

PENSAR(SE) CON ANIMALES: LA IMAGINERÍA ANIMALÍSTICA EN LA POESÍA CANCIONERIL CASTELLANA*

Claudia Inés Raposo**
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

En este trabajo se profundizará en el uso metafórico que se ha hecho del animal para ilustrar emociones, vínculos y relaciones humanas, así como circunstancias políticas específicas a través del estudio de la poesía cancioneril castellana del siglo XV hasta principios del XVI. Teniendo en cuenta que, según la historiadora Joyce Salisbury, a partir del siglo XII se inicia un proceso de desdibujamiento de los límites entre humanos y animales, y que este proceso puede rastrearse entre otros campos en la literatura, se proponen tres niveles de análisis, de acuerdo con la posición que toma el enunciador en los textos con respecto al o los animales citados. Con esta investigación nos proponemos contribuir a los estudios que reflexionan sobre el rol que cumple la animalidad a la hora de delimitar y dar cuenta de la humanidad y cómo esto responde a momentos históricos y contextos culturales específicos.

PALABRAS CLAVE: metáfora animal, *cancionero*, animalidad, humanidad, siglo XV.

THINKING WITH ANIMALS: ANIMAL IMAGERY IN CASTILIAN SONG POETRY

ABSTRACT

This work will delve into the metaphorical use that has been made of the animal to illustrate emotions, bonds and human relationships, as well as specific political circumstances through the study of Castilian *Cancionero* poetry from the 15th century to the beginning of the 16th. Taking into account that from the 12th century, according to the historian Joyce Salisbury, a process of blurring the boundaries between humans and animals began, and that this process can be traced among other fields in literature, three levels of analysis are proposed according to the position that the enunciator takes in the texts with respect to the animal(s) cited. With this research we intend to contribute to studies that reflect on the role that animality plays in delimiting and accounting for humanity and how this responds to specific historical moments and cultural contexts.

KEYWORDS: animal metaphor, *cancionero*, animality, humanity, 15th century.



0. INTRODUCCIÓN

«Cohabitamos en una enorme diversidad de maneras con una multitud de individuos de otras especies, nos constituimos a la vez como humanos y como personas por medio de esta cercanía o habitaciones y fricciones»¹. Con estas palabras, Dominique Lestel introduce su tesis fundamental: nosotros los humanos somos, ontológicamente hablando, los otros animales, así como los animales distintos de los humanos (como elige llamarlos) también son nosotros. No hay humano previo a esta «vida compartida», sino que se constituye en la textura de la animalidad, como afirma el autor recuperando la idea fundamental de Paul Shepard². La intención de este trabajo es, a través del estudio del uso metafórico de los animales en la lírica cancioneril castellana del siglo xv hasta principios del xvi, mostrar cómo se entrama este tejido en la literatura del período considerado.

1. ¿NOSOTROS/ELLOS O NOSOTROS CON ELLOS?

Según Joyce Salisbury, durante la Edad Media hubo dos visiones diferentes acerca de la relación entre humanos y animales. La primera expresa la postura de los pensadores cristianos de los primeros siglos después del nacimiento de Cristo, que establecía una fuerte separación entre el humano, la especie superior, y los otros animales, subordinados a él. La segunda muestra que en la baja Edad Media, después del siglo xii, el paradigma de separación de las especies se quebró, y los límites entre el hombre y los restantes animales se difuminaron. De acuerdo con la autora, existen varias causas para que haya ocurrido esto: una de ellas es que la idea de separación era extraña para los humanos debido a las ambigüedades inherentes a la relación diaria con los animales con los que convivían. Otra causa posible es el interés por el mundo físico como posible puerta para el conocimiento de lo divino que surgió entre los pensadores del llamado renacimiento del siglo xii a partir del ingreso de las obras de Aristóteles desde Oriente. Es probable que este interés por la «naturaleza» haya puesto en crisis la división estricta entre el mundo humano y animal³. Por último, para Salisbury, los animales imaginarios, como los híbridos, incidieron más en la ruptura de las barreras entre las especies que los animales reales

* Salvo que se indique expresamente, todas las citas del *Cancionero* provienen de Dutton, Brian, *El Cancionero del siglo xv*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.

** E-mail: claudiaraposo61@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7768-7881>.

¹ Lestel, Dominique, *Nosotros somos los otros animales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022, p. 15.

² *Ibidem*, p. 16.

³ Salisbury, Joyce E., *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. Abingdon-Nueva York, Routledge, 2022, p. 7.



que medraban por los bosques, campos y aldeas medievales⁴. También en el siglo XII surgió un renovado interés por la literatura ejemplar del mundo clásico, lo que llevó a su resurgimiento tanto en fábulas como bestiarios. Es probable que el uso de los animales como metáfora del comportamiento humano haya contribuido a que las personas se vieran a sí mismas en relación con el mundo animal⁵.

Por otra parte, a partir del siglo XII la Iglesia comenzó a poner énfasis en la predicación, que hasta ese momento era solo una pequeña parte del oficio religioso⁶, y los clérigos, a pesar de la tajante división que sostenía la doctrina cristiana entre el hombre y los animales, utilizaron ese material tomado de fábulas y bestiarios para ilustrar sus sermones y proporcionar modelos de conducta, con lo cual contribuyeron a su difusión pero a la vez entraron inadvertidamente en contradicción con la que había sido la postura de la Iglesia desde los primeros Padres. A partir del siglo XIII, con el surgimiento de las órdenes mendicantes, este fenómeno se extendió aún más, en especial en la prédica de los dominicos⁷. Es difícil establecer si el incremento de la metáfora animal es causa o consecuencia de la pérdida de límites entre los humanos y los animales, o si esta pérdida cambió la forma de considerar a estos últimos, pero sí puede aventurarse que ayudó a cambiar la forma en que las personas se vieron a sí mismas⁸.

2. HUMANOS, ANIMALES Y POESÍA: EL COMPLEJO TEJIDO DE LAS PALABRAS

El período histórico en el que se sitúan los poemas que se analizarán en este estudio abarca el siglo XV hasta los primeros años del siglo XVI, es decir, los reinados de los Trastámaras Enrique III, Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos, Isabel y Fernando. El ámbito geográfico de producción literaria es el Reino de Castilla, particularmente las cortes regias y nobiliarias, que fueron el escenario en el cual se desarrolló una fecunda labor poética, cuyos frutos fueron compilados en numerosos cancioneros, inicialmente manuscritos, y luego del advenimiento de la imprenta, impresos. Esta explosión de textos poéticos estaba en directa relación con los cambios políticos, sociales y culturales cuyos inicios pueden situarse a finales del

⁴ *Ibidem*, p. 7. La frecuencia de aparición de los híbridos en los manuscritos iluminados aumenta desde el siglo XIII hasta el XV, lo que sería, según Salisbury, indicativo de los límites cambiantes entre especies. Los híbridos planteaban un conflicto a la definición entre especies, incluyendo a la especie humana. Por ejemplo, sirenas y centauros, o seres como la mantícora, bestia con cara de hombre, cuerpo de león y cola de escorpión, que reunían características humanas y animales, suponían un problema para los estudiosos medievales: ¿eran sus características morfológicas las que los hacían humanos o sus conductas? Para el caso de la mantícora, es su hábito de comer carne humana lo que la posiciona como bestia, a pesar de su rostro (p. 150).

⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁶ Los sermones visigóticos duraban dos o tres minutos (*ibidem*, p. 117).

⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁸ *Ibidem*, p. 7.





siglo XIV, pero que se acentuaron en el Cuatrocientos. La nueva nobleza, arribada con la nueva dinastía, que reemplazó a los antiguos linajes, derrotados o extintos tras la guerra fratricida que llevó a Enrique II al trono⁹, adoptó nuevos ideales de vida: el noble no es ya solamente guerrero y político sino cortesano, mecenas y cultivador él mismo, en muchos casos, del arte poético, como el propio rey Juan II, don Álvaro de Luna o el almirante Diego Hurtado de Mendoza¹⁰. Este desiderátum intelectual cortesano es bien definido por Juan Alfonso de Baena en el prólogo de su *Cancionero*: la gaya ciencia solo puede ser alcanzada por el «omne quc sea de muy altas e sotiles invençiones e de muy elevada e pura discreçión e de muy sano e derecho juicio, e tal que aya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e aun que aya cursados cortes de reyes e con grandes señores e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo e, finalmente, que sea noble fidalgo, e cortés e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso, e que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su razonar [...]»¹¹. Pero este ideal no estaba dirigido solo a la aristocracia nobiliaria, sino también a la nueva allegada al entorno cortesano, la incipiente burguesía, que en buena medida estaba integrada por conversos, como el ya mencionado Baena o Antón de Montoro, una de cuyas obras veremos más adelante. Estos nuevos espacios culturales fueron novedosos no solo en su composición sino también en su producción, que abandonó las formas y lengua de la lírica gallegoportuguesa, predominante hasta por lo menos mediados del siglo XIV, para reemplazarlas por nuevas formas, nuevos temas y sobre todo, por una nueva lengua poética, el castellano. En este contexto innovador cobra importancia el análisis de los temas y de los recursos retóricos puestos en juego, para establecer rupturas y continuidades con la tradición anterior. Aquí es el punto donde confluyen el estudio de las imágenes animales y el cambio de mentalidad con respecto al vínculo humano-animal que comienza en el siglo XII. Las fuentes de los poetas son variadas y no siempre se pueden determinar, los animales empleados en sus obras pueden proceder de su entorno vital inmediato, de la tradición popular, de la predicación religiosa, de la mitología, de los bestiarios, de la literatura clásica o catalana, provenzal, italiana o, quizá, de un acervo cultural común del que se nutrían sin conocer el origen de la imagen. En cualquier caso, el extenso corpus cancioneril con su particular contexto histórico brinda abundante material para intentar abordar las formas de representar literariamente la humanidad a través de la animalidad y sugerir hipótesis sobre el porqué de esas representaciones. Para esto, plantearemos tres niveles: en un primer nivel hay una mayor distancia entre el yo poético y el animal, por ejemplo, cuando se utilizan animales para caracterizar conceptos abstractos como el amor o el deseo. En un segundo nivel el yo poético se compara directamente con un animal o com-

⁹ Enrique II ascendió al trono tras el asesinato del heredero legítimo, Pedro I, e inició la dinastía Trastámara. Ver nota 42.

