

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispanica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen III

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Alegorías, símiles, signos y símbolos en la caza de altanería de la poesía amorosa románica medieval

La simbología de los animales en los textos del Medievo ha merecido desde el principio la atención de los estudiosos de las literaturas románicas, y ha provocado páginas memorables de la crítica. Recuérdese, p. ej., el conocido caso de los ciervos en la poesía de Pero Meôgo.

Sin embargo, se echan de menos estudios de conjunto, aunque han comenzado a darse los primeros pasos. Recientemente, en la Universidad Rovira i Virgili, de Tarragona, Santiago Maspoch leía su Tesis Doctoral, titulada *Fuentes para el tratamiento simbólico de los animales en la lírica hispánica medieval* (dirigida por el Dr. Carlos Alvar Ezquerro, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, junio de 1993, II vols., inédita). Poco antes, en la Universidad de Santiago, un equipo de más de diez investigadores de varios Departamentos había concluido la recogida de datos para un Proyecto de investigación que llevaba por título *Los animales en la lírica amorosa románica de la Edad Media* (Proyecto de investigación subvencionado por la DGICYT, PB88/0404).

En las primeras líneas de este trabajo, todavía inédito, se lee: “se trata de localizar *todas* las referencias de animales de *todas* las especies que aparecen mencionados en la lírica amorosa románica de la Edad Media” (p. 4). Subyace, pues, un propósito globalizador, totalizante, como en la tesis de Maspoch, aunque el corpus empleado por ambos sea diferente. En uno y en otra me he basado, como compilaciones textuales, para elaborar esta comunicación.

Dada la limitación de tiempo, aquí comentaré sólo algunos aspectos relativos al funcionamiento y significado poético de las aves de cetrería, y más concretamente a las imágenes de la caza de altanería, que, con el tiempo, aunque no en todas partes, habrían de tener gran fortuna literaria. Adelantamos ya que la cosecha de textos sobre el particular no ha sido muy numerosa, aunque tampoco despreciable, y que varía considerablemente de unas literaturas a otras: inexistente en las cantigas de amigo y de amor gallego-portuguesas, notablemente más

abundante en la poesía castellana del XV, discreta en la lírica siciliana, ocasional en los trovadores provenzales, etc.

Alguna precisión más sobre el alcance y contenido de esta comunicación. La cuádruple perspectiva que apunta el título no revela un propósito de establecer fronteras rígidas, sino más bien de cubrir un amplio espectro de imágenes, con los dominios de lo metafórico y de lo simbólico. Hablamos de alegorías, metáforas, símiles y símbolos en el sentido que más frecuentemente se les da a estos términos en la tradición retórica y en la práctica del análisis estilístico contemporáneo. Si la metáfora es la sustitución -a veces la *identificación* absoluta- de un término usual por otro término inusual a partir de una analogía apreciada entre los conceptos correspondientes a cada uno de ellos, en el símbolo esa analogía es más tenue, más vaga, y exige un proceso previo de intelectualización que permita establecer la esencia de cada noción.

Con respecto al símil, englobamos bajo esta palabra cuatro categorías: *exemplum*, *similitudo*, comparación y símil propiamente dicho. Comparación y símil son figuras de pensamiento cuyo fin es la ornamentación del discurso. El símil establece una relación de igualdad entre dos elementos. La comparación, una relación de superioridad o inferioridad. Por el contrario, *exemplum* y *similitudo* son pruebas argumentativas utilizadas para sostener una tesis. En el *exemplum*, el término de la comparación son personajes extraídos de la literatura o de la historia. El suceso que se ofrece a nuestra consideración tiene unos protagonistas bien concretos. En la *similitudo*, en cambio, no se nos presentan modelos, paradigmas, sino hechos tomados de la vida cotidiana.

* * * * *

A la hora de interpretar la simbología animal, la crítica ha prestado una atención constante a los datos que sobre cada especie concreta nos proporcionan la tradición literaria y la literatura científica, tanto grecolatina como medieval. Particularmente importantes son los Bestiarios, por su carácter enciclopédico y didáctico, y porque dan cuenta de cómo la Edad Media recibió y asimiló la herencia científica de la Antigüedad. Estos textos, por cuyas páginas cruzan indistintamente animales reales y seres imaginarios, estaban al alcance de los autores literarios. Ahora bien, como afirma Pilar Lorenzo, “lo que se nos han transmitido son estilizaciones poéticas (...). Debe resultar evidente que los trovadores de las distintas tradiciones romances no están sometidos a los datos proporcionados por los tratados naturales y bestiarios. Los autores van a conferir a una unidad diferentes valores que deben inscribirse tanto en la individualidad poética

del texto como en el marco polivalente que caracteriza al símbolo. En estos casos los resultados no pueden dejar de ser admirables y sorprendentes”¹.

