



PROJECT MUSE®

Pericia constructiva y eficacia (meta)poética: El *Infierno*
de los enamorados de Santillana y algunas nuevas relaciones
con la *Commedia*

Cinthia María Hamlin

La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and
Cultures, Volume 46, Number 2, Spring 2018, pp. 101-121 (Article)



Published by La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures,
and Cultures

DOI: <https://doi.org/10.1353/cor.2018.0005>

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/698858>

**PERICIA CONSTRUCTIVA Y
EFICACIA (META)POÉTICA:
EL INFIERNO DE LOS ENAMORADOS
DE SANTILLANA Y UNAS NUEVAS
RELACIONES CON LA COMMEDIA**

Cinthia María Hamlin ✍

SECRET (CONICET); UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Abstract: Este trabajo se propone refutar una arraigada opinión de la crítica según la cual el Infierno de los enamorados presenta defectos constructivos y evidencia pobreza poética. Intentaremos demostrar la hábil construcción y eficacia poética del texto analizando su estructura y las variaciones y/o reformulaciones a las que se somete el material dantesco. En efecto, en su reelaboración del viaje de Dante, Santillana reutiliza con pericia no solo el material del canto V, variando el contrapasso y al alter-ego del yo-lírico (de Francesca a Macías), sino que se sirve también del otro pasaje de la Commedia donde penan lujuriosos (Purgatorio XXVI y XXVII). Asimismo, ofreceremos algunos argumentos más que nos permiten sostener que este descenso al infierno es un descenso metapoético de lectura y escritura, en el que se escenifica un proceso de lectura ideal y se ficcionaliza el cambio de rumbo poético del yo-lírico (de poeta de amor a poeta moral).

El *Infierno de los enamorados* fue uno de los textos más difundidos de Santillana (Pérez Priego, *Poesías Completas* 37). La gran cantidad de copias que de él se conservan, de hecho, superan en amplio número a las de *El Sueño* y sus otros decires.¹ Su inmediata aceptación y éxito puede medirse, a su vez, gracias a la larga descendencia que tuvo en la poesía cancioneril (Pérez Priego, “Los infiernos” 71), de la que se conformó el subgénero de los infiernos de amor.² Dentro de la crítica, sin embargo, no ha tenido siempre la misma fortuna. Rafael Lapesa (131), por ejemplo, más allá de advertir su valor, le critica a Santillana el haber desaprovechado la oportunidad de infundir mayor “calor humano” y “vibración emotiva” a su texto contando el caso de amor y muerte de Macías, cuya figura califica como borrosa en relación a Francesca (130). Régula Rohland de Langbehn (418-22), por su parte, señala que el *Infierno* es una composición más pobre a *El Sueño*, pues según ella tiene menos eficacia poética y ciertos “defectos constructivos” –entre los que destaca el contraste entre una “elaboración esmerada para la introducción” y “cierta pobreza para el tema principal”– lo que la lleva a inferir que es una composición anterior, en la cual el genio de Santillana no estaría del todo desarrollado todavía.³ Sin embargo, un análisis detallado tanto de la estructura del decir en relación a su objeto y/o finalidad – que, según se ha ya propuesto, no se reduce solamente a disuadir de amar (Hamlin, “El viaje dantesco”)–, como de las variaciones y reformulaciones de ciertos pasajes y tópicos dantescos y del valor poético y la funcionalidad que encierran, revela que su construcción dista de ser defectuosa. Nuestro objetivo aquí será, pues, refutar cada una de estas opiniones, demostrando

¹ Del *Infierno* se conservan 24 copias, mientras que, por ejemplo, del *Triunphete*, solo 14 y de *El Sueño* solo 10. Véase Deyermund (“Alegorías amorosas” 161), que agrega algunos testimonios más respecto del inventario que hace Pérez Priego (*Poesías Completas*).

² Aunque no es la intención de este artículo tomar posición al respecto, es preciso mencionar que en los últimos años la discusión en torno al género del *Infierno de los enamorados* y su posible relación con la ficción sentimental ha ocupado gran interés de la crítica. Véanse especialmente los estudios de Deyermund: “Alegorías amorosas”, “En la frontera” y “On the frontier”.

³ Esta postura ha sido constantemente retomada y repetida en la crítica, como por ejemplo en el más reciente estudio preliminar de López Nieto. Este crítico, igualmente, también acentúa que “sin embargo [...] consigue con todo ello una obra muy personal y de evidente y resaltada unidad” (61).



la hábil construcción y eficacia poética del texto. Aclaremos, igualmente, que no es nuestra intención negar la posibilidad de que el *Infierno* haya sido compuesto anteriormente a *El Sueño* –hipótesis sobre la cual Alan Deyermond ofrece algunos datos interesantes a favor (162-72) –, sino revalorar la calidad literaria de esta pieza.

El *Infierno* es, como sabemos, la obra más dantesca de Santillana.⁴ Según la opinión más extendida, su objeto es disuadir de amar al presentar las penas infernales de los lujuriosos. Resumiendo el argumento: el protagonista es “raptado” por la Fortuna que quiere que “faga mudanza” (301) pues, como nos revela en el primer diálogo, sirve en amor a una señora;⁵ lo lleva a un lugar selvático donde, como el canto I del *Infierno*, se le interpone una bestia (un puerco, símbolo de la lujuria) hasta que ve llegar a un caballero, Hipólito, que lo caza, y con quien, como Virgilio con Dante, entabla conversación y le propone ser su guía para ir a ver las penas del infierno; una vez allí, ve a los condenados y dialoga con Macías, trovador que pasó a la fama como mártir de amor (Cortijo Ocaña; Hamlin, “El viaje dantesco” 15). Según el esquema constructivo de Rohland (420), este decir de 68 coplas está estructurado en dos partes: una introducción de 36 estrofas, la cual subdivide en 3 episodios de los cuales el primero es el exordio de 11 coplas; 6 coplas de enlace (sic),⁶ entre la XXXVII y la XLI, que corresponde a lo que ella ve como la presentación del personaje y la decisión de seguir a Hipólito; luego una segunda parte de 25 coplas, entre la XLII y la LXVII, dividida en dos episodios: camino y llegada al infierno y, el tema central, la descripción de las penas del infierno y el episodio de Macías entre las LIII y LXVI (14 coplas).

Rohland percibe esta estructura como defectuosa, pues advierte una

⁴ Para el detalle de los elementos dantescos del *Infierno de los enamorados* véase Lapesa (127-28), Azaceta y Albéniz (31-36), Farinelli (117-18), Seronde, y la edición de Pérez Priego (*Poesías Completas*).

⁵ Utilizaremos de aquí en más la edición de las *Poesías Completas* de Pérez Priego. Dependiendo el caso, consignaremos la estrofa y/o verso entre paréntesis y, en el caso de *Prohemio e Carta*, la página. Las cursivas serán siempre nuestras.