¹⁰ Aguinaga Blanco, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio y Zavala, Iris M., *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*, tomo 1. Madrid, Castalia, 1979, pp. 118-119.

¹¹ Dutton, Brian y González Cuenca, Joaquín, *Juan Alfonso de Baena. Cancionero*. Madrid, Visor, 1993, pp. 7-8.

para a otros, lo cual constituiría un nivel más profundo de identificación. En un tercer nivel el yo poético asume directamente la voz de un animal. Procuraremos recorrer sucintamente y ejemplificar estos tres niveles.

2.1. ANIMALES Y CONCEPTOS

Para este primer nivel que planteamos, es decir, cuando se identifica un concepto abstracto con un animal, citaremos como ejemplo el villancico de Gabriel el músico, recogido en el *Cancionero musical de Palacio*, «A la caça sus a caça» (Dutton [ID4059]MP4f-477), en el que se recurre a la metáfora de la caza de amores y en donde los animales mencionados son relacionados con los distintos sentimientos involucrados en la pasión amorosa. Es posible establecer tres niveles de identificación. Las rapaces nobles¹² están asociadas a emociones acordes, elevadas como el vuelo de las aves: «el hidalgo gavilán» a «nobles pensamientos», «halcones de alto vuelo», a «altas fantasías», azor al «zelo» (entendido como un amor tan grande que no admite compartir el objeto de su cariño)¹³. Los perros de caza, galgos, podencos, corredores y buscadores se corresponden con los sentimientos ligados a los trabajos de la seducción amorosa: afanes, fatigas, dolores, pesar, rencillas, quizá porque, a semejanza de los amantes, los canes despliegan un esfuerzo considerable en la persecución de la presa. Por último, los animales ligados al erotismo. Los dos términos que denotan la pasión amorosa en el villancico son «fuego» y «deseo»: «los centellosos fuegos / con que amor suele abrasar» son los perros nocharnegos¹⁴ y el «deseo» es el hurón. Tanto unos como el otro se empleaban en la cacería nocturna del conejo y la liebre, el hurón se metía en la madriguera y, cuando la presa salía, los perros la atrapaban. Parece inmotivada la asociación si no buscamos los posibles significados del hurón en la poesía y prosa áureas. En efecto, el hurón es metáfora del pene y, en consecuencia, la madriguera, que en estos versos no se menciona, de la vagina, como también lo son el conejo y la liebre¹⁵. Evidentemente, estos símiles provenían

¹² Término técnico que se aplica a las aves tradicionalmente utilizadas en cetrería, especialmente para la caza de aves, como gavilanes, halcones, azores.

¹³ Como ejemplo del significado de «zelo», véase la siguiente cita de los *Castigos é documentos de Sancho IV*: «Conviene de saber que sin todas estas pone el filósofo en el n. de las *Éticas* seis otras passiones que son *zelo*, *graçia*, *nemesis* que quiere dezir desdenanza de la bien andanza de los malos, *mjsericordia*, *invidia* é *verguenza* mas todas estas passiones se reduzen a algunas delas sobredichas; ca el *zelo* é la *graçia* se reduzen al amor é el *zelo* non es otra cosa sinon amor grande que non puede sofrir compañía en la cosa que ama» (Gayangos, Pascual de, Madrid, BAE, p. 195).

¹⁴ Los perros nocharnegos o lucharniegos son los adiestrados para cazar de noche [Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., versión 23.5 [en línea]. <https://dle.rae.es> (consultado el 27 de noviembre de 2022)].

¹⁵ Los textos son «El conejito y el hurón», del *Cancionero de Padilla* (Labrador Herraiz, José J. y Di Franco, Ralph A., «Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro». *eHumanista*, vol. 15 (2010), pp. 269-70 [en línea]. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitfiles/ehumanista/volume15/14%20ehumanista15.erotica.Labrador&DiFranco.pdf [consultado el



de la cultura popular y era necesario un conocimiento contextual para comprender cabalmente los versos.

Otro ejemplo del uso de un animal para expresar un sentimiento es el conocido poema de Florencia Pinar «El amor ha tales mañas»:

El amor ha tales mañas
que, quien no se guarda d'ellas,
si se l'entra en las entrañas
no puede salir sin ellas.
El amor es un gusano;
bien mirada su figura,
es un cáncer de natura
que come todo lo sano.

Por sus burlas, por sus sañas,
d'él se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas (Dutton [ID0768]11CG-878).

Sin entrar en discusión con el análisis de Alan Deyermond, que ve un simbolismo fálico en el gusano¹⁶, es de destacar la manera original con que la poetisa recrea el tópico del amor-muerte. El gusano es, en realidad, la larva de la mosca, que en la época se creía que surgía por generación espontánea de la carne muerta, pero también de la carne abierta de cualquier herida. Si es «un cáncer de natura / que come todo lo sano», podemos asumir que el verme del que habla la poetisa está parasitando a una persona viva y, hasta el momento, sana, devorando la carne y las entrañas como un cáncer¹⁷. Así, el amor hace presa de los individuos, y los destruye

31 de octubre de 2022]; «Quiento donoso de un vigo y una dama y un lagarto», del *Cancionero* de Sebastián de Horozco (Horozco, Sebastián, *Cancionero*, Sevilla, Rafael Tarascó y Lassa, Sevilla, 1874, p. 236; también recogido en Labrador y Di Franco, «Zoología») y «Fue un casado a comprar pan a la plaza», recogido en Alzieu, Pierre, Robert, Jammes y Lissorgues, Yvan (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1984, p. 63. Dentro de la prosa áurea, ver Delicado, Francisco, *Retrato de la Lozana Andaluza*, Allaire, Claude (ed.), Madrid, Cátedra, 2000, p. 230. Para un análisis más detallado de este villancico, remito a Raposo, Claudia Inés, «Productividad metafórica de la cinegética en la poesía cancioneril del siglo xv», en L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 169-181.

¹⁶ Deyermond, Alan, «El gusano y la perdiz: reflexiones sobre la poesía de Florencia Pinar», en R. Beltrán, Canet, J.L. y Haro, M. (eds.), *Poesía de cancionero del siglo xv*. Valencia, Universitat de València (Col·lecció Honoris Causa, 24), 2007, p. 264.

¹⁷ Para el conocimiento médico de la época, «cáncer» es tanto el cáncer como se entiende en la actualidad como las úlceras que, sin ser necesariamente cancerosas, se extienden y llevan a la necrosis de los tejidos. Por ejemplo, en el *Tratado de cirugía* de Guido de Cauliaco (Guy de Chauliac) de 1493, se dice «este nombre cancer es equívoco a dos cosas. Es a saber al cancer que es apostema. E a cancer que es ulcera» (Herrera, María Teresa y González de Fauve, María Estela, *Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco*. Madrid, BN 1196. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, párrafo 122. Real Academia Española: *Banco de datos (CORDE) Corpus diacró-*

y mata, como el gusano. Es una visión desencantada, que emplea para expresarse una metáfora que en un punto puede causar cierto rechazo, ya que al fin y al cabo, utiliza un animalito que es repugnante para la mayoría, y está identificado con la putrefacción y la muerte. Por otra parte, en el sentido que le otorga Florencia, no tiene parangón en el *Cancionero*.

Existe una glosa a esta canción, escrita probablemente por su hermano Jerónimo, que agrega algunas imágenes animales más:

Es el amor un gusano
muy peor qu'el alacrán,
es muy más más ponçoñoso
que yerva de ballestero,
qu'en picar es astucioso;
son sus artes de raposo,
tiene astucias de logrero (Dutton [ID0769 G 0768]11CG-878G).

La comparación del amor con el alacrán refuerza la destructividad del gusano, agregándole la del veneno, y con el raposo recalca sus mañas, burlas y sañas. La glosa aumenta esta concepción negativa del amor, hasta el punto de que el poeta se propone rehuirlo como a la enfermedad que es:

Mas, como quien va huyendo
de donde anda pestilencia,
assí me ando retrayendo
porque no biva sintiendo
la muerte de tal dolencia.

Los dos poemas apuntan a señalar al amor como enfermedad, en una perspectiva más amplia que la *aegritudo amoris*, que es causada por el amor no correspondido¹⁸. Aun el amor retribuido genera sufrimiento, ya que acecha al amador la zozobra de perderlo:

nico del español [en línea]. <http://www.rae.es> [consultado el 30 de diciembre de 2022]. En el mismo tratado se postula como posibles causas del cáncer que «alguno es de la malenconia quemada de si y alguno es de la malenconia quemada de los otros humores, mayormente de la colera quemada» (*Ibidem*, párrafo 125). Para relación entre amor y melancolía, ver nota 18.

¹⁸ «En primer lugar, hay que considerar que en la medicina el deseo amoroso correspondido no es causa de ninguna «pasión» o «morbo». Únicamente la *aegritudo amoris*, es decir, el amor no correspondido, se considera patológica» (Lacarra Lanz, Eukene, «El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 38 (2015), p. 30 [en línea]. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales-2015-1-page-29.htm> [consultado el 31 de octubre de 2022]). En el *Viaticum* de Constantino el Africano (traducción al latín del tratado *Zād al-musāfir* de Ibn al-Jazzār), obra que fue parte de la currícula de las escuelas medievales de medicina a partir del siglo XIII, se destina un capítulo sobre el amor como enfermedad, sus causas, diagnóstico y tratamiento. En él se advierte que si el *amor eros* (que luego se denominaría *amor hereos*) no es tratado, puede devenir en melancolía. La fisiopatología de la enfermedad fue mejor explicada por un comentarista de Constantino, Gerardo de Berry en sus *Glosule super Viaticum*. El *amor hereos* es



Porque aquel ques ensalçado
dell amor con gran victoria
si es discreto apassionado
luego teme su cuydado
de perder aquella gloria.

Correspondido o no, el amor es similar a una peste de la que conviene huir.