Hemos podido comprobar lo acertado del comentario de P. Lorenzo, al menos por lo que respecta a las imágenes de la caza de altanería. Las informaciones –verídicas o fabulosas– que transmiten, p. ej., la *Historia de los animales* de Aristóteles, o el tratado homónimo de Eliano, o la Biblia, están casi completamente ausentes. Así, según Eliano² –que no hace otra cosa que compilar el saber zoológico de la época– la corneja es enemiga del águila (XV,22) y del halcón (VI,45), la serpiente también del águila (II,26) y del cernícalo, el esmerejón del cuervo (II,51). El gallo se acobarda ante el gavián (V,50), la gallina chilla cuando ve al halcón acudir a sus polluelos (III, 118-126), la paloma le teme (III, 45) y la zorra le aborrece (V,48). Ningún eco de estos tópicos hemos encontrado en los textos analizados, aunque sí nos consta que tienden a aparecer en otro tipo de poesía: doctrinal, satírica, etc. Como ya notó Garver³ en 1908, a propósito de las imágenes de cetrería en la poesía siciliana, “The kite occurs in none of the bestiaries, and the description here is probably taken from some of the books on falconry or hawking which were common at the time. Or it may be drawn from the poet’s own observation of the habits of kites”.

Queremos decir con esto que no hay erudición libresca superpuesta, profusión de datos científicos, ni nada parecido. La imaginería es escueta y sencilla, aunque no unívoca, como se verá en seguida, porque un gerifalte, p. ej., en virtud de una u otra asociación de ideas, puede estar significando a la mujer o al varón.

Si, para la organización del material, atendemos al método empleado por Mercedes Brea, José María Díaz e Isabel González⁴, habremos de distinguir entre “animales de referencia” y “animales de significación”, “entendiendo por lo primero la mención directa de los animales por lo que son, y, en el segundo, por lo que representan” (p. 76). Dentro del primer grupo entran, junto a la mera denotación, las comparaciones. El segundo incluye las metáforas, los símbolos y las alegorías.

Por otra parte, siempre dentro del método de Brea, deberemos diferenciar entre empleos “endocontextuales”, cuando los animales “aparecen en el entorno

1. LORENZO GRADÍN, P., *La canción de mujer en la lírica medieval*, ed. de la Universidad de Santiago, 1990, p. 248.

2. ELIANO, *Historia de los animales*, ed. de J. VARA, Torrejón de Ardoz, Akal, 1989, citado por MASPOCH, *passim*.

3. GARVER, M.S., “Sources of the beast similes in the Italian lyric of the thirteenth century”, *Romanische Forschungen*, 21, 1908, p. 286, citado por A. DOMÍNGUEZ FERRO, p. 52 (*vid. nota 5*).

4. BREA, M., DÍAZ, J.Mª., GONZÁLEZ, I., “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 75-100.

que les es propio, y que es propio, además, del lugar y la época en que se insertan” (p. 78), y empleos “extracontextuales”, cuando no se cumplen tales requisitos, como sucede con los animales que habitan en países exóticos.

Por supuesto, en el caso que nos ocupa, hay que hablar siempre de endocontextualidad, porque, como escribe Ana Domínguez Ferro a propósito de la lírica siciliana del XIII, “La presencia de este tipo de animales en la lírica amorosa es habitual, puesto que formaba parte de un contexto aristocrático y cortés; más aún si tenemos en cuenta que los poetas sicilianos constituían una élite de funcionarios, magistrados y notarios en torno a la figura de Federico II. El arte de la caza era considerado una de las actividades más nobles y constituía uno de los entrenamientos del caballero”⁵.

Esta endocontextualidad propicia múltiples apariciones en empleo directo, que pueden ser, como antes decíamos, simple denotación o bien comparaciones. Gómez Manrique, p. ej., en unas *Quexas e comparaciones*, que como su título indica, son una serie de lamentos ilustrados por “similitudines”, nos presenta así el aquietarse de la coita de amor a la vista de la amada:

Assí mis ansias secretas,
viéndovos, fuyen de mí,
bien como las cuervas prietas
perseguidas del neblí⁶.

No es que Gómez Manrique, por tanto, nos esté diciendo que “La caza de amor / es de altanería”⁷, sino que echa mano de esa “similitudo” para ilustrar la “huida” de la pena, lo mismo que poco después nos dirá que sus “querellas / (...) / fuyen como las estrellas / ante los rayos febales”, y sus “pasiones/ (...) / como los flacos varones / de la dudosa conquista”.