⁶ Resulta pertinente advertir el desliz que Rohland comete en el conteo: las coplas que se extienden desde la XXXVII a la XLI no son 6 sino 5.

desproporción entre el desarrollo de la introducción y el tema central que “ocupa sólo un tercio del poema” (420). Efectivamente, que se desarrollen los motivos introductorios con más pormenores (36 estrofas) que el motivo central (25 o 14) sería un “defecto constructivo”. Este desbalance, sin embargo, se debe a su estructuración un tanto desacertada en algunas secciones. Nos referimos, en primer lugar, a lo que ella plantea como seis “coplas de enlace” –que son, en cambio, cinco (véase nota 6)–, de las que tres pertenecen, en realidad, a la primera parte del diálogo entre Hipólito y el yo-personaje. En efecto, luego de “recontarle su fecho” (XXVII- XXXIII) Hipólito le pregunta quién es él que anda en “lugar tan profundo” (XXXIV-VI) y allí se introducen estas 3 coplas (XXXVII-IXL), en las que se presenta como amador y le cuenta que Fortuna quiere que “faga mudança” (301). En tanto respuesta específica a una pregunta, estas coplas son estructuralmente inseparables de las anteriores. Las siguientes (coplas XL y XLI), sin embargo, sí parecerían diferenciarse narrativamente y, a la vez, estar estrechamente conectadas entre sí. En principio, transmiten otra sección del diálogo, separada del primero por ese silencio al comienzo de la copla XL en el que Hipólito medita (“cuida”, i.e. piensa) una “grand pieça” (i.e. gran espacio de tiempo),⁷ antes de proponerle, dudando, que lo siga al infierno:

Una grand pieça *cuidando*
estovo en lo que dezía
e después *como dubdando*
«Ay», *dixo*, «qué bien sería
que *siguísesedes* mi vía». (XLae)

A su vez, la copla XLI, en la que el yo-personaje accede, va a construirse a través de las mismas acciones, a modo de espejo de la anterior. Estas acciones del “yo” serán primero “dudar” y luego “pensar” (“e maguer que yo *dubdase* / el camino inusitado / *pensé* si lo refusase / que me fuese reprobado”, XLIIad) para después “decir” («Asý» le *dixe* «pagado / soy e presto a vos *seguir*», XLIIef), en otras palabras, proferir un discurso directo cuya principal acción

⁷ El término “pieça” durante los siglos XIV y XV además de utilizarse en su significado actual de “apuesto”, se utilizaba también como sinónimo de “cantidad” y de “espacio de tiempo”, significado que se actualiza en este verso. Véase Corominas (539) y Alonso (1498), ambos *sub voci* pieza.



referida es la misma que la del discurso directo de Hipólito: “seguir”. Ambas coplas, pues, parecerían distinguirse estructuralmente de lo anterior y, a su vez, estar estrechamente conectadas, no solo en tanto que representan respectivamente propuesta-respuesta, sino también porque se construyen a través de acciones espejadas. Desde nuestra perspectiva, por tanto, solo estas dos coplas pueden plantearse como enlace a la siguiente sección, que comienza en la XLII y coincide con el comienzo del descenso por el valle: “Començamos de consuno, / el camino peligroso” (XLIIab).

En segundo lugar, el desbalance que percibe Rohland se debe también a que concibe los episodios del puerco y de Hipólito como “introdutorios” cuando, como analizaremos más adelante, forman parte fundamental de la construcción del tema principal. Como puede verse en el cuadro de la estructura propuesta (cuadro 1), luego de las 11 coplas de exordio, en las que el poeta dice haber sido arrebatado por la Fortuna hacia un lugar selvático donde lo sorprende la noche, el texto se divide en dos grandes núcleos (que se subdividirán a su vez en episodios),⁸ desarrollados en dos espacios diferentes (el monte selvático y el valle infernal).

-Exordio: I-XI

-Núcleo 1 (Monte selvático): el amanecer, la interposición de la bestia “lujuriosa”, el encuentro con Hipólito, el diálogo y presentación del personaje (XII- XXXIX).

-2 coplas de enlace propuesta y decisión de seguirlo al infierno (XL y XLI).

-Núcleo 2 (Valle infernal) descenso y entrada a la zona infernal, descripción del desfile de amantes y de sus penas, episodio de Macías (LXII-LXVII y finida).

Cuadro 1: Estructura propuesta

Esta estructura, de [11]+28+2+27 coplas y media, no resulta pues tan desproporcionada.

⁸ Deyermond plantea una estructura basada en 6 núcleos narrativos (“Alegorías amorosas”, 168-69), 1-el exordio de 11 estrofas, 2-escena del jabalí, 3-rescate de Hipólito, 4-diálogo con Hipólito, 5-infierno, 6-liberación (finida). La separación de estos elementos narrativos, mucho más precisa que la de Rohland, resulta igualmente un tanto caprichosa en tanto que divide con precisión los diversos núcleos de la primera parte (2, 3 y 4), y no hace lo mismo con el infierno (5), en el que puede distinguirse el descenso y la entrada, la visión del desfile/*exempla* de amantes y las penas, el encuentro con Macías.

Otro de los defectos constructivos que Rohland de Langbehn (429) le atribuye a este decir es que el yo-personaje se presente –en tanto amador– tan avanzada la composición, en las coplas XXXVII-IX. A nuestro parecer, sin embargo, esto no representa un defecto, al contrario. Santillana explota aquí el desdoblamiento entre yo-narrador y yo-personaje de manera similar a la de Dante, y con un fin concreto.⁹ En efecto, en nuestro trabajo anterior hemos analizado cómo desde que se abre la composición, y sobre todo en la primera sección, irrumpe constantemente el presente del enunciado, con referencias metapoéticas constantes al acto de escribir, narrar o metrificar.¹⁰ Así, el “yo” se presenta desde el comienzo, a través de sus propias acciones, como poeta/narrador, para luego, en las coplas XXXVII-XXXIX, presentar a su yo-personaje como amador (“Venus /.../ me dió señora temprano”, 293). Resulta interesante notar cómo, para referir a su cualidad de amador, utiliza algunos versos con los que, como señala Pérez Priego (*Poesías Completas* 243 n310), el Marqués alude a “motivos celebrados en sus propias canciones”: “ca de cuerpo e coraçón / me soy dado por *sirviente* / a quien dixе que *non siente / mi cuidado e perdiçión*” (309-12). La canción a la que se refiere Pérez Priego, la XIII, se abre así: “Por amar non saibamente, / mais como louco *sirvente*, / *hei servido a quen non sente / meu cuidado*”(vv. 1-4). Como se ve, los versos del *Infierno* son prácticamente un calco de estos. Asimismo, la canción prosigue refiriendo el “mal” que padece (v. 7) y su enloquecimiento (v. 11) todos motivos que se relacionan con la “perdiçión”.¹¹ Ahora bien, teniendo en cuenta que en el *Infierno* no hay ningún verso antes en el que aluda a que la amada no lo corresponde o no “siente su cuidado”, esta acción de “decir” (es sirviente de “quien dixе que non siente”) podría remitir a una

⁹ Además del célebre artículo de Contini, remitimos a Picone, quien da un paso más al separar la instancia de yo-narrador de la de yo-autor. A su vez, explica excelentemente qué modelos literarios de desdoblamiento de yo-personaje y yo-narrador utiliza Dante en su *Commedia* y de qué modo los combina y hace funcionar.