2.2. ANIMALES, YO, ELLA Y ÉL

Yendo de lo abstracto a lo concreto, trataremos a continuación las imágenes animales con las cuales se compara un enunciador preciso. Fuentes frecuentes de estas son la cetrería y la montería. El uso corriente de la metáfora de la caza de amores establece a la mujer como presa, comparándola con una garza o una cierva y a los caballeros con las aves cetreras o el cazador. Aquí quisiéramos mostrar la inversión del símil habitual, es decir, cuando el amante se identifica con la presa y la dama con el predador. Como primer ejemplo, estos versos de autor desconocido, recogidos en el *Cancionero de Rennert* (LB1)¹⁹:

La garça toma recelo
del remontador temprano,
mas, ya libre de su buelo,
conoce su fin del cielo
del que suelta de la mano;
ansí yo en mis amores
pasados bien conocía
qu'eran los remontadores,

una disfunción de la facultad estimativa, sita en el cerebro y que, según Avicena, es la que instintivamente define que debe ser perseguido o evitado. Después de recibir una impresión sensorial poderosamente placentera, la facultad estimativa, la más noble de las facultades perceptivas, ordena a la facultad imaginativa fijar su mirada en la imagen mental de la amada y esta, a su vez, ordena a la facultad concupiscible desear solamente a esa persona, aun cuando la estimativa la haya sobreestimado considerándola mejor, más noble que cualquier otra, aunque no lo sea en realidad. Si no se obtiene el amor del ser amado, deviene una serie de síntomas, tanto físicos como mentales: ojos hundidos y secos, sequedad y consunción del cuerpo en general, pérdida del control emocional y de la capacidad de entender el discurso de los demás salvo que hablen del amor o de la amada. Esta fijación del pensamiento, la atención y el deseo en su forma más extrema lleva a la melancolía. La descripción del amor como enfermedad en los textos médicos dio elementos interpretativos para explicar determinados comportamientos y a su vez permitió dar veracidad a las convenciones literarias por las cuales se representaban estos comportamientos relacionados con la pasión amorosa (Wack, Mary Frances, *Lovesickness in the Middle Ages: The «Viaticum» and Its Commentaries*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990). Esto último es lo que se manifiesta en las obras de los hermanos Pinar, que utilizan términos médicos como gusano, cáncer y pestilencia en su semblanza del amor.

¹⁹ También recogida en el *Cancioneiro Gerial* de García de Resende (16RE) como la defecha de «Lhos que sienten vidas lhenas» de Joan de Meneses, que podría ser de diferente autor.



mas estos son matadores
de la vida, muerte mía (Dutton, [ID0824] LBI-139).

Un ave tan vinculada a lo femenino, comparada con la mujer, por características físicas como la esbeltez de su cuello y sus ojos claros²⁰, y que la representa en poemas como «Montesina era la garza» de Juan del Encina, e incluso en la lírica popular²¹, aquí personifica al hombre que sucumbe al amor, y las aves cetreras, a las mujeres; las amadas en el pasado son los remontadores, es decir, los halcones que hacen que la presa levante vuelo y remonte altura, y el amor presente el halcón que el cazador libera de su puño cuando la garza gana altura, para que la trabe y la mate. Toda la vida amorosa del poeta está representada en el breve tiempo de un lance cetrero, lo que se presta para reforzar la asociación entre el amor y la muerte.

En cuanto a la montería, valgan como ejemplo estos versos que dirige a su amada Badajoz el músico:

A los animales brutos
criados en selvas brutas
vemos claro ser astutos
y aun las aves ser astutas
En buscar el bien mejor
con que su vida mejora
assi que nuestro señor
hizo a natura señora
Que aquestos en ser heridos
de dolencias o heridas
luego buscan de corridas
remedio de socorridos
Y aunque yo no sea tal
siento en mi tal daño y tal
que a vos se descubre el mal
de mi desventura mala
Y pues mi dolor os muestro
aunque mi mal no se muestra
remediame como a vuestro
pues mi voluntad es vuestra

²⁰ Covarrubias, bajo el lema *garça*, señala: «De la color de sus ojos tomaron nombre los de las damas de ojos garços» y cita como cantarcillo antiguo: «Lindos ojos a la garza/y no los alza» [Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611 [en línea]. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>, p. 429 (consultado el 31 de octubre de 2022)].

²¹ «Montesina era la garça / y de muy alto bolar / no ay quien la pueda tomar» (Dutton, [ID6475]96]E-148(95v-96r) sería, según Frenk, un villancico de origen popular (Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos xv a xvii*. México, UNAM, 2003, p. 368). También estos versos de Gil Vicente, del *Auto de Inés Pereira*, tendrían el mismo origen: «Mal ferida va la garça / enamorada; / sola va y gritos dava» (*ibidem*, p. 366).



Y mira bien que la pena
por quien tanto muero y peno
no se trate como agena
pues de vos no soy ageno
Va mi mal y triste vida,
por mi socorro devido,
como va'l ciervo herido
con ervolada herida.
Ved el asta que no yerra,
aunque no veáis el hierro,
pues vuestro saber no yerra,
aunque adrede haga yerro.
Tiéneme preso y cativo
quien me suelta y me cativa,
tal que, de mi vida esquivia,
yo mismo d'ella m'esquivo.
Plázele con mi tormento,
no huelga verme en tormenta,
con los ojos no me suelta,
sus obras me dan por suelto (Dutton [ID6513]11CG-741(155v).

El poeta establece el paralelo entre los animales que, heridos físicamente, buscan naturalmente su cura, y su propia situación, en la que, herido de amor, busca que la responsable de su mal acceda a remediarlo. El símil se establece entre el enamorado y el ciervo, el amor y la herida envenenada, los ojos o la mirada de la amada y el asta, en un continuo metafórico insertado en la línea general del poema, que gira alrededor del tópico heridas y remedio, heridas por las que el poeta querrela a la dama, y remedio, que reclama como compensación.

Quisiera extenderme sobre otras imágenes que tienen que ver con la lírica amorosa y no están relacionadas con la caza o la cetrería, pero sí con la tradición de los bestiarios. Como sabemos, los bestiarios son libros basados principalmente en el *Fisiólogo*, con agregados provenientes de otras enciclopedias medievales²², que coleccionan información sobre animales (y también piedras y algunas plantas), a la que suman alegorías religiosas o morales. Si bien no hay registro de bestiarios castellanos, salvo el romanceamiento de *Le Livre du trésor*²³, que no incluía las interpretaciones alegóricas y que tuvo una circulación más tardía en el siglo xv, hay clara evidencia

²² Como las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla (s. vii) y el *Hexameron* de san Ambrosio (s. iv); también el *Polyhistor* de Solinus, (s. iii d.C.), el *Pantheologus* de Peter de Cornwall (s. xii) y el *De rerum naturis et verborum proprietatibus*, vasta enciclopedia más conocida como *De universo*, de Rábano Mauro (s. ix) (Clark, Willene B. y McMunn, Meredith T. (eds.), *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and Its Legacy*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 2-3).

²³ La edición de *Le Livre du trésor* romanceado puede consultarse en Latini, Brunetto, *Libro del Tesoro*, Baldwin, Spurgeon (ed.), Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.



de la circulación de su materia²⁴. En la poesía de *Cancionero* hay relativa abundancia de citas de los animales del bestiario, como el fénix o el pelícano. Quisiera aquí hacer hincapié en dos animales cuya aparición en el *Cancionero* es excepcional y que se incluyen dentro de los que viven o se nutren de los cuatro elementos, en este caso, el aire y el fuego: el camaleón y la salamandra, respectivamente:

Don Juan Enrique sacó un camaleón y dixo:
¡Ved que desventura tiene
este vuestro, cuyo só,
que del aire se mantiene
como yo! (Dutton [ID0923 S 0915]11CG-489).

El camaleón, según la tradición de los bestiarios, vivía solamente del aire, y en algunos textos se menciona su capacidad para cambiar de color²⁵. Este mote toma la primera cualidad, y su sintaxis enrevesada podría traducirse de esta manera: el pronombre determinante *este* tendría como referente tanto al camaleón de la divisa como al poeta que declara su pertenencia la dama («vuestro, cuyo só»), y la interpretación sería qué desventura tienen este, el camaleón y este, el hablante, que se confiesa perteneciente a la dama, porque ambos solo se pueden alimentar del aire. De que el enamorado viva del aire se infiere que no vive del amor de su dama porque no le corresponde. Quizá podríamos ir un poco más allá y suponer que solo tiene de ella el aire de sus palabras, sin ninguna reciprocidad concreta a los requerimientos del caballero.

En cuanto a la salamandra, la encontramos citada en la glosa de Garci Sánchez de Badajoz al conocido «Romance del prisionero»:

Tal estó en llamas d'amor,
bivo como salamandria,
'cuando canta la calandria
y responde el ruseñor' (Dutton [ID0700 G 0701]14CG-516).

La salamandra es un anfibio de cuerpo negro con manchas amarillas y glándulas en la piel que segregan sustancias tóxicas. Plinio alerta sobre su toxicidad y afirma, seguramente tomándolo de Aristóteles, que la salamandra es tan fría que apaga el fuego si lo atraviesa²⁶. De esta resistencia al fuego original, la leyenda se

²⁴ Insoslayable en este sentido es el meticuloso y exhaustivo estudio de Nicasio Salvador Miguel sobre los bestiarios en la literatura medieval castellana (Salvador Miguel, Nicasio «Los bestiarios en la literatura medieval castellana», en N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2004, pp. 311-335).

²⁵ Malaxecheverría, Ignacio, *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1999, pp. 167-168.

²⁶ «Es este animal tan frío que con su contacto apaga el fuego como si fuera hielo. Cualquiera parte del cuerpo humano que entre en contacto con la baba lechosa que echa por la boca, pierde todos los pelos y la zona que ha estado en contacto con ella cambia de color y se convierte en



desliza a que puede (más aún, necesita) vivir y alimentarse de él. El *Fisiólogo* se hará eco de esta cualidad, y será figura de los justos, que pueden sobrevivir al fuego y los leones. Para san Agustín, por el contrario, es ejemplo de las almas de los pecadores, que arden eternamente en el infierno²⁷. Los bestiarios repetirán la historia del *Fisiólogo*, por ejemplo el de Phillipe de Thaün, y en ocasiones la describirán como un ave, como es el caso del *Bestiario de Amor* de Fournival, que la incluirá en la descripción de los cuatro elementos²⁸. Será su capacidad de vivir en el fuego, y no su toxicidad, lo que tomarán los poetas. Las llamas en las que estará envuelta serán metáfora de otro tipo de padecimiento: el de la pasión amorosa. En ese sentido, la encontramos en el siglo XIII en los poetas toscanos Inghilfredi y Bondie Dietaiuti, el poeta siciliano Giacomo da Lentini, los trovadores provenzales Peire de Cols D'Aorlac y Peire Raimon de Tolosa, en todos los casos representando al amante²⁹. Una excepción es, ya en el siglo XV, el valenciano Joan Roís de Corella, que aplica la imagen a la dama, aludiendo a su carácter apasionado³⁰. En la glosa de Badajoz, la comparación es sencilla, en la primavera, la estación de los enamorados, el poeta arde solo en su pasión, sin ser correspondido.