Otro tanto sucede con el poema del *Cancionero de Gallardo* atribuido a Alvar Gómez, titulado *El agila que mira al sol*⁸:

Sola el agila sauemos
poder el sol sin turbarse
remirar,
e quien sige sus estremos

5. DOMÍNGUEZ FERRO, A. M^a., *Manifestaciones del amor en la lírica siciliana del s. XIII*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Isabel GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Santiago, 1992, p. 51.

6. ALONSO, A., (ed.), *Poesía de cancionero*, Madrid, ed. Cátedra, 1986, p. 241.

7. Anónimo del s. XV.

8. J. M^a. AZÁCETA (ed.), *Cancionero de Gallardo*, Madrid, CSIC, 1962, p. 158.

clara ba de determinarse
 de çegar;
 yo lo mi conoçimento
 do vuestra gran claridad
 remiro,
 pero ningun otro siento
 aberos sin çeguedad
 sino yo.

El hecho de que las aves de cetrería son las de más alto volar, y las únicas que son capaces de mirar de hito en hito al sol, es un tópico antiguo, que ya figura en Eliano, bien que aplicado sólo al gavilán⁹. Alvar Gomez lo trae a cuento a propósito del sentimiento amoroso, pero no debemos confundirlo con esas otras imágenes, en que el lenguaje y la técnica de cetrería son aplicados a la conquista y a la descripción de la pasión amorosa: “al revuelo de una garza / se abatió el ñeblí del cielo”¹⁰.

A este respecto, me parece oportuno lo que Maspoch escribe bajo el epígrafe “El lugar de los seres y los objetos en la lírica”:

“quizá el poeta encuentre un caracol y, siguiendo con la mirada las circunvalaciones de su caparazón, escriba un poema sobre la dificultad de acceder al alma de la amada; quizá esté predispuesto y, ante un olmo seco, construya un poema sobre la soledad.

En uno y otro caso, el caracol o el olmo pueden, porque lo merecen, ocupar una posición central en el poema. Pero en otras ocasiones esos objetos ni despiertan reacciones en el poeta ni le sirven para dar cauce a su sentimiento, sino que se limitan a ser necesarios para acabar de sustentar el mundo que le motiva. Aparecerán así en su texto de una forma que, provisionalmente, podemos llamar decorativa: al enamorado no le interesa la iglesia, pero necesita que exista para que la dama salga de casa a cumplir sus devociones”¹¹.

En un madrigal anónimo del s. XIV, la pesca en el río es la circunstancia que conduce a la pasión amorosa:

Nel chiaro fiume diletto e bello
 andando per pescar tutto soletto,
 trova' bagnar tre donne a gran diletto¹²

9. ELIANO, *op. cit.*, X,15, citado por MASPOCH, I, p. 507.

10. Anónimo del s. XV.

11. MASPOCH, I, p. 15.

12. CORSI, G., *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1980, p. 1033.

Pero en otro madrigal que explota el mismo motivo se da un paso más y el gavián, en cuya busca –como Calisto– va el poeta, parece teñido de cierto simbolismo, presente ya desde el primer verso, pues es el Amor quien le guía:

Di riva in riva mi guidava Amore:
cercando un mio sparver, a piè d'un monte
trovai bagnar piú donne ad una fonte¹³.

y cuando termina su contemplación gozosa, porque las tres damas se retiran por la verde llanura, él encuentra a su gavián:

cantando di riviera intorno a l'acque
tutte si mosson per un verde piano
e trovai lo sparvero a mano a mano.

Como ya antes apuntábamos, la imagen de altanería admite múltiples variantes. El ave de cetrería puede significar al varón, y la presa a la mujer:

Halcón que se atreve
con garza guerrera
peligros espera¹⁴

pero pueden invertirse los papeles, por ejemplo por la corta edad del muchacho:

Aquel pajecito de aquel plumaje,
aguilica sería quien le alcanzase.
Aquel pajecito de los airones,
que volando lleva los corazones,
aguilica sería quien le alcanzase¹⁵

La imagen se puede construir sobre otros presupuestos: el ave, adiestrada y domesticada, que, fiel, vuelve al puño de su dueña¹⁶:

Tapina in me, c'amava uno sparvero!
Amaval tanto ch'io me ne moria! (...)
Or è montato e salito sì altero (...)
un' altra donna lo tene in balia¹⁷