¹⁰ Tómese como ejemplo la copla 3: “Por quanto dezir cuál era / el selvage peligroso / en recontar su manera / es acto maravilloso / e yo non pinto ni glosa / silogismos de poetas / mas siguiendo líneas rectas, hablaré non infintoso”. Véanse también los versos 29, 46, 97, 116, 154-7. En la segunda sección vuelve a irrumpir la acción de narrar (415-16) antes de describir el infierno. Véase Hamlin, “El viaje dantesco” 122.

¹¹ El motivo del “servicio de amor” se repetirá, además de en la XIII, también en la canción la XXVI.



enunciación extratextual, es decir, aludir explícitamente a lo que “dixo” en esa canción, de la cual va a incorporar parafraseados sus primeros versos. Las tres estrofas en las que el personaje se presenta como amador, por tanto, culminan con una referencia explícita a su actividad poética previa. Así, el yo-personaje se presenta no solo como amador sino, específicamente, como “poeta de amor”, estrategia que permitirá contraponerlo luego a la figura del poeta Macías, único penitente con el que dialoga en el infierno.

Para comprender mejor la funcionalidad de este contraste, resulta necesario repasar la construcción particular que, según analizamos en nuestro trabajo anterior, se realiza aquí respecto del modelo del canto V. Por un lado, probamos allí cómo el *contrapasso* santillanesco no es solamente, como plantea la crítica, esa llaga de amor de la que sale un fuego (LVII), sino que presenta un corolario en la copla siguiente: los penitentes se lamentan con el fuego y luego se detienen a razonar entre ellos (LVIII).¹² Este razonar, como responde Macías luego de que el poeta pregunta “de qué materia / tractades después del lloro” (473-74), consiste en “membrarse del placer / en el tiempo del dolor” (491-92) o como aclara después: “nos tractamos / de los bienes que perdimos / e del gozo que passamos / mientras en el mundo bivimos” (497-500). Se trata, pues, de un discurso cuyo objeto es el amor pecaminoso vivido. A su vez, este detenerse a “razonar de amor” causa mayor pena y sufrimiento que la herida de fuego, según advierte el mismo Macías.¹³ Teniendo en cuenta uno de los dos tipos de *contrapasso* dantesco (el de analogía con la pena),¹⁴ de este “rediseño” del de Santillana concluíamos que lo que se pena aquí no es solo el estar “llagado” de amor, sino por sobre todo el discurso amoroso: es en las consecuencias que tiene este discurso en el más allá donde se centra todo el patetismo de la escena. El motivo “metapoético” de esta “condena”

¹² “[E] con la pena del fuego / tristemente lamentavan / pero que tornavan luego / e muy manso *razonaban*” (457-460).

¹³ “[E] ya sea que el ardor / del fuego nos atormenta / *mayor pena nos augumenta / esta tristeza e langor* (492-95).

¹⁴ El *contrapasso* dantesco ha sido siempre dividido en dos categorías, dependiendo de la relación que se establece entre castigo aplicado y pecado cometido: por analogía o por antítesis. Reenviamos especialmente a Armour (2-3) quien hace un repaso de toda la bibliografía al respecto.

se acentúa teniendo en cuenta otra de las variantes respecto del modelo: el símil con el que se presenta la “cantinela” del personaje Macías. Si en la fuente el símil de la *colomba*, asociado a los *lai* que cantan los condenados en ese círculo, y aplicado a Francesca daba connotaciones de liricidad a su figura,¹⁵ Santillana utiliza en cambio la figura de la sirena –“E bien como la serena / quando plañe a la marina / començó su cantinela” (481-83)– cuyo canto es engañoso por antonomasia, como demuestra explícitamente tanto en el soneto XXI como en la *Defunssión*.¹⁶ El canto de Macías, caracterizado como engañoso, queda así en perfecta oposición a las acciones que acomete desde el comienzo el yo-narrador en su presente del enunciado –“fablaré non infintoso” y “que narre sin falsía” (24, 415)– y, mientras lo termina de construir, a modo de tantos personajes dantescos, como su alter-ego, le permite oponer la propia poesía (es decir, la de su *Infierno*) a la amatoria cuyo representante es Macías. La carga metapoética de este pasaje se acentúa, agreguemos ahora, en la utilización del término “tractar” con el que tanto el yo-santillanesco como Macías se refieren a ese “razonar”, pues es un vocablo que en toda la obra del Marqués se relaciona con la escritura y la poesía.¹⁷ Habíamos concluido de este análisis que esta reelaboración de los motivos del canto V, lejos de ser “pobre”, le permite presentar su viaje

¹⁵ Véase *Inf.* V, vv. 82-88. Al respecto pueden consultarse los trabajos de Lawrence y Shoaf.

¹⁶ En el soneto XXI se repite el uso de la simbología de la sirena en relación con la “cantinela” y el engaño –“En el próspero tiempo las serenas / plañen e lloran recelando el mal; / en el adverso, ledas cantilenas / cantan e atienden el buen temporal (1-4)– y en *Defunssión* con el “canto amoroso”: “fembras marinas / nuzientes a Ulixes / con canto amoroso” (69-72).

¹⁷ El verbo “tractar” además de las 3 ocurrencias en este decir, es utilizado solo 3 veces más en toda su obra, una en referencia al contenido de un diálogo (*Comedieta*, 456) y las otras dos en relación a un “tratamiento” poético. En la *Defunssión* tenemos “todos los otros de quien he tratado” (104), referencia anafórica a los “seres” literarios (centauros, harpias, etc.) que están realizando el planto a Enrique; mientras que en la *Comedieta* (“¿Eres tú, Bocaçio, aquél que tractó / de tantas materias, ca yo non entiendo / que otro poeta a ti se egaló?”, 82-85) se da la misma relación entre “tractar” y “materia”, pero en alusión explícita a una obra literaria. “Tractado”, a su vez, es el término con el que Santillana designa tanto a sus decires –“abreviando mi tratado” (*El Sueño* 369), “non recuenta mi tractado” (*Coronación de Mossen Jordi* 190)–, como a la poesía épica –la *Iliada* será “el trágico tractado” (*El Sueño* 414)– y a las canciones amorosas: se refiere así a la obra poética trovadoresca (de temática amorosa) de Mosén Jordi –“vistas las obras perfectas / e muy sotiles tractados / par Mossen Jorde acabados” (*Coronación* 156-57). Es un término que utiliza, pues, para referirse a todo tipo de producciones literarias.