Otro animal proveniente de la tradición del *Fisiólogo* y los bestiarios, cuya leyenda tuvo, y aún tiene, una extensa trayectoria simbólica, y que aparece en varias poesías del cuatrocientos, es el pelícano. De entre los varios ejemplos que podemos recoger en las obras poéticas del período, veamos esta letra recogida en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, de autor desconocido:

Otro galán sacó un pelícano y dixo:
'Este y yo nos contentamos
de la muerte que nos damos' (Dutton [ID4152 S 0915]11CG-549).

Recordemos brevemente la leyenda: los pelícanos son padres amantes, pero los polluelos cuando crecen golpean el rostro de sus padres con las alas, y estos, encolerizados, los matan. A los tres días, arrepentido, la madre o el padre (según las versiones) se hiere el pecho con su pico y deja caer su sangre sobre los hijos, que así

un vitíligo» (Plinio Segundo, Cayo, *Historia natural. Libros II-IV*, Moure Casas, Ana María (coord.), Madrid, Gredos, 2003, p. 442). San Isidoro de Sevilla resalta su capacidad de envenenar los frutos y el agua, de vivir entre las llamas, sin dolor ni consumirse y de extinguir el fuego (San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M.A (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, pp. 919-22).

²⁷ El *Bestiarius* (manuscrito G) recoge las dos posibilidades. Para este bestiario catalán, la salamandra representa dos clases de personas, las que están inflamadas por el Espíritu Santo, como los apóstoles lo recibieron bajo la forma de lenguas de fuego, y los que arden por el amor carnal. Ver Malaxecheverría, *Bestiario*, p. 182.

²⁸ *Ibidem*, pp. 180-181.

²⁹ Jensen, Frede, *Tuscan Poetry of the Duecento: An Anthology*. New York, Taylor & Francis, 1994, p. XIX.

³⁰ Deyermont, Alan, «Las imágenes del bestiario en la poesía de Joan Roís de Corella», en R. Beltrán, J.L. Canet y M. Haro (eds.), *Poesía de cancionero del siglo XV*. Valencia, Universitat de València (Col lecció Honoris Causa, 24), 2007, p. 124.



reviven. La interpretación del *Fisiólogo* es que el pelícano es figura de Cristo en el Calvario, quien recibió el lanzazo en su costado, del cual manó sangre y agua, y que muere en la Cruz para salvar a la humanidad. Al ser imagen de la Pasión de Cristo, el pelícano se presta para representar la pasión del amante, lo cual es consistente con la tendencia en los poetas castellanos a tomar elementos de la doctrina y liturgia cristianas para expresar el sentimiento amoroso³¹. Es de esta identificación, seguramente, que se desprende que el pelícano muere al herirse las entrañas, detalle que no aparece en la narración original, pero surge posteriormente, como lo ejemplifica el sirventés de temática religiosa *Dieus est ausinc con est li pellicans*, de Teobaldo de Navarra, de la primera mitad del siglo XIII. El mote se hace eco de esta variante, y en solo dos versos condensa la leyenda del pelícano que muere por amor a sus polluelos, y la identificación del galán con él, que también muere, pero por amor a su dama, que no le da la vida, es decir, que no le corresponde. Como ya vimos en la letra de Juan Enrique, la interpretación es imposible sin la ayuda de la divisa.

Mas no siempre el animal elegido por los poetas para ejemplificar su sufrimiento amoroso proviene de la tradición literaria. Veremos a continuación algunos ejemplos donde los animales convocados provienen del entorno inmediato.

En «Vos uve amor y temor», Álvarez Gato, poeta de la corte de Enrique IV y los Reyes Católicos, acude a un perrito para ilustrar cuán pequeño se sentía frente a su amada:

Estava manso, quedito,
no osava mover razón,
tornaváme pequeñito
‘como el perrillo chiquito [ID8710 Refrán]
ant’el furioso león’ (Dutton [ID3097]MH2-30).

La sensación de minusvalía ante la mujer se acentúa por el uso de los diminutivos, «quedito», «pequeñito», además de la comparación del poeta con el «perrillo chiquito», del refrán, que lleva implícita como contraparte el símil de la amada con el «furioso león». Pero el desdén y los sufrimientos que le inflige la dama convierten, unas estrofas más adelante, al «perrillo chiquito» del refrán en el «ravioso can» de otro refrán citado: «el ravioso can que tantos golpes le dieron / que va a travar de su dueño». El poema finaliza con el arrepentimiento del poeta por sus dichos y la aceptación de la voluntad de la dama.

Juan Fernández de Heredia en «Mis bienes son acabados» para caracterizar su sentimiento frente a la dama que lo hace penar se compara con una ovejita:

³¹ Sobre el sincretismo erótico religioso en la literatura española del siglo xv, véase Gerli, Michael, «Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana», en A.M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 316-319 [en línea]. http://asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_06_1.pdf.



Quemando, como quemáis,
estas entrañas de amor.
Dar cuenta fuera mejor
d'esta ovegica tan mansa
que solo en pensar descansa
que vós le seáis pastor³².

El animal elegido y el diminutivo, como en el ejemplo anterior, dan cuenta del desvalimiento provocado por el amor que siente por su señora, que le hace desear ser cuidado y conducido por ella como lo hace el pastor con su rebaño.

Pero de la mansedumbre de la oveja pasamos a la furia del toro:

No anda el más perro moro,
de rennegado cual ando,
hecho un toro, que otro toro
le ha vencido peleando.
Mas bramidos que él voy dando
tras vós, y veros desseo,
con todo el mal que me veo,
aunque tanto no me plaze,
más necesidad me haze
hazer más de lo que creo³³.

La metáfora cristalizada, el «perro moro», que enlaza con el adjetivo «renegado» (en su triple acepción de apóstata, desesperado de su condición y maldiciente), se asocia con la comparación de sí mismo con un toro. Un toro que brama, y que lucha con otros machos, lo que permite inferir que es un animal en celo, que va tras la hembra impulsado por el deseo y la necesidad, que no es débil sino por el contrario fuerte y bravo, pero que, sin embargo, ha sido derrotado por un congénere y brama tras la hembra perdida.

Hasta aquí, las metáforas en las cuales el yo poético se describe por medio de animales. Como las voces femeninas prácticamente están ausentes en el *Cancionero*, no tenemos mayores ejemplos de la autorrepresentación animal de la mujer, salvo la notable excepción de la ya mencionada Florencia Pinar y su «D'estas aves la nación» (Dutton [ID6241]11CG-343), en la que compara su sufrimiento amoroso con el de «unas perdices que le enviaron vivas», como reza el epígrafe. En conclusión, la voz cantante es la masculina, que, además de percibirse como un animal, puede proyectar esa percepción a la mujer.

³² Fernández de Heredia, Juan, *Obras de D.J. Fernández de Heredia*, Martí Grajales, Francisco (introducción). Valencia, Manuel Pau, 1913, p. 12. Digitalizado por Internet Archive, 2013. La estrofa completa reza así: Soys un león bravo y fiero, / que de mi carne os hartays, / yo soy Roma, y vos soys Nero / que nunca os apiadays: / Quemando como quemays, / estas entrañas de amor, / dar cuenta fuera mejor, / desta ovegica tan mansa, / que solo en pensar descansa, / que vos le seays pastor.

³³ *Ibidem*, p. 12.



Consideremos, entonces, a continuación, la imaginería animal aplicada a la descripción femenina. Además de los ejemplos de metáforas cetreras que ya mencionamos, como el símil de la «mujer garza» que es asediada por los «hombres rapaces», tenemos en esta composición de Mossen Avinyó a la viuda de Ribas la inversión del símil:

Ribas sois, que derribáis
los más altos coraçones;
derribandols, cativáis,
cativando, los matáis
con esos vuestros falcones
qui tienen tan grandes manyas
que toman de los nacidos
con pláticas muy stranyas
de dentro de sus entranyas
el querer y los sentidos.
Eran grandes peregrines
y matan y nunca mueren
y traen tan dulces fines
que los angeles serafines
por ellos tomados fueran
si fuessen con nuestra vida
y sentiren mayor pena,
ca la carne'nobleçida
muy más siente la ferida
del golpe qu'amor ordena (Dutton [ID2338]NH2-7).

Presumiblemente, los halcones peregrinos son los ojos de la dama, y la seducción que ejerce sobre el caballero es asimilada al lance de altanería: con sus ojos la mujer asesta el golpe (en lenguaje cetrero lo acuchilla) y derriba al enamorado («derribandols cativáis»), lo atrapa (lo traba) y lo mata («cativando, los matáis»), metafóricamente, de amor y se ceba, es decir, se alimenta de sus entrañas («que toman de los nacidos [...] / de dentro de sus entranyas / el querer y los sentidos»)³⁴. Así como en esta modalidad de caza la mejor presa es la que más alto vuela, en el lance del amor el mejor enamorado es el más alto en sentimientos («los mas altos coraçones») y en nobleza («ca la carne'nobleçida / muy más siente la ferida / del golpe qu'amor ordena»). El amor es entonces una cuestión estamental, los nobles poseen una capacidad de sentir el amor de la cual los villanos carecen³⁵.

³⁴ Para una descripción acabada de las distintas modalidades de lances cetreros y vocabulario relacionado, véase Ceballos, J. y Justribó, J.H. (eds.), *Manual Básico y Ético de Cetrería*. Madrid, Avium, 2011 [en línea]. https://www.sycl.net/file_link/00095/Manual_Basico_Etico_CetreriaV17_book_pdf_scan_637110467370124000.pdf [consultado el 31 de octubre de 2022].

³⁵ Como indica el *De coitu* de Constantino, «un corazón ocioso (*cor ociosum*) y la alegría diaria aumentan la libido». Dado que Gerardo [de Berry] asocia el mal de amores y la melancolía, *De melancholia* [de Constantino] puede ofrecer otra glosa relevante sobre la atribución de Gerardo del



Aboquémonos a continuación a la comparación de la mujer, ya no con animales reales sino imaginarios. De la mitología clásica proviene el animal de esta letra, recogida en *Jardinet d'orats* (1486):

Semenat truxo por cimera una idra con ciete cabessas y dezía la letre:

Cuánto danya la crueza,
mal tractando,
repara firma firmesa
bien amando (Dutton [ID4176 S 4170]BU1-34).