13. *Ibidem*, p. 1.032

14. FRENK ALATORRE, M., *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987, p. 240.

15. DOMÍNGUEZ REY, A., *Antología de la poesía medieval española*, Madrid, Narcea, 1981, p. 346.

16. No hemos encontrado casos de voz poética masculina.

17. PANVINI, B., *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, ed. Leo S. Olschki, 1962, pp. 654-655.

A mi seguem os dous açores,
hum delles moriráa d'amores.
Dous açores qu'eu avia
aqui andam nesta baylia.
Hum delles moriráa d'amores¹⁸

Cuando se trata del ave herida (símbolo de la herida de amor), el referente es un sujeto masculino:

Gaviam, gaviam branco,
vai ferido e vai voando¹⁹

La blancura, claro está, es un símbolo de la pureza. En la lírica popular hispánica, para estos casos de la herida de amor, el sexo de los animales se corresponde con el de las personas: "Herida cayó la cierva / en la floresta", "Mal ferida va la garça / enamorada", "Bozes dava la pava, / i en aquel monte; / el pavón era nuevo / y no la responde"²⁰.

El águila puede ser también confidente de la amada, como lo son las ciervas (no los ciervos) en las cantigas gallego-portuguesas:

Aguila que vas bolando,
lleva en el pico estas flores,
dáselas a mis amores,
díle cómo estoy penando²¹

A veces hay una descripción estática, casi podríamos decir pictórica, del águila, imagen de la amada, como en el *Desir* "que fiso e ordenó Ferrant Manuel de Lando por amor e loores de una su amiga":

En rryca muda de çera
vy mudar aguila prima (...)
De fynas plumas de oro
era la su cobertura (...)
Uñas de puro coral
entre sus manos tratava,

18. FRENK, M., *op. cit.* p. 86.

19. *Ibidem.*, p. 237.

20. *Ibidem.*, p. 235 y ss.

21. *Ibidem.*, p. 264.

e los pechos demostrava
 mas alvos que un cristal:
 cuello de garça rreal²² (...)

o en este poema de Cino Rinuccini:

Un falcon pellegrin dal ciel discese
 con largo petto e con sì bianca piuma,
 che chi il guarda innamora e ne consuma.
 Mirand' io gli occhi neri e sfavillanti,
 la vaga penna e 'l suo alto volare,
 mi disposi lui sempre seguitare²³.

También Ana Domínguez, para el caso de la lírica siciliana del s. XIII, ha señalado la pluralidad de enfoques que admite la imagen de altanería²⁴: en un poema de Ruggerone da Palermo, “el milano representa a aquellos amantes que esperan lograr su deseo, sin pasar primero por las penas y sufrimientos necesarios”. En otros casos, el ave se identifica con el poeta:

Andrò sanza richiamo,
 a lei che tegno e bramo,
 com'astore a pernice

o bien con el Amor:

così mi fere Amor, lavunque passo,
 com'aghila quamd'a la caccia è giunta

Estos versos de Giacomo da Lentini, con los que cerramos nuestra clasificación, retoman la metáfora del ave de presa como Dios del Amor, presente en Rigaut de Berbezilh, que fue el primero en incorporar de forma sistemática el patrimonio de la ciencia zoológica medieval a la poesía cortés.

De todo lo expuesto, se pueden extraer las siguientes conclusiones:

1^a) Las imágenes de la caza de altanería no son, en proporción, muy abundantes. Las aves de cetrería suelen aparecer en empleo directo, esto es, en función denotativa, o bien en *similitudines*, comparaciones o símiles.

22. AZÁCETA, J.M^º, (ed.), *Cancionero de Baena*, Madrid, CSIC, 1966, pp. 546-547.

23. SAPEGNO, N., *Poeti minori del Trecento*, Milano, ed. Ricciardi, 1968, p. 254.

24. DOMÍNGUEZ FERRO, A., *op. cit.*, pp. 52-53.

2ª) Para el resto de los casos, no es fácil establecer fronteras claras entre la alegoría, la metáfora y el símbolo, sobre todo por la escasez de textos, que aconseja estudiarlos en conjunto.

3ª) La frecuencia de aparición de dichas imágenes varía notablemente de unas literaturas a otras. A la cabeza debemos situar la poesía castellana del XV, tanto popular como cortesana. En el extremo opuesto estaría la lírica gallego-portuguesa.

4ª) La imagería es sencilla y austera, pero no unívoca, pudiendo el ave, la presa, la dueña, etc. tener significados distintos, e incluso opuestos, de unos textos a otros.

Fernando MAGÁN ABELLEIRA