por este infierno como un “pseudo-manifiesto” del cambio de rumbo del poeta –recordemos que la Fortuna lo lleva para que “faga mudança”–: del poeta de amor que es ese yo-personaje, al poeta moral que representa el yo-narrador. Se entiende, pues, el interés de retrasar la presentación del personaje como amator-poeta, y centrarse, en cambio, en su calidad de yo-narrador moral, el cual se presenta, a su vez, como un narrador excepcional (Hamlin, “El viaje dantesco” 121). De hecho, el presente del enunciado que asoma constantemente en ese “yo” del poeta, que pretende narrar lo que vio sin falsía y hace uso de un sin número de referencias clásicas que dan cuenta de su maestría, es el que confirma la compleción de la “mudança” poética y la “verdad” que encierra su ficción.¹⁸

Nos interesa detenernos ahora en otros aspectos más que prueban la pericia constructiva del decir y que aportan más argumentos a su significado metapoético. Comencemos con la caracterización que hace Hipólito de sí mismo y del lugar donde habita. Como sabemos, Hipólito rechazó el amor de su madrastra Fedra que, en venganza, lo acusó frente a Teseo de haberla violado, por lo que él dispuso la muerte de su hijo.¹⁹ Al presentarse, entonces, dirá:

Ipólito fui llamado
e morí según murieron
otros, non por su pecado,
que por donas padescieron
mas los dioses que sopieron
como no fuesse culpable,
me dan *siglo deleitable*
como a los que dignos fueron. (XXXII)

Frente a un mismo tipo de muerte (ser asesinado por amar pecaminosamente a mujer) Hipólito contrasta aquí la suya, inocente, de la de tantos otros que sí mueren por amar mujer. En este contraste alude implícitamente a la figura central de la segunda sección, Macías, cuyo caso estaba muy difundido: fue asesinado por el marido de su amada (Cortijo Ocaña). Esta inocencia

¹⁸ Remitimos a nuestro artículo para más argumentos (Hamlin, “El viaje dantesco”).

¹⁹ Véase Lapesa (129-130) y la nota 249 de Pérez Priego (*Poesías Completas* 240).

lo llevó a ese “siglo deleitable” (255), regido por Diana (diosa de la caza y la castidad) quien depara a él y a los que “dignos fueron” (256) “en todo tiempo venados / e fuentes con agua clara / en los valles apartados / e arcos amaestrados / con que faga ciertos tiros” (256-60). En efecto, comparte el espacio, caracterizado como un “monte sagrado”, con otros “dignos” “a quien Diana trayó / en el su monte sagrado” (279-80) de quienes luego se señala explícitamente

(...) que *tal vía siguieron*
 e según fizo Lucreçia
 por castidad padesçieron
 los quales todos vinieron
 en este lugar que vedes
 e con sus canes e redes
 fazen lo que allá fizieron. (282-88)

Notemos que esta alusión a personajes que siguieron las “vías de la castidad” contrasta implícitamente con la confesión de Macías “fui condenado / por seguir d’Amor sus vías” (509-10). Se presenta, pues, como un espacio “sagrado”, un *locus amoenus* donde viven “en deleite” y donde la divinidad pagana provee “en todo tiempo” fuentes, animales y armas.²⁰ Es, pues, un monte selvático pseudo-edénico, habitado por los mártires de la castidad, quienes se dedican a reproducir un pseudo-contrapaso feliz, en el que cazan constantemente animales lujuriosos. Todo el espacio se construye en perfecta oposición –preanunciando inversamente– lo que será luego el infierno: monte/profundidad del valle; espacio regido por Diana/espacio de Venus, según aparecerá luego en la inscripción de la entrada (374); mártires de castidad/pecadores de amor. Este andamiaje permite vislumbrar cómo las dos secciones del decir se complementan e ilustran el mismo tema, a saber, la fuerza fatal del amor, que convierte en víctimas mortales incluso a los

²⁰ Nótese que apenas el yo-personaje es raptado por Fortuna describe el espacio como un *locus horridus*. Hipólito, en cambio, desvela la verdadera naturaleza de lo que sucede allí, presentándolo como un *locus amoenus*. Esta alternancia propia de las ficciones poéticas de Santillana entre “el locus amoenus y el lugar más espantoso” (Michel García 191) se justifica aquí por el cambio de enunciador, cuya experiencia vital opuesta determina la diversa perspectiva: el que sigue a Amor (como el yo-personaje cuando comienza la visión) lo percibe como un lugar amenazante, mientras que el que sigue a Diana se encuentra en deleite.



castos y no culpables (como Hipólito y Lucrecia).²¹

El camino al infierno desde este monte es, pues, un descenso por el valle hasta llegar “en un castillo espantoso. / El qual un fuego çercava / en torno, como fosado” (336-38). Según Pérez Priego Santillana reelabora aquí la representación del castillo infernal de la *Eneida* (“Los infiernos” 314), en la cual Eneas ve las tres murallas que protegen el Tártaro y el río de fuego (Flegetonte) que las ciñe alrededor.²² En su paráfrasis de este pasaje Pérez Priego (312) señala “comienzan el recorrido [...] hasta llegar a un castillo cercado por un foso de fuego”. Esta interpretación requeriría, sin embargo, hacer de “fosado” un participio (“cavado”, metido en un foso), término no registrado ni en el *Corde* (tampoco el verbo “fosar”) ni en el *Diccionario Medieval Español*. En cambio, el término “fosado” en todos los numerosos casos registrados en el CORDE refiere siempre a la fosa que rodea a una construcción, lo cual se condice con la definición del término del *Diccionario de Alonso* (1167).²³ Desde nuestra perspectiva, entonces, el verso refiere no a una fosa sino a un cerco de fuego (“un fuego çercava”), que es simplemente comparado con un fosado/fosa (“como fosado”), en tanto que cumple la misma función de rodear un castillo. Más adelante, de hecho, va a ser presentado más explícitamente como un muro: “Entramos por la barrera / del alcázar bien murado” (369-370). Sumemos, a su vez, el hecho de que en el símil que utiliza Santillana para describir la primera reacción del protagonista ante el fuego (“E como el que retrayendo / afuera se va del muro / e del taragón cubriendo / temiendo el conbate duro, / desqu’el fuego tan obscuro / yo vi, fiz aquel semblante”, 345-50), el elemento que en la analogía cumple el papel del fuego es un muro. Este pasaje, creemos, se construye siguiendo otro modelo, hasta ahora no advertido por la crítica. Nos referimos a la otra

²¹ Sobre el personaje de Lucrecia, y su suicidio para honrar su alma casta después de ser violada por Tarquino, se detiene más profundamente Santillana en la glosa a la copla 40 de los *Proverbios*.