La hidra de Lerna no es precisamente la imagen más amable para referirse a la dama, pero le permite al caballero compararse implícitamente con Hércules. La crueldad y el maltrato de la amada, que, aparentemente, a pesar de la persistencia del enamorado, no acaban como no acaban las cabezas de la Hidra que se multiplican cada vez que las cortan, son finalmente vencidos por la firmeza del buen amante, que, cual el héroe griego, no se da por vencido hasta lograr el objetivo, vencer, como aquel al monstruo, a la mujer³⁶.

El siguiente animal es el basilisco, del cual hay por lo menos dos ocurrencias en el *Cancionero*, una en «Como el cisne va sintiendo», de Costana, y en «Las cosas de menos pruebas», de Juan Boscán. En ambas no se nombra al basilisco, sino que se lo describe por la característica que se relata en los bestiarios y enciclopedias, matar a un hombre con solo mirarlo³⁷. Los versos de Costana refiriéndose a su amiga son los siguientes:

Es la de mayor belleza,
do discrecion nunca huye
ni se tira,
es una sierpe crueza,

amor a la nobleza. Enseña que una vida amable, con mucho descanso y sueño permite que se acumulen los productos digestivos, que con el tiempo pueden convertirse en bilis negra y causar melancolía. Debido a que la noble forma de vida corrió el doble peligro de generar un exceso de libido y melancolía, es fácil ver cómo la profesión médica podía etiquetar el amor como un riesgo laboral de la nobleza. Se convirtió en otra marca de precedencia, como la riqueza y el ocio (Wack, *Lovesickness...*, p. 61).

³⁶ Es difícil establecer las fuentes del poeta, máxime cuando de Semenat no hay muchos datos, salvo que estaba activo al menos hacia 1484, pero sabemos que el mito de Hércules era bien conocido en la Edad Media castellana, como lo atestigua la *General Estoria* de Alfonso X y los *Doze trabajos de Ércules*, de Enrique de Villena. Para una revisión del tema ver Jiménez Justicia, Lorena, «Los doce trabajos de Hércules en la literatura medieval española», en M.N. Muñoz Martín, J.A. Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer*. Coimbra, Universidade de Coimbra (2012), pp. 163-178 [en línea]. <http://hdl.handle.net/10316.2/31347> [consultado el 31 de octubre de 2022].

³⁷ Véase Aberdeen Bestiary, Ms. 24, Aberdeen University [en línea]. <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f66r> [consultado el 31 de octubre de 2022]; *Bestiaire*, de Pierre de Beauvais (en Malaxecheverría, *Bestiario*, p. 206), San Isidoro, *Etimologías*, p. 913.



que tanto mata y destruye
cuanto mira (Dutton [ID6108]11CG-134).

Estas líneas están inscritas en la segunda de dos estrofas que son un elogio a la dama. Pero las dos siguientes son la descripción de su sufrimiento y desesperanza porque su señora no valora su servicio. Con lo cual, «sierpe crueza» no solo describe el poder de la mirada femenina, que mata de amor, sino que introduce el relato que sigue de su crueldad hacia el amante.

Juan Boscán, en «Las cosas de menos prueba», dice:
De nuestra noticia ageno
ay un animal muy cierto,
para males tan despierto
que, si le miráis de lleno,
no podéis librar de muerto.
Assí yo, con esta suerte,
no sé cómo me concierte
ventura tan desmedida,
qu'en veros busco la vida
y en veros hallo la muerte (Dutton [ID6891]14CG-947).

Esta estrofa, que es la quinta, junto con la segunda, tercera y cuarta, guardan gran similitud con las estrofas tercera, primera, cuarta y sexta de la canción cxxxv, «Qual piú diversa et nova», del *Cancionero* de Petrarca. No puede considerarse mera traducción ni imitación, sino que es una reelaboración, en la forma métrica y en el uso del motivo. Como ejemplo, este mismo animal. En la canción de Petrarca la dama queda libre de toda connotación negativa por la comparación: el basilisco se nombra como «*una fera è soave et queta tanto che nella piú*», que en sus ojos lleva dolor, muerte y llanto, y su amada Laura como «*fera angelica innocente*» cuyo santo rostro y ojos harán perecer al poeta³⁸. En cambio, Boscán recalca el carácter maligno de la bestia («para males tan despierto») y si bien, a diferencia de Costana, no menciona su crueldad, sí, interpelando a la dama, reprocha «vuestra crueza», con lo que queda más a tono con los tópicos de la lírica cancioneril en la que se inscribe esta composición en particular, antes de dar el giro italianizante a su obra.

Concluyendo, en ambos ejemplos castellanos el basilisco sirve al tópico del amor que hiera por medio de la mirada de la amada y entra por los ojos del amante³⁹, como el halcón en el poema de Avinyó y las flechas que hieren al ciervo en el de Badajoz que viéramos más arriba.

Por último, mencionaremos brevemente, ya que justificarían un estudio extenso, las imágenes animales aplicadas para ensalzar o denostar figuras políti-

³⁸ Petrarca, Francisco, *Cancionero*, Cortines, Jacobo (trad.), Nicholas Mann (introd.). Madrid, Cátedra, 1989, p. 494-495.

³⁹ Para un análisis diacrónico del tópico ver Sánchez Martínez, Rafael, «Viaje de un tópico literario en la edad media: el amor en la mirada», *Tonos Digital*, 40, I (2021).



cas. Nos enfocaremos particularmente en las obras relacionadas con el conflictivo y tumultuoso reinado de Juan II⁴⁰, aunque el recurso de la comparación con animales lo podemos ver también en el reinado de los Reyes Católicos, soberanos de la Corona de Castilla (1474-1504) y de la Corona de Aragón (1479-1516)⁴¹.

Comencemos por el encomio a Juan II. Una obra de Juan Agraç, recogida en el *Cancionero de San Román*, compara al rey con una paloma:

Assí como la paloma,
crio Dios este prudente
sin mal zelo nin carcoma (Dutton [ID0383]MH1-125).

Toda la composición es una exhortación a los nobles para que recuerden el origen divino de la autoridad real, reconozcan las virtudes del rey como gobernante, depongan sus desacuerdos y vayan fielmente tras su rey, como el enjambre tras la abeja reina:

Aun el dicho de la vieja
sirve aquí con su favor:
'como acatan las avejas
la maestra por mayor' [ID8830 Refrán]
todas van enderredor
cuando se va del exambre
y non dexan su señor
nin por frío nin por fambre.
Mas este señor atal
non las fiere nin lastima
nin les faze ningunt mal,

⁴⁰ «El reinado de Juan II puede dividirse en cuatro momentos [...]. El primero corresponde, claro es, a la minoridad del rey, extendida de 1406 a 1419; dejaba Enrique III como regentes a su hermano don Fernando y a su mujer, doña Catalina de Lancaster; el reino se escinde en dos, quedando el infante al cargo de la guerra en la frontera, ocupada la reina, pese a la voluntad testamentaria del Doliente [se refiere a Enrique III], en educar a su hijo y en dirigir la corte. El segundo núcleo se refiere a la mayoría del rey y a la construcción, por don Álvaro [de Luna, valido del rey], del ámbito curial que ha de representar ese modelo de autoridad que había de sujetar a los infantes de Aragón por una parte, a los bandos nobiliarios por otra. Se extiende de 1419 a 1439. [...]. Estos dos decenios marcan el dominio de la voluntad de don Álvaro en la corte castellana. [...] El tercer núcleo de hechos se extiende de 1440 a 1448 y muestra la paradójica pérdida de influencia de don Álvaro, justo en el momento en que alcanza un mayor poder. [...] El cuarto núcleo señala ya el fin de don Álvaro, que viene a coincidir, por mucho que exhibiera una libertad recién ganada, con la del propio rey. [...] El año de 1453 señala el fin de don Álvaro: [...] en Burgos es arrestado el de Luna, dictada sentencia en mayo contra él, trasladado el 1 de junio a Valladolid y decapitado el 3 de junio. [...] Sin voluntad alguna de vivir, muere Juan II el 22 de julio de 1454» (Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid, Cátedra, 2007, pp. 2192-2194).

⁴¹ Por ejemplo, en el *Cancionero* de Pedro Marcuello se compara a Fernando con el pelícano y a Isabel con el fénix (Marcuello, Pedro, *Cancionero*, Bleuca, José Manuel (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 157).



mas enantes las anima;
tiénenlo en grant estima,
cátanle con omildad.

Esa actitud que deben observar los vasallos está justificada por las cualidades del rey que se evocan en el símil con la paloma y que son semejantes a la del señor de la colmena, que no hace ningún mal a sus abejas. Y tras haber recurrido al argumento teológico sobre el origen del poder real, apela al del orden natural:

Todos an superior,
las aves, los animales,
y demuestran grant temor
a los que an por mayores.
Y nosotros, racionales,
un rey solo que seguimos,
con los piensos desiguales
movimientos enquerimos.

Como el resto de los animales, los seres humanos necesitan del gobierno de un superior. Tanto el orden divino como el natural fundamentan la autoridad del rey, y su propia calidad personal, impoluta como una paloma, descartan cualquier cuestionamiento de su legitimidad, como sí ocurriera en el inicio mismo de la dinastía Trastámara con la justificación del regicidio del rey Pedro I por carecer de todas las cualidades de justicia, ecuanimidad y cuidado hacia sus vasallos que Agraz exalta en la figura de Juan en su poema⁴².

