la mayoría de la crítica, forman estos dos poemas. Véase LANGBEHN ROHLAND, Régula, «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la *Visión*, el *Infierno de los enamorados*, el *Sueño*», *Filología* 17-18 (1976-1977), pp. 414-431 y DEYERMOND, Alan, «Santillana's Love-Allegories: Structure, Relation, and Message», en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.

⁷ Vid. supra, p. 1, n. 3.

⁸ LAPESA, R., *Op. Cit.*, p. 96.

⁹ Cf. SERONDE, Joseph, «Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana», *The Romanic Review*, VII (1916), pp. 194-210.

¹⁰ LE GENTIL, P., *Op. Cit.*, p. 267.

¹¹ LAPESA, R., *Op. cit.*, p. 129.

¹² Cf. JAUB, Hans Robert, «Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung», *GRMLA*, vol. VI (t. 1), Heidelberg, Winter, 1968, pp. 146-244 (Reimpr. en *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Munich, Fink, 1977, pp. [154-218]).

¹³ El subrayado es mío.

¹⁴ Cf. JAUB, H. R., *Op. cit.*, pp. 146-148.

¹⁵ Cf. JAUB, Hans Robert, «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240: d'Alain de Lille à Guillaume de Lorris», en *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, ed. de Anthime Fourier, París, Klincksieck, 1964, pp. 107-146.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 123ss. y JAUB, H. R., «Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der *Psychomachia* (von Prudentius zum ersten *Romanz de la Rose*)», *Medium Aevum Vivum: Festschrift für Walter Bulst*, ed. de H. R. Jauß & Dieter Schaller, Heidelberg, Winter, 1960, pp. 179-206.

¹⁷ LEWIS, C. S., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, p. 25 (traducción al castellano de *The Allegory of Love*, Londres, Oxford University Press, 1936).

¹⁸ Cf. *Ibid.*, pp. 37-95.

¹⁹ Cf. JAUB, H. R., *Medium Aevum Vivum*, pp. 195-206 y GRLMA, pp. 232-234.

²⁰ LEWIS, C. S., *Op. cit.*, pp. 31-33.

²¹ Cf. *Infierno* (V, vv. 33-34), donde, al describir el *selvage peligroso* en el que se halla perdido, el protagonista dice: *Sus frondas comunicavan / con el çielo de Diana*.

²² El subrayado es mío.

²³ Cf. MÉLA, Charles, *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*, París, du Seuil, 1984, pp. 148ss, para los conceptos de significado (*senefiance*) y analogía.

²⁴ Cf. POST, Chandler Rathfon, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1915 (reimpr. Hildesheim & Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971), pp. 75-102. Cf. también, LAPESA, *Op. cit.*, p. 132, n. 57.