²² Cfr. *Eneida* VI, 148-150. La crítica remonta este pasaje a la *Eneida* pues según la representación dantesca ni en la Laguna Estigia que rodea a Dite, ni en el Flegetonte (ubicado dentro de Dite) hay fuego.

²³ Véase s.v. fosado el CORDE (entre las fechas 1300 y 1500) y Alonso. Beltran (322), en su edición del *Infierno de los enamorados* incluida en *Edad Media: Lirica y cancioneros*, señala en nota que “fosado” significa “foso”, aunque no aclara de qué tipo de foso se trata.

sección de la *Commedia* donde también penan lujuriosos: la última cornisa del *Purgatorio* (cantos XXV-XXVII), que linda ya con el Edén o Paraíso terrenal. La cornisa, en realidad, se presenta justamente como un muro de fuego que separa el *Purgatorio* del Edén (“tra Beatrice e te è questo muro”, XXVII, 36),²⁴ por el que caminan los lujuriosos, purificándose. No es esta, sin embargo, la única relación entre ambos pasajes. En efecto, tanto esta reacción del yo-personaje santillanesco, que mientras mira el fuego se cubre el rostro como si tuviera un escudo (345-50), como la de Hipólito que lo tranquiliza (“mirad seguro / can non es flama quemante, / comoquier que lo paresca / ésta que vedes delante / nin ardor que vos enpesca”, 352-56) resultan muy similares a la reacción de Dante frente al fuego y a lo que Virgilio responderá tranquilizándolo (ese fuego no lastima, solo purifica):

In su le man commesse mi protesi, guardando il foco e imaginando forte umani corpi giù veduti accesi e Virgilio mi disse: Figliuol mio, qui può esser tormento, ma non morte (...) Credi per certo che dentro a l'alvo di questa fiamma stessi ben mille anni, non ti potrebbe far d'un capel calvo. Pon giù mai, pon giù ogni temenza volgiti in qua; vieni ed entra sicuro (...) tra Beatrice e te è questo muro	Alcé las manos para protegerme mirando el fuego e imaginando recio humanos cuerpos ya vistos ardiendo (...) Y Virgilio me dijo: “Hijo mío, tormento puede ser, pero no muerte. (...) Cree en verdad que si dentro del seno de esta llama mil años estuvieras ni de un pelo podría hacerte calvo (...) Deja pues, deja pues, todo tu miedo vuélvete acá y ven, entra seguro (...) entre Beatriz y tú está este muro. (<i>Purg.</i> XXVII, 16-21, 25-7, 31-6)
--	---

Para ascender hasta el Edén (XXVII, 46-47), pues, Dante debe pasar a través de este muro de fuego. El pasaje del yo-santillanesco desde ese espacio pseudo-edénico anterior hasta el infierno de amor también será a través del fuego, tal como señala Macías al dirigirse por primera vez a él: “persona digna / que por el fuego passaste” (485-86).²⁵

²⁴ Seguimos la edición de la *Commedia* de Petrocchi y la versión castellana de Battistessa.

²⁵ Aclaremos que la crítica ha encontrado varias posibles referencias al *Purgatorio*: el símil de los versos 65-68 se ha relacionado con *Purg.* XIX, 61-64 y el del v. 395 referiría a *Purg.* XX, 128-29 (Farinelli 123, Seronde 204, y Pérez Priego, *Poesías Completas* 248). Respecto del símil de la nave (“como nave combatida / de los adversarios vientos / que dubda de su partida /.../ era con mis pensamientos, / que yo mesmo no sentía / quál camino seguiría”, 57-63) estos



Podríamos sumar también otros detalles que comparten ambos pasajes. Antes de vislumbrar la pena de los lujuriosos, a la entrada de la cornisa (narrada al final de *Purg.* XXV, 130-32), se escuchan dos ejemplos de castidad: el primero es la Virgen y el segundo es Diana, de la cual se menciona justamente que habita en un bosque del que se echa a los que siguen a Venus.²⁶ Pero el detalle tal vez más convincente es que los personajes que Dante ve purificándose en el fuego y con los que dialoga (XXVI), Guinizzelli y Arnaut Daniel, son poetas de amor igual que Macías y también funcionan como alter-egos dantescos.²⁷ Este es, de hecho, uno de los pasajes más explícitamente metapoéticos de la *Commedia*, en el que Dante traza, a través de la voz de sus alter-egos, una

mismos críticos han puntualizado relaciones con *Inf.* V, 29-30 y, además, con *Purg.* XXXII, 116-17. En este último caso la relación nos parece infundada: que esté presente el elemento “nave” dentro del símil no parece suficiente para postular tal influencia cuando tiene en sí un funcionamiento totalmente diverso (la nave será el término comparativo del Carro, es decir, la Iglesia, investida por el águila). En cambio, otros pasajes del Purgatorio donde se repite esta metáfora sí presentan una serie de elementos en común que avalarían hablar de influencia en Santillana. Nos referimos a *Purg.* XXIV, 2-3 (“ma raggionando andavam forte / sì come nave pinta da buon vento”), donde la nave movida por buen viento aparece también en relación con una actividad mental (*raggiunare*) combinada con una física (*andavam forte*), para connotar la seguridad –mental y física– con la que avanzan. El sistema de relaciones con el que entra la nave aquí es muy similar al de Santillana (nave/razonar vs. nave/pensamiento), aunque de signo opuesto: si Santillana utiliza la comparación de la nave movida por vientos adversos para significar la parálisis y duda en la que está el pensamiento acerca de si seguir o no el viaje, en el caso de *Purg.* XXIV la nave movida por buen viento representa exactamente lo contrario. Incluso podría postularse una influencia de *Purg.* I, 2-3, donde el símil de la nave también funciona de manera similar (véase para tales pasajes de la *Commedia* las notas de Chiavacci Leonardi). Santillana, entonces, parece introducir de manera casi literal el verso del *Inf.* V, 30 que refiere a el sonido del mar que muge “se da contrari venti è combatuto”, pero pone al viento no ya en relación con el mar sino con la nave, siguiendo tal vez el modelo de funcionamiento y tipo de connotación (aunque de signo contrario) del símil del “buon vento”. La refundición de materiales diversos, como señalan Cerquiglini (158-59) y Brownlee (61-65), es un recurso típico de la literatura en segundo grado en general y de los *dits* franceses en particular, antecedentes directos de los *decires* de Imperial y Santillana (véase Hamlin, “Francisco de Imperial”). Nótese igualmente que Beltran (311), quien aclara que el motivo de la nave azotada por la tempestad como “trasunto de la situación anímica de los amantes” procede de los trovadores, aduce que este motivo probablemente no sea dantesco sino petrarquesco o cancioneril.

²⁶ “Finitolo, anco gridavano: «al bosco / si tenne Dianna, ed Elice caccione / che di Venere aveva sentito il toscò»” (*Purgatorio* XXV, 130-32).