Una serie de composiciones particularmente difíciles de interpretar son aquellas que se inspiran en las profecías de Merlín que están recogidas en el *Baladro del sabio Merlín* y que tuvieron amplia difusión en Castilla por lo menos desde el reinado de Alfonso XI⁴³. Estas profecías son relatos en los que los personajes son animales que representan personajes concretos, adjudicados en cada época según las

⁴² El reinado de Pedro I, hijo legítimo de Alfonso XI, se extendió desde 1350 a 1369, año en que fue asesinado por su hermanastro, el bastardo Enrique de Trastámara, autoproclamado rey como Enrique II en 1366. Enrique había armado una importante campaña ideológica contra Pedro para deslegitimarle y justificar la lucha fratricida. Al respecto afirma Julio Valdeón Baroque: «Mucha más importancia [que la afirmación de que Pedro en realidad era hijo de un judío, Pero Gil] tuvo, sin duda, la acusación de tiranía lanzada contra Pedro I, de la que derivaban el abuso, la injusticia y la crueldad, aspectos que se asociaban indisolublemente al rey de Castilla. Aunque su acceso al trono hubiera sido legítimo, tal era el planteamiento que se hacía en el bando trastamarista, Pedro I quedaba deslegitimado por no haber ejercido el poder rectamente, pues, como dijera Pedro López de Ayala en su *Rimado de Palacio*: “El que bien a su pueblo gobierna e defiende / éste es rey verdadero, tírese el otro dende”. En otros documentos se tildaba a Pedro I de traidor. Así las cosas, su pérdida del trono era la consecuencia de sus desmanes y tropelías» (2002, pp. 26-27).

⁴³ Alfonso XI (1311-1350) reinó entre los años 1325 y 1350.



necesidades políticas del momento⁴⁴. Citaremos, sin ahondar en detalles, dadas su longitud y complejidad, solo dos, un decir de Alfonso Álvarez de Villasandino, el 199 del año 1417⁴⁵, y otro de Páez de Ribera, el 292 del año 1416⁴⁶, recogidos en el *Cancionero De Baena*. Ambos están situados históricamente en el momento de las disputas de poder durante la minoría de Juan II⁴⁷. Comparten un símbolo animal, el «grant girifalte», que podemos identificar como Ruy López Dávalos, condestable de Castilla, ya que en otras composiciones se lo nombra como Lopez Dávalos, por ejemplo, en el decir 75 de Villasandino. En «Salga el leon que estava encogido» Villasandino recurre a las profecías merlinianas, y así desfilan el león, el águila, el gavi-lán, el «jabalí crespo», el «viejo alacrán», el mencionado girifalte, el faisán, el «toro domado», el «dayne engreido». Los propios editores del *Cancionero* renuncian a una interpretación cabal del poema, aunque arriesgan algunas equivalencias, como la predecible del león que saldrá de la cueva como representación del infante Juan⁴⁸, o la del faisán, como Juan Hurtado de Mendoza, o las del jabalí y el alacrán, como los reyes moros. Podríamos deducir que la obra predice el futuro venturoso que vendrá cuando el infante sea proclamado mayor de edad, acceda efectivamente al trono y resuelva los conflictos entre las facciones de los nobles castellanos y aragoneses. Un sentido similar tendría «Serán socavadas las çanjas dolientes» de Páez de Ribera,

⁴⁴ Las profecías merlinianas como corpus las podemos encontrar en el apéndice del *Baladro del Sabio Merlin*, en la edición de Sevilla, 1535 [Bonilla San Martín, Adolfo. *Baladro del Sabio Merlin, primera parte de la Demanda del Sancto Grial (1535)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012, pp. 155-62 (en línea). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchg9s8> (consultado el 31 de octubre de 2022)].

⁴⁵ Dutton y González Cuenca, *Cancionero*, p. 224.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 517.

⁴⁷ Tomando como fuente *Crónica del Señor Rey Juan*, de Fernán Pérez de Guzmán, en lo que atañe a la minoridad de Juan y las pugnas de las distintas facciones por acceder a su control, resumiremos brevemente los conflictos surgidos tras la muerte de Enrique III, padre de Juan II, cuando este tenía menos de dos años de edad. El rey había nombrado en su testamento como regentes del reino a su esposa y madre del infante, Catalina de Lancaster, y a su hermano, el infante Fernando. Designó, además, para la crianza y enseñanza del niño a Diego López de Estúñiga, su justicia mayor, Juan de Velasco, camarero mayor, y al obispo Pablo Santa María de Cartagena. Sin embargo, Catalina reclamó seguir criando a Juan, que le fue concedido. Cuando Fernando fue coronado rey de Aragón, no abandonó la regencia, sino que designó sus representantes en Castilla (pp. 6-8). Al morir el rey Fernando el 2 de abril de 1416, la reina Catalina reúne al Consejo, formado por Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo, Alonso Enríquez, almirante mayor, Ruy López Dávalos, condestable de Castilla, Pero Manrique, adelantado de León, Juan de Velasco y Diego López de Estúñiga, los ya mencionados camarero mayor y justicia mayor, y reclama la tutoría del infante Juan y el regimiento del Reino. Sin embargo, el arzobispo de Toledo convence a la reina de que, en cumplimiento del testamento de su esposo, devuelva la crianza a Estúñiga y Velasco. Ella lo hace, y los tres, Estúñiga, Velasco y Sánchez de Rojas, designan representantes por ellos junto a Juan. Cuando los otros miembros del Consejo se enteran de la maniobra surge el descontento y enemistad entre ambas facciones (pp. 151-152).

⁴⁸ Para todas las ocurrencias del león como figura de Juan II, véase Montero Curiel, Pilar, y Montero Curiel, María Luisa, *El léxico animal del Cancionero de Baena*. Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 114-122. La imagen del león que sale de la cueva y el «grant girifalte» se encuentran también en el decir 332 de Gonzalo Martínez de Medina (*ibidem*, p. 117).



que conjuga profecías astrológicas y pseudomerlinianas. Además del girifalte, aparece un buitre, que está también, como el león del decir anterior, encerrado en una cueva que luego será abierta y que podemos suponer que representa al infante Juan. El buitre no tiene una connotación negativa, como cabría suponer, por su condición de carroñero, sino positiva por la altura de su vuelo, como lo demuestra el refrán «más vale pájaro en mano que buitre volando», y la letra del Conde de Benavente «Más quiero volando»⁴⁹. Más problemática es la identificación del elefante y de las grajas, en la que no ahondaremos aquí⁵⁰.

2.3. YO SOY ANIMAL

Por último, las obras en las que el yo poético asume la voz de un animal. Es bastante infrecuente que aparezcan animales como personajes, mucho menos con voz, y aún menos, como única voz dentro del poema. Este es el caso de las dos composiciones que siguen, donde las que hablan son sendas mulas. Una, de Gómez Manrique, de la cual se conservan dos versiones, una la del Ms. 7817, Biblioteca Nacional de Madrid (MN24), y otra, la del Ms. 1250. Biblioteca Palacio Real (MP3), ambos de alrededor de 1475, que no ostentan diferencias significativas entre ellas, tanto en el texto como en el epígrafe que lo introduce. Distinta es la situación de la otra composición, mucho más extensa, de Antón de Montoro, el Ropero, que figura en dos impresos y cuatro manuscritos, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511 (11CG), el *Cancionero de obras de burla provocantes a risa* (OB19) de 1519, el Ms. Egerton. 939, British Library (LB3), c. 1475, el Ms. 4114, Biblioteca Nacional de Madrid (MN19), del siglo XVIII, el Ms. Esp. 233, París, Bibliothèque Nationale (PN10) c. 1465, el Ms. 83-5 de la Biblioteca Colombina de Sevilla (SV2), c. 1470, y que presenta diferentes versiones tanto en los epígrafes como en los textos, por lo menos en parte.

En vista de la extensión de los poemas, resumiremos brevemente su temática. En el de Gómez Manrique, «Creedme señor gonçalo», la mula se dirige a un tal Gonzalo, al cual hace un retrato de sí misma, no exento de ironía, y enumera, teniendo en consideración que es viejecilla y algo mañosa, una serie de recaudos que

⁴⁹ Letra. El conde de Benavente trae por devisa un buitre bolando y dize. Mas quiero «buytre bolando» (Dutton, 11CG-498)

⁵⁰ Para un análisis extenso de este poema en sus aspectos astrológicos y proféticos, ver Raposo, Claudia Inés, «El tiempo por venir: predicciones y profecías en el *Cancionero de Baena*», en L. Galán, G. Chicote, J. Bisignano, G. Bogdan, M.E. Cairo, M.E. Mollo, M.E. Brisco y M. Trejo (comp.), *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales: «Diálogos culturales»: El tiempo en la literatura antigua y medieval: orígenes, ciclos, edades*, Centro de Estudios Latinos, Cátedra de Literatura Española Medieval, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) [en línea]. <http://163.10.30.35/congresos/jornadasecym/ix-jornadas-2019/actas> [consultado el 31 de octubre de 2022].



hay que tomar para con ella, el más relevante, que aparece al inicio y al final de la obra, es proveerla de comida, ya que su apetito es grande⁵¹.

En «Al muy grande rey anexo», de Montoro, la mula pertenece a Juan Muñiz, quien la empeña con Pedro de Aguilar, y luego la desempeña. La mula, que ha tenido una vida placentera con el señor de Aguilar, en contraposición con la muy desgraciada que ha tenido con su propietario, reclama a don Pedro que no la libere y para moverlo a compasión expone los infortunios vividos con Muñiz: malas monturas, mucha espuela y palos, nunca una herradura, y sobre todo, el hambre extrema por el poco o nada de pienso que recibiera. El animal alterna alabanzas al destinatario de sus ruegos con la expresión de deseos de morir si no la conserva con él.

Las mulas se dirigen a un humano en particular, entablan un diálogo del que nunca escuchamos la contraparte. Exponen sus necesidades y sus sufrimientos, en forma más enfática y detallada en la obra de Montoro. Pero los textos no pretenden denunciar el sufrimiento de los animales, aunque lo describan detalladamente, en especial el texto de Antón el Ropero. Los epígrafes desarmen cualquier interpretación en ese sentido y dan la clave para la comprensión. Comencemos por el de Gómez Manrique. En los dos testimonios conservados, los epígrafes son prácticamente iguales: «de gomez manrique por pasar tiempo en nombre de una mula» (MN24). Según las rúbricas, el poeta asume la voz del animal como pasatiempo, un juego poético destinado a entretener y entretenerse. Recordemos que los dos manuscritos donde figura esta obra son cancioneros de la obra de Gómez Manrique, mandados a copiar por el mismo autor, con lo cual podemos suponer que si bien es difícil que haya escrito personalmente las rúbricas, por lo menos supervisó su redacción.