²⁷ Chiavacci Leonardi señala “questi con cui discorre sono per lui quasi uno specchio di se stesso” (Proemio a *Purgatorio* XXVI, consultable en línea en <https://dante.dartmouth.edu/>).

historia de la poesía que va desde Provenza hasta la Toscana, delineando las sucesivas superaciones, de las cuales el Dante-personaje poeta stilnovista será el último eslabón. Ese pasaje por las llamas, única “pena” de todo el Infierno y Purgatorio que sufre en sí mismo (Contini 356) representa no solo la purificación de su propia experiencia vital (necesaria para entrar al Edén) sino, dada la carga metapoética del pasaje, la purificación y última transformación de su poética: el abandono o superación del stilnovismo juvenil en pos de una poesía de amor divino de la cual –dentro de la ficción de este viaje a ultratumbas– es prueba la *Commedia* que narra al regresar.²⁸

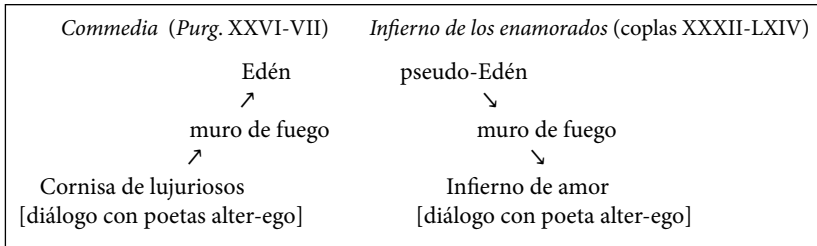
La gran cantidad de elementos similares entre el decir santillanescos y uno de los pasajes más metapoéticos de la *Commedia* llevan a pensar que tal relación difícilmente sea casual, a la vez que abonan la hipótesis del contenido metapoético del *Infierno* de Santillana, donde se ficcionaliza, igual que en el pasaje final del Purgatorio, el camino que lleva al cambio de rumbo poético: el abandono de la poesía juvenil amorosa en pos de una poesía moral, de la cual su propio texto y el yo-narrador que opone su actividad poética a la de Macías, son prueba. Volviendo a la crítica sobre la “falta de calor humano” del pasaje de Macías al desperdiciarse la ocasión de narrar su muerte dramática, habíamos postulado que Santillana no la narra pues no es su interés, sino centrar el patetismo en el efecto del discurso amoroso. Sumamos aquí otra posible explicación: la relación entre yo-personaje y penitente no está solo moldeada siguiendo la de Dante/Francesca sino que, en esa relación especular entre poetas y en la materia que tratan, se utiliza el modelo de Dante/Guinizzeli-Arnaut, quienes tampoco narran su “caso de amor”, sino que dialogan con él sobre la pena allí purgada y sobre la poesía.²⁹

²⁸ Véase para todo esto, además del seminal trabajo de Contini, Barolini y Cavazzuti.

²⁹ Aclararemos en este punto que aunque Francesca funciona como alter-ego dantesco, no lo es *stricto sensu* como sí Guinizzelli y Arnaut. Lo señala también Contini refiriéndose a los tipos de encuentros Dante-penitentes: “Non sono tutti incontri con professionisti della letteratura, colleghi. Francesca, per esempio, è un’usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice, non una produttrice in proprio” (343). Destaquemos, asimismo, que Francesca y Guinizzelli-Arnaut están unidos estrechamente en la *Commedia*, en tanto primer penante y últimos purgantes, “sotto la medesima epigrafe” (360) de la lujuria y la poesía. No sería extraño suponer que Santillana se sirviera de ambos modelos de lujuriosos, pues la técnica de fundir pasajes del comienzo y el final de la fuente ya había sido ampliamente utilizada en el



Así pues, además de la ya tan probada influencia de los cantos I y V del *Infierno* y algunos otros pasajes,³⁰ Santillana parece tomar los cantos de los lujuriosos del *Purgatorio* y utilizarlos también como modelo en la estructuración de su texto. Todo el decir, de hecho, es el resultado de un verdadero trabajo de montaje en el que en pocos versos reelabora y funde motivos y/o versos tomados de muy diversas secciones de su fuente. El modelo, sin embargo, se encuentra transformado y subvertido. En efecto, Santillana construye este pasaje de manera exactamente inversa al del *Purgatorio*: si en la *Commedia* tenemos primero la cornisa de lujuriosos, la contemplación de la pena, la conversación con poetas alter-egos, el pasaje-ascenso por el muro de fuego y la escalera, que culmina en la purificación poética y la llegada al Edén, aquí en cambio se desciende desde un espacio pseudo-edénico –que, además en cuanto monte, se acerca topográficamente al monte purgatorial donde se emplaza el Edén dantesco– a través de un valle, se traspasa un muro de fuego y se llega al infierno de amor, donde se contempla la pena de los lujuriosos, y el yo también conversará con un alter-ego poeta (cuadro 2).



Cuadro 2

decir que inaugura la materia dantesca en la Península, el *Dezir de las siete virtudes* (DSV) de Imperial (Brownlee y Hamlin, “Francisco de Imperial leyendo la *Commedia*”).

³⁰ El yo-personaje perdido en un espacio selvático, la interposición de una bestia, el encuentro con el guía y la decisión de seguirlo calcarían la estructura del canto I, mientras que siguiendo el canto V se reelabora la visión-desfile de condenados lujuriosos, los amantes en pareja, el contrapaso, y algunos versos específicos (469 de *Inf.* V, 80 y 492-93 de V, 121-23). Véase Pérez Priego (*Poesías Completas* 36) y toda su edición del *Infierno de los enamorados* (225-58), donde se detallan otras influencias importantes, como la inscripción de la puerta del infierno del canto III en la de Santillana.

La estructura inversa responde, creemos, al significado metapoético que encierra este viaje al infierno. Si el ascenso dantesco representaba la búsqueda de la verdad total y final de la vida desvelada en el rostro divino al fin del viaje,³¹ el descenso santillanesco es un descenso hacia la verdad del propio texto. Como hemos probado en nuestro trabajo anterior (Hamlin, “El viaje dantesco”), su viaje no está solo signado por las acciones de “narrar”/ “metrificar”, sino también –y más aún, puesto que se trata de una visión onírica– por la de “ver”.³² En la invocación que el yo-narrador dirige al “planeta diafano” antes de comenzar a describir el espacio infernal, dirá: “tú me influye poesía / porque narre sin falsía / lo que *vi discretamente*” (414-16). Este adverbio en particular aplicado al “ver” ya da la pauta de que esa acción no remite solamente a la acción corporal o sensorial de la vista. El término “discretamente” deriva del participio latino de *discerno* (discernir), *discretum*, y se utilizaba en el sentido de “dotado de discreción”, es decir, de discernimiento o “buen seso”.³³ Así, este “ver” con discernimiento o buen seso, más que a una acción visual y sensorial, se refiere a la acción intelectual de “comprender” o “interpretar”. Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) luego de señalar el significado primigenio del término –“mirar y advertir con los ojos”–, destacaba “algunas veces se toma el ver por entender” (Covarrubias 1000). Asimismo, la segunda acepción *sub voci* “ver” en el *Diccionario de Español Medieval* dirá “reconocer con cuidado y atención una cosa, leyéndola o examinándola” (Alonso 1621). El narrador, pues, pide en esta invocación poder transmitir poéticamente no solo lo que

³¹ Remitimos a Picone (16) quien clarifica a su vez cuál es la relación entre la visión del final del viaje dantesco y el desdoblamiento o transformación de yo-personaje a yo-narrador/autor: “È la visio Dei che svela all’io personaggio la verità ultima del suo viaggio, consentendogli così di trasmetterla sotto forma di racconto e di poema, nelle vesti di narratore e di autore, al suo pubblico”.