En los epígrafes de la composición de Montoro este tomar la voz de la mula se ve más claramente. El más completo pero más tardío es el de 11CG: «Otras tuyas en que habla con don pedro daguilar en persona de la mula de juan muñiz quexandose ella del por que la había quitado de donde estaba empeñada diziendole que mejor estaba empeñada que libre». El de LB3 dice «montoro quexos de una mula que avia enpeñado juan muñis de cordoua a don pedro y despues gela desenpeño». SV2 tiene el mismo epígrafe pero omite el nombre del poeta. Los dos manuscritos fueron copiados estando aún vivo Montoro. No podemos saber si intervino el Ropero en la confección de estas rúbricas; más probablemente, sean obra del compilador⁵². En cualquier caso, reflejan la percepción del receptor, ya sea el compilador, el copista o los destinatarios acerca del vínculo establecido entre el autor y su obra. El poeta habla en nombre de la mula y se marca una diferencia entre el divertimento de Gómez Manrique, más cercano al tópico de la cabalgadura ridícula, y

⁵¹ Como ejemplo, la estrofa final: «E señor para la çena / avria por mucho bueno / quempeñasemos el freno / por aver la noche buena / y sy vos esto fazeyz / en quanto biva / siempre jamas me terneys / por cativa» (Dutton [ID3372]MN24-92).

⁵² Tato García, Cleofé, «Rúbricas de autor en la poesía cancioneril», en P. Botta (coord.), *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH (2010)*, p. 342 [en línea]. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_2_042.pdf [consultado el 31 de octubre de 2022].



el asumir la voz de la bestia. La vivacidad del relato detallado de los padecimientos de la mula, fundamentalmente el hambre, aun con el matiz exagerado que puede apreciarse, por ejemplo, en la descripción de cómo intenta comerse la argamasa de las paredes (que, por otra parte, podría ser solamente un dato extraído de la realidad, la pica por falta de alimento), en contrapunto con su buena vida en el empeño genera la impresión de una mayor identificación entre enunciador y mula. Pero la clave de esta descripción detallada está en la referencia a personajes extratextuales, en primer lugar, Juan Muñiz, y en segundo lugar, Pedro de Aguilar, protector de Montoro. A Juan de Muñiz, vecino seguramente del Roperero, le dedica otras poesías, siempre en tono satírico, por obeso o por beodo. De acuerdo con lo poco que da de comer a su mula, Montoro lo estaría motejando, por lo menos, de avaro y miserable, lo cual inscribiría esta obra dentro de las de burla o escarnio⁵³. Pero si la mula habla muy mal de su amo, lo hace muy bien de Aguilar, que piensa su salvador:

En oír nombrar a vós,
alcé mis ojos a Dios;
dixe: “Dios me viene a ver,
pues un tal me favoriza,
andaré sin cargazón
entre su cavalleriza,
do saldré puerco cevón (Dutton [ID0182]11CG-977).

Durante su estadía con don Pedro, la mula engorda, pelecha y rejuvenece, gracias a su generosidad⁵⁴. Con lo cual, el escarnio de Muñiz es, a la vez, elogio de Aguilar.

Concentrémonos en los enunciadores que asumen la voz de la mula y el grado de distancia que establecen con ese acto. El epígrafe de la obra de Gómez Manrique aclara que es por divertimento, el de Montoro no. Una hipótesis frente a esta diferencia sería explicarla por la extracción social de cada autor. El primero es un caballero de la antigua nobleza castellana, modelo del noble prerrenacentista que combina las letras y las armas, sobrino de Íñigo López de Mendoza, tío de Jorge Manrique, en suma, una familia de guerreros y escritores. Antón de Montoro, judío converso, comerciante de la ciudad de Córdoba, alfayate y aljabibe, sastre y ropavejero, oficios ambos no bien considerados socialmente, bufón de la corte señorial del señor de Aguilar y luego de los Reyes Católicos, miembro de la incipiente burguesía urbana. Si bien Gómez Manrique no desdeñó la poesía de escarnio, y una prueba de esto son sus intervenciones en las disputas poéticas de Juan Poeta y Antón, no fue su interés más destacado, predominan en su obra composiciones sobre temas

⁵³ Ciceri, Marcella y Rodríguez Puértolas, Julio (eds.), *Antón de Montoro, Cancionero*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 307, nota.

⁵⁴ «Dando gracias y loança / a quien me dio bien tan largo / mi mayor afan y cargo / era sostener mi pança / De como primero era / de hambre lerda y harona / yo me vi que sí quisiera / me vendiera por tusona / Yo muy leda y bienpagada / pelechada y plazentera / bien assi como si fuera / con el nascida y criada» (Dutton [ID0182]11CG-977).





elevados como la *Exclamacion y querella de la gobernacion*, el *Planto de las virtudes y la poesia*, a la muerte de su tío, el Marqués de Santillana, la *Consolatoria* a su hermana doña Juana, además de la lírica amorosa. Por su parte, la obra del Roperio abunda en ejemplos de poesía burlesca, aunque puede abordar ciertas situaciones concretas con seriedad, por ejemplo, la defensa de los conversos frente a Alonso de Aguilar, Enrique IV y la reina Isabel. En cuanto a la mula en sí, si consideramos la imaginaria animalística descrita en este estudio, observamos que, cuando se construyen metáforas para personajes nobles, damas, caballeros, reyes, se escogen animales provenientes de los bestiarios, de la cetrería, de la montería o tradicionalmente asociados a la realeza, como el león, pero no del ámbito doméstico. El perro o la oveja solo aplican en caso de menoscabo del caballero, como se describió en el análisis de las poesías de Álvarez Gato y Fernández de Heredia, y nuestra mula, ni siquiera eso. La conclusión es que si no se la considera digna para representar a un noble, asumir su voz como personaje, tampoco. Es dable pensar entonces que Gómez Manrique tome distancia tanto del género como de la mula, y que Montoro, que se maneja cómodamente con el discurso cómico y burlón que lo configura como albardán, no tenga inconveniente ni con el género ni con personificar a la mula⁵⁵. Por último, un detalle a no desestimar en Gómez Manrique es que es probable que uno o los dos cancioneros se hayan copiado para el conde de Benavente, razón de más para dejar en claro que escribir poesía de este tipo es solo un pasatiempo para un escritor que pertenece a la nobleza, como su destinatario. En cualquiera de los dos casos, más allá de los aspectos lúdicos y satíricos, existe en los poetas la intención de imaginarse en la piel de la mula, mediante la desaparición del yo humano para pensarse como un yo animal, con la paradoja implícita de que ese yo animal habla una lengua humana.

3. CONCLUSIONES

Decíamos al principio que a partir del renacimiento del siglo XII la forma de verse a sí mismas de las personas cambió en relación con el progresivo desmoronamiento de la división estricta propugnada por la Iglesia entre el humano y el resto de los seres vivos. Este cambio de percepción inició un proceso que continuó en los siglos posteriores y llevó, entre otras cosas, a que en los albores de un nuevo Renacimiento los hombres pudieran, en su quehacer literario, describirse y describir a otros y otras mediante la identificación con animales no humanos. Y decimos «hombres», porque, como hemos señalado, las mujeres no han tenido las mismas posibilidades de expresión y casi no han dejado testimonios. Pero en este quehacer

⁵⁵ Para más datos acerca de Antón de Montoro como bufón, véase Costa, Marithelma, «El poeta y el bufón Antón de Montoro: algunos aspectos dramáticos de su poesía», en *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 46-57.

las elecciones no son inocentes porque las palabras no lo son y no llegan vírgenes a la poesía, sino cargadas de su historia y del contexto sociocultural de emisión. Como ejemplo, el hurón, que designa al deseo solo como atributo del varón. O la elección de la garza para representar a la mujer y el halcón al varón en la metáfora cetrera, que dice no poco de cómo se entiende la relación entre los sexos desde una perspectiva masculina. Es notable que la única voz femenina en nuestro corpus utilice un animal como el gusano, en vez de los prestigiosos animales provenientes de una actividad propia de la nobleza como lo es la caza. Podemos deducir que si para el hombre el amor es capturar y vencer a la mujer, para esta es una experiencia negativa que destruye su ser. Y si bien la autora habla en general de las mañas y burlas del amor, sabemos que ese amor cuando se personifica suele ser masculino. Pero como vimos, los hombres también sufren por amor y cuando tienen que expresar ese sufrimiento, suelen recurrir a metáforas usualmente aplicadas a la mujer, como garza o ciervo, o a animales sin ninguna reputación literaria, como el ganado o el perro. ¿Cabría pensar que el sufrir por amor feminiza o disminuye al hombre?⁵⁶ Sin embargo, no son los únicos animales convocados, quizá porque el sufrir por amor también ennoblece se recurre para expresar sus padecimientos a algunos con aura legendaria, como el camaleón, el pelícano y la salamandra. Asimismo, hay mujeres que no se comportan como una esquivia y frágil garza y que son crueles con el varón, como las representan los basiliscos de Costana y Boscán y especialmente la hidra de Semenat, o que seducen activamente como el halcón peregrino de Avinyó.

Dentro de la metáfora política, es de destacar en el texto de Agraz la construcción de la justificación de la realeza y la legitimación del monarca. Una vez más, las palabras no son inocentes, como la paloma que representa a Juan II, como no lo era el propio rey, cuestionado por su poca aplicación al gobierno, que delegaba en su privado Álvaro de Luna. En un momento en que la visión trascendente del mundo propia del neoplatonismo había dejado lugar a una concepción inmanente y naturalística, luego del regreso de las obras de Aristóteles al Occidente europeo, es coherente que se eligiera para demostrar el carácter natural de la monarquía justamente imágenes tomadas de la naturaleza, como el enjambre o las aves y demás animales que siguen a un «superior». Como contrapartida, las obras de Villasandino y Páez de Ribera apelan a la tradición medieval de las profecías merlinianas o similares, que operan por medio de la autoridad y el aura prestigiosa del mago bretón, además de que por su intrínseca oscuridad podían adaptarse a los distintos escena-

⁵⁶ Los médicos medievales, como Arnau de Vilanova, reponden afirmativamente: «A la ausencia de control emocional se atribuyen las tristezas y llantos de los enamorados, para lo que se recomiendan las distracciones y el solaz. La obsesión por la amada dificulta la comprensión de todo lo que no tenga que ver con el amor y con la amada. La dificultad del habla proviene también de la alteración mental. Todos estos síntomas de desequilibrio emocional, unidos a la pasividad, vulnerabilidad, inestabilidad e inapetencia se asociaban con lo femenino, por lo que los médicos subrayan la feminización del enfermo, cuyos síntomas lo hacen incompatible con las convenciones del comportamiento viril. La idea de que el amor feminiza, defendida por Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* al considerarlo *nimius amor*, tuvo una larga vida» (Lacarra Lanz, «El amor que dicen...». p. 40).





rios políticos. De hecho, existe en el *Cancionero de Barrantes* una versión del decir de Villasandino, de autor desconocido, dedicada a Fernando el Católico⁵⁷.

Por último, nos preguntamos quién podría hablar como un animal, en el hipotético caso de que los animales tuvieran el don de la palabra. Al parecer quien más cerca de él está, y no me refiero a cercanía física, sino social. Montoro puede asumir la broma de prestar la voz a la mula, y resultar muy convincente, dentro del pacto de ficción que se establece con el lector o el escucha del poema de admitir un mundo posible donde los animales hablan, porque no se le juega prestigio alguno, su posición en la corte es ser un bufón, y por añadidura, converso. Por el contrario, un caballero de la antigua nobleza castellana como Gómez Manrique está muy por encima del nivel de una mula y debe subrayar la distancia remarcando que su poesía es solo un juego. De esta forma, un simple jumento marca discursivamente las posiciones relativas dentro de la escala social de los enunciadores.

Para finalizar y después de esta breve incursión que ha dejado muchos animales fuera cabe preguntarse: ¿es posible pensar(se) sin animales? ¿Podemos creer que estos animales que hemos analizado son simples tropos? ¿No son, por el contrario, elementos indispensables de nuestra estructura cognitiva, una forma de aprehender el mundo, de simbolizarlo, de procesar experiencias?

No nos dejemos engañar por la distancia temporal. En el presente, la metáfora animal está plenamente vigente, pero recurrimos tan corrientemente a ella que no somos conscientes de su presencia. Aún más, en ocasiones son metáforas medievales, como la memoria del elefante, la astucia del zorro, el resurgir del fénix, incluso la caza de amores, que puede llegar al aberrante extremo de la violación en manada. Y con respecto a la metáfora política, al menos en mi país, por su historia han desfilado peludos, tortugas, morsas, bisontes, gatos y yeguas, cuya elección para designar tal o cual personaje pocas veces se basó en alguna característica física y muchas en la necesidad de denostarlo. Finalmente, de animales parlantes están llenos los libros y las películas para niños y no tan niños, y los videos caseros en las redes que tienen por protagonistas los animales convivientes con los humanos, lo que habla de la necesidad de, por un lado, proyectarnos en ellos y, por otro, intentar entenderlos, aprehendiéndolos dentro de nuestros propios códigos. En todos los casos, los animales están allí, para ayudarnos a significar nuestro entorno, nuestras experiencias, nuestros vínculos, nuestra historia.

En ocasiones, vemos más claramente cuando tomamos cierta distancia de los hechos, ya sea proyectándolos en un futuro, como lo hace la ciencia ficción, u observando el pasado. Espero que este develamiento del tramado literario de humanos y animales en la cultura medieval pueda arrojar alguna luz sobre cómo se tejen estas vinculaciones en nuestro presente.

RECIBIDO: 1 de diciembre de 2022; ACEPTADO: 11 de enero de 2023

⁵⁷ Dutton y González Cuenca, *Cancionero*, p. 224, nota.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERDEEN BESTIARY, Ms. 24, Aberdeen University [en línea]. <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/>.
- AGUINAGA BLANCO, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y ZAVALA, Iris M., *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana)*, tomo 1. Madrid, Castalia, 1979.
- ALZIEU, Pierre, ROBERT, Jammes y LISSORGUES, Yvan (eds.), *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1984.
- BONILLA SAN MARTÍN, A., *Baladro del Sabio Merlín, primera parte de la Demanda del Sancto Grial (1535)*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012 [en línea]. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgh9s8> [consultado el 31 de octubre de 2022].
- CEBALLOS, J. y JUSTRIBÓ, J.H. (eds.), *Manual Básico y Ético de Cetrería*, Madrid, Avium, 2011 [en línea]. https://www.sycl.net/file_link/00095/Manual_Basico_Etico_CetreriaV17_book_pdf_scan_637110467370124000.pdf.
- CICERI, Marcella y RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (eds.) *Antón de Montoro. Cancionero*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- CLARK, Willene B. y MCMUNN, Meredith T. (eds.), *Beasts and Birds of the Middle Ages: the bestiary and its legacy*. Filadelfia, University of Pennsylvania, 1989.
- COSTA, Marithelma, «El poeta y el bufón Antón de Montoro: algunos aspectos dramáticos de su poesía», en *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1994*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 46-57.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* [en línea]. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>.
- DEYERMOND, Alan, «Las imágenes del bestiario en la poesía de Joan Roís de Corellla», en R. Beltrán, J.L. Canet y M. Haro (eds.), *Poesía de cancionero del siglo xv*, Universitat de València (Col·lecció Honoris Causa, 24), Valencia, 2007, pp. 119-31.
- DEYERMOND, Alan, «El gusano y la perdiz: reflexiones sobre la poesía de Florencia Pinar», en R. Beltrán, J.L. Canet y M. Haro (eds.), *Poesía de cancionero del siglo xv*, Universitat de València (Col·lecció Honoris Causa, 24), Valencia, 2007, pp. 259-66.
- DUTTON, Brian, *El Cancionero del siglo xv*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990.
- DUTTON, Brian, y GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín, *Juan Alfonso de Baena. Cancionero*. Madrid, Visor, 1993.
- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, Juan, *Obras de D.J. Fernández de Heredia*, Martí Grajales, Francisco (introducción), Valencia, Manuel Pau, 1913. Digitalizado por Internet Archive, 2013.
- FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica, siglos xv a xvii*. México, UNAM, 2003.
- GAYANGOS, Pascual de, *Castigos é documentos del rey don Sancho*, en *Escritores en prosa anteriores al siglo xv*. Madrid, Biblioteca de autores españoles, tomo 51, 1860, pp. 79-228.
- GERLI, Michael, «Eros y Ágape: El sincretismo del amor cortés en la literatura de la baja Edad Media castellana», en A.M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, pp. 316-319 [en línea]. http://asociacioninternacionaldehispanistas.org/actas/AIH_06_1.pdf.



- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*. Madrid, Cátedra, 2007.
- HERRERA, María Teresa y GONZÁLEZ DE FAUVE, María Estela, *Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco*. Madrid, BN II96. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- HOROZCO, Sebastián, *Cancionero*. Sevilla, Rafael Tarascó y Lassa, 1874.
- JENSEN, Frede, *Tuscan Poetry of the Duecento: An Anthology*. Nueva York, Taylor & Francis, 1994.
- JIMÉNEZ JUSTICIA, Lorena, «Los doce trabajos de Hércules en la literatura medieval española», en M.N. Muñoz Martín, J.A. Sánchez Marín (eds.), *Homenaje a la Profesora María Luisa Picklesimer*. Coimbra, Universidade de Coimbra, (2012), pp. 163-178 [en línea]. <http://hdl.handle.net/10316.2/31347>.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y DI FRANCO, Ralph A., «Zoología erótica en la lírica del Siglo de Oro». *eHumanista*, vol. 15 (2010), pp. 262-301 [en línea]. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_ch/files/sitefiles/ehumanista/volume15/14%20ehumanista15.erotica.Labrador&DiFranco.pdf.
- LACARRA LANZ, Eukene, «El amor que dicen *hereos* o *aegritudo amoris*». *Cahiers d'études hispaniques médiévales*. 38, (2015), pp. 29-44 [en línea]. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales-2015-1-page-29.htm>.
- LATINI, Brunetto, *Libro del Tesoro*, Baldwin, Spurgeon (ed.), Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- LESTEL, Dominique, *Nosotros somos los otros animales*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela, 1999.
- MARCUELLO, Pedro, *Cancionero*, Blecua, José Manuel (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987.
- MONTERO CURIEL, Pilar, y MONTERO CURIEL, María Luisa, *El léxico animal del Cancionero de Baena*. Madrid, Iberoamericana, 2005.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Crónica del Señor Rey Don Juan*. Galíndez de Carvajal, L. (ed.), Valencia, Benito Monfort, 1779 [en línea]. https://books.google.com.ar/books?id=MA9UAAAACAAJ&dq=cronica+del+rey+don+juan+II&hl=es&source=gbs_navlinks_s.
- PETRARCA, Francisco, *Cancionero*, Cortines, Jacobo (trad.), Nicholas Mann (introd.). Madrid, Cátedra, 1989.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural. Libros II-IV*, Moure Casas, Ana María (coord.), Madrid, Gredos, 2003.
- RAPOSO, Claudia Inés, «Productividad metafórica de la cinegética en la poesía cancioneril del siglo xv», en L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el sur*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 169-181.
- RAPOSO, Claudia Inés, «El tiempo por venir: predicciones y profecías en el *Cancionero de Baena*», en L. Galán, G. Chicote, J. Bisignano, G. Bogdan, M.E. Cairo, M.E. Mollo, M.E. Brisco y M. Trejo (comp.), *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales: «Diálogos culturales»: El tiempo en la literatura antigua y medieval: orígenes, ciclos, edades*, Centro de Estudios Latinos, Cátedra de Literatura Española Medieval, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata / Consejo Nacional



- de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) [en línea]. <http://163.10.30.35/congresos/jornadasecym/ix-jornadas-2019/actas> [consultado el 31 de octubre de 2022].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Banco de datos (CORDE) Corpus diacrónico del español* [en línea]. <http://www.rae.es>.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., versión 23.5 [en línea]. <https://dle.rae.es>.
- SALISBURY, Joyce E., *The Beast Within. Animals in the Middle Ages*. Abingdon-Nueva York, Routledge, 2022.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, «Los bestiarios en la literatura medieval castellana», en N. Salvador Miguel, S. López-Ríos y E. Borrego Gutiérrez (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2004, pp. 311-335.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Rafael, «Viaje de un tópico literario en la edad media: el amor en la mirada». *Tonos Digital*, 40, I (2021).
- SAN ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M.A. (eds.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- TATO GARCÍA, Cleofé, «Rúbricas de autor en la poesía cancioneril», en P. Botta (coord.), *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (2010), pp. 341-351 [en línea]. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_2_042.pdf [consultado el 31 de octubre de 2022].
- VALDEÓN BARUQUE, Julio, *Los Trastámaras. El triunfo de una dinastía bastarda*. Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- WACK, Mary Frances, *Lovesickness in the Middle Ages: The «Viaticum» and Its Commentaries*. Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990.