³² Son muchísimas las ocurrencias de la acción de ver en el *Infierno* (93, 95, 147, 150, 350, 355, 372, 403, 463), traigamos aquí a colación solo aquella en la que define todo su viaje como una visión: “Quiere que faga mudança / e tráyome donde vea / este lugar porque crea / que amar es desesperanza” (301-04).

³³ En el *Tesoro de la Lengua Castellana*, *sub voci* “discernir” Covarrubias señalaba “Vale vulgarmente distinguir una cosa de otra y hazer juyzio dellas; de aquí se dixo discreto, el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar” (Covarrubias 475).



vio, sino lo que comprendió de esa visión. De hecho, en otras ocasiones el término “ver” va a actualizarse solo en este sentido de “interpretar” y/o “comprender”: “muy manso razonaban; e *por ver* de qué tractavan / mi passo me fui llegando” (460-62); “maguer que *veades* / en las letras que *leedes* / algunas contrariedades” (386-88). Tengamos en cuenta finalmente que, como ejemplifica esta última cita, la acción de “ver” en los decires narrativos de Santillana va a presentarse alternando con la de leer (Hamlin, “El viaje dantesco” 120-22). En *El Sueño*, por ejemplo, el yo narrador dirá “[...]e de la tigre ensañada / en la *Thebaida leý*, / e su feroçedad *ví* / en istorias e pintada” (469-72); “pero yo *non vi nin leo* / de tal ira qual ardió / Diana” (477-79);³⁴ y en la *Defunssi3n*: “Si mi baxo estilo aún non es tan plano, / como querrían *los que non leyeron* / culpen sus ingenios que *jamás se dieron* / a *ver las istorias* que non les explano” (77-80). Aunque el “ver” parecería alternarse sinonímicamente con el “leer”, se presenta en realidad como una acción que involucra a la de leer y la trasciende o completa, en tanto que remite a la comprensión del significado de esa lectura: el “yo” lee las letras y “comprende” sus contrariedades (368) o, por poner un ejemplo más, lee sobre la tigresa ensañada y comprende su ferocidad (*El Sueño* 471). En la acción de “ver”, la más repetida de toda la visión onírica, se conjugan pues tanto visión sensorial como lectura, comprensión y extracción del significado. Así, en este sistema de significaciones que construye Santillana, su viaje-visión es un descenso en el que el yo-personaje va presenciando-leyendo-interpretando distintas escenas simbólicas (por ejemplo, la caza del puerco lujurioso) y alusiones veladas (las aseveraciones de Hipólito), que le desvelan paulatinamente la verdad que, con su buen seso, comprenderá en su totalidad en la sección final del viaje: la fuerza destructiva del amor y la necesidad de abandonar la poesía amorosa.

Asimismo, la escena en la que se describe la entrada al infierno es en sí una escena de visión/lectura, que funciona como una puesta en abismo: la inscripción de la puerta, presentada como un “título” (“yo vi entallado / un

³⁴ La alternancia sinonímica entre las acciones del ver y el leer es constante en *El Sueño* a tal punto que, en su reelaboración del motivo del catálogo de las naves, Santillana reemplaza la acción prototípica del “ver” por la de leer: “Yo lei de Agamen3n / [...] e de Ayáx Thalam3n / e del fijo de Peleo” (393-98), “E lei de Serped3n [...] de Cástor e de Peleus” (401-03).

título bien obrado / de letras, que concluía: / «el que por Venus se guía / venga a penar su pecado», 375-76) va a ser leída por el protagonista-lector (“Ypolito me guardava / la cara, *quando leía*, / veyendo que la *mudava* / con *themor* que me ponía”, 377-80), quien “muda” la cara mientras lee. Mediante este recurso se escenifica, pues, el efecto de transformación que debe generar la lectura. El significado profundo que encierra este “título”, sin embargo, se le desvelará una vez que contemple la visión de la totalidad del infierno (las penas y el desfile de amantes) y dialogue con Macías. En efecto, el temor que experimenta frente a la lectura de la inscripción se repite y profundiza luego de escuchar a Macías, momento en el que el yo-personaje “se espanta”: “tan espantable / es el fecho abominable / Maçías, que me recuentas / que tus esquivas tormentas / me fazen llaga incurable” (516-20). Sin embargo, Macías no le relata ningún hecho específico, más allá de explicarle que es ese “tractar” de amor lo que “mayor pena nos aumenta” y confesarle que allí en esas llamas “no se curan de fama / ni de las glorias que hovimos” (502-04). Si recordamos que Hipólito le había propuesto llevarlo al infierno “por *ver* en qué trabajades / e la gloria que esperades / en vuestra postrimería” (316-20), se entiende que el “fecho abominable” que lo espanta sea no solo la pena que causa el amor y el “tractar de amor”, sino el *ver/comprender* la gloria nula o vana –gloria poética, en este contexto– que le espera “siguiendo de amor sus vías”. Esa “llaga incurable”, a su vez, es la imagen que cifra la interpelación al yo que genera la ficción/visión una vez descubierto su sentido profundo. Representa, pues, un paso ulterior hacia la compleción de la “mudança” que había comenzado en ese cambio de rostro y que culminará en ese “yo” del presente del enunciado que abandonó la poesía amorosa. Cumplido el objetivo del viaje, disuadido de amar y de trovar de amor, el protagonista es transportado de vuelta (copla LXVIII).

Por tanto, este viaje, que topográficamente es un descenso hacia la profundidad, representa metafóricamente el descenso paulatino que toda lectura implica hacia la extracción de su sentido profundo. Parecería escenificarse aquí la noción de lectura que complementa –y está implícita en– la concepción de ficción como “velo” que Santillana sostiene en su *Prohemio*: “un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy



fermosa cobertura” (333). De hecho, en este texto el descenso coincide con el proceso de desvelamiento paulatino de una verdad. Así, el texto escenifica un tipo de lectura ideal (profunda) de la ficción/visión, en la que se extrae una verdad que impacta y conlleva un cambio, sea de vida, sea de rumbo poético. Este cambio, de cuya compleción dijimos ser prueba el presente del enunciado del yo-poeta ético-moral, demuestra cuán eficaz y útil es la ficción-viaje y postula al yo-personaje como el modelo ideal de lector.

En conclusión, hemos probado cómo, tanto desde la perspectiva de su estructura, del desdoblamiento tan marcado entre yo-narrador y yo-personaje, como de su eficacia poética, el *Infierno de los enamorados* dista de ser una obra “pobre” o “defectuosa”. Hemos también aportado algunos datos más que abonan la hipótesis de su contenido eminentemente metapoético, el cual puede explicarse, asimismo, teniendo en cuenta la tradición poética en la que se inserta. Los *dits* franceses, antecedentes genéricos inmediatos de los decires castellanos (ver nota 25 y 29), se caracterizaban por ser composiciones de literatura en segundo grado que trabajaban con técnicas de refundición y montaje y tenían alto contenido metapoético (Cerquiglini 158-59). Profundizando estas técnicas, ya utilizadas en relación a la materia dantesca en el *DSV* de Imperial (Brownlee, y Hamlin, “Francisco de Imperial”), Santillana construye su texto minuciosamente: se sirve de diversos elementos, motivos, personajes y estructuras del canto I y V del *Infierno*, y –como hemos probado aquí– de los cantos XXVI y XXVII del *Purgatorio*, los cuales refunde, varía, ensambla e invierte en función del sentido moral y metapoético que pretende transmitir. Es en ese manejo de las fuentes y de técnicas narrativas como el montaje y la puesta en abismo donde se evidencia la gran pericia poética de Santillana.

Obras citadas

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia secondo l'Antica Vulgata*. Ed. Giorgio Petrocchi. Dante Alighieri. Florencia: Le Lettere, 1994.
- Alonso, Martín. *Diccionario medieval español. Desde las glosas emilianenses y silenses (s.X) hasta el s. XV*. Vol. 2. Salamanca: U Pontificia de Salamanca, 1986.
- Armour, Peter. "Dante's *contrapasso*: context and text". *Italian Studies* 55 (2000): 1-20.
- Azaceta, José M. y G. Albéniz. "Italia en la poesía de Santillana", *Revista de Literatura* 3 (1953): 17-54.
- Barolini, Teodolinda. *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*. Torino: Bollati Boringhieri, 1993.
- Battistessa, Ángel, ed. *La Divina Comedia*. Por Dante Alighieri. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri Bs. As., 2003.
- Beltran, Vicenç. *Edad Media: lírica y cancioneros*. Vol 1. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2009.
- Brownlee, Marina S. "Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy". *Poetry at court in Trastámara Spain: from Cancionero de Baena to Cancionero General*. Ed. Michael Gerli y Julian Weiss. Tempe: Arizona, 1998. 59-78.
- Cavazzuti, Roberta. "Il cammino di Dante fra i poeti del Purgatorio", *Quaderni Estensi* 4 (2012): 175-205.
- Cerquiglini, Jacqueline. "Le clerc et l'écriture: le voir dit de Guillaume de Machaut et la définition du dit". *Literatur in der Gesellschaft des Spätmittelalters*. Ed. Hans Ulrich Gumbrecht. Heidelberg: Carl Winter, 1980. 151-68.
- Chiavacci Leonardi, Ana Maria, ed. *Commedia di Dante Alighieri*. Milano: Mondadori, 2001. 1991 Letteratura Italiana Einaudi.
- Contini, Gianfranco. "Dante come personaggio-poeta della *Commedia*". *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 1970. 335-61.
- CORDE (Corpus Diacrónico del Español): Banco de datos (CORDE). En línea. 6 de agosto de 2017. *Corpus diacrónico del español*. <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- Corominas, Joan y José Pascual. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. Vol. 4. Madrid: Gredos, 1980.
- Cortijo Ocaña, Antonio. "El mito de Macías en la literatura española. A propósito de Porfiar hasta morir de Lope de Vega". *Porfiar hasta morir/Persistence Until Death*. Pamplona: Eunsa, 2003. En línea. 31 de agosto 2017. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Belmonte/Porfiar%20hasta%20morir/Porfiar_Intro_web.pdf>.
- Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana*. Ed. Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1993.



- Deyermond, Alan. "Alegorías amorosas de Santillana: Estructura, relación y mensaje". *Poesía de cancionero del siglo XV*. Ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro. Valencia: U de València (Collecció Honoris Causa, 24), 2007. 157-73.
- . "On the Frontier of Sentimental Romance: the Dream-allegories of James I and Santillana". *La corónica* 29.1 (2000): 89-112.
- . "En la frontera de la ficción sentimental". *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Ed. José Manuel Lucía Megías. Vol. 1. Alcalá de Henares: U de Alcalá, 1997. 213-37.
- Farinelli, Arturo. *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra e Germania (Dante e Goethe)*. Torino: Bocca, 1922.
- García, Michel. "La ficción poética en la obra del marqués de Santillana". *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV (Valencia, 29-31 octubre 1990)*. Ed. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep Lluís Sirera. València: U de València, 1992. 189-95.
- Santillana, Marqués de. *Obras completas*. Ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian Kerkhof. Barcelona: Planeta/Autores Hispanos, 1988.
- Hamlin, Cinthia María. "El viaje dantesco y su funcionalidad metapoética en *El Sueño* y el *Infierno de los Enamorados de Santillana*". *Letras* 71 (2015): 117-28.
- . "Francisco de Imperial 'leyendo' la *Commedia: El Dezir de las siete virtudes* y su legado (meta)poético y político". *Dicenda*. En prensa.
- Rohland de Langbehn, Régula. "Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana, la *Visión*, el *Infierno de los enamorados*, el *Sueño*". *Filología* 17-18 (1976-7): 414-31.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Insula, 1957.
- Lawrence, Ryan. "Stornei, Gru, Colombe: The Bird Images in *Inferno V*". *Dante Studies* 94 (1976): 25-45.
- López Nieto, Juan C., ed. "Estudio Preliminar". *Antología Poética*. Por Iñigo López de Mendoza Marqués de Santillana. Madrid: Akal Ediciones, 2000. 7-122.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. *Poesías Completas*. Por Marqués de Santillana. Vol. 1. Madrid: Alhambra, 1983.
- . "Los infiernos de amor". *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Ed. Eva María Díaz Martínez y Juan Casas Rigall. Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 2002. 307-20.
- Picone, Michelangelo. "Dante come autore-narratore della *Commedia*". *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* 2.1 (1999): 9-26.
- Seronde, Joseph. "Dante and the French Influence on the Marqués de Santillana". *Romanic Review* 7 (1916): 194-221.
- Shoaf, Richard. "Dante's *colombi* and the Figuralism of Hope in the *Divine Comedy*". *Dante Studies* 93 (1975): 27-59.