

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
 María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
 Sonia GARZA
 José Manuel LUCÍA MEGÍAS
 Joaquín RUBIO TOVAR
 Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
 María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
 © Universidad Alcalá
 Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
 I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

EL MUNDO ANIMAL EN EL DOLCE STIL NOVO

Carmen F. Blanco Valdés
Universidad de Santiago de Compostela

La unión entre el hombre y el mundo animal se puede testimoniar desde el mismo momento de la creación del Universo, probablemente, en opinión de Lefèvre, porque el animal, de entre todas las especies de la naturaleza, comparte con el hombre la cualidad de «ser animado»¹. Siguiendo las teorías de la filosofía alto-medieval eran los nombres quienes daban esencia a las cosas. En efecto, fue Adán quien en el origen dio nombre a los animales, de tal manera que, según la idea anterior, la concesión de los mismos no fue en absoluto arbitraria; antes bien: «i nomi che diede erano pienamente appropriati, perchè Adamo indovinò bene i caratteri delle creature che descriveva, con il risultato che le loro nature furono percepite appena i nomi furono pronunciati»².

De tal carácter dan buena muestra los *Bestiarios* que no en vano constituyen un tratado sobre la naturaleza de los animales. No es aquí el momento adecuado de hacer una relación de los distintos bestiarios, que en sus distintas versiones, nos fueron legados durante toda la Edad Media³, aunque sí nos gustaría resaltar al menos dos aspectos de tales tratados.

¹ Cf. S. Lefèvre, «Polymorphisme et métamorphose. Les mythes de la naissance dans les bestiaires», *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen Âge*, Etudes rassemblées par L. Harf-Lancner, Paris, Ecole Normale Supérieure des Jeunes Filles, 1985, pp. 215-246, p. 219.

² Cf. P. Dronke, «La creazione degli animali», *L'uomo di fronte al mondo animale nell'alto medioevo*, (Spoleto, aprile, 1983), Spoleto, Centro di Studi sull'Alto Medioevo, 1985, II, pp. 809-848, p. 811.

³ Las referencias hechas a los distintos animales se hacen basándonos en los datos obtenidos tras la consulta de los bestiarios que a continuación se mencionan. Sólo en aquellos casos en los que la cita sea textual se recurre a una nota a pie de página. Aristóteles, *Historia de los animales*, ed. de J. Vara, Akal, 1990; Brunetto Latini, *Li livres dou Trésor*, ed. de Francis J. Carmody, Genève, Slatkine Reprints, 1975; A. M. Raugei, *Bestiario Valdese*, Firenze, Olschki, 1984; *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, trad. de M. A. Redfán y N. Guglielmi, Buenos Aires, EUDEBA, 1971; *Les Bestiaires d'amours de Richard de Fournival*, ed. de F. Zambon, Parma, Pratiche, 1987; *Le Bestiaire de Pierre de Beauvais* (version courte), édition critique avec notes et glosaire de Guy R. Mermier, A.G. Nizet, Paris, 1977; *Libellus de natura animalium*, Ed. de P. Navone, en *Le proprietà degli animali* (incluye, además de este texto el *Bestiario moralizzato di*

En primer lugar la importancia que les fue asignada durante toda la Edad Media y, en particular, la enorme influencia ejercida en el contexto de la poesía amorosa medieval, a la hora de servir como modelos en la ejemplificación de determinados aspectos relacionados con la *fin'amors* provenzal y, más tarde, con toda la corriente lírica amorosa.

En segundo lugar señalar que la presencia de los animales durante toda la Edad Media «está relacionada directamente con el papel exegético que se asigna a la naturaleza en ese período y que hace que el animal sea incorporado como alegoría, simil, signo o símbolo»⁴.

Dentro del contexto que ahora nos ocupa, el de la poesía amorosa medieval y, en particular, la lírica stilnovista, el mundo animal, a la vista de los resultados de un proyecto de investigación, tiene una repercusión clara y evidente⁵. En algunos casos se hará un uso de la llamada a los animales con fines estrictamente decorativos, es decir, los animales servirán de apoyo en la descripción de un determinado paisaje natural. En otras ocasiones su función, o mejor dicho, la necesidad de su utilización se hace con fines comparativos: el amante se compara, por lo que le sucede, con algún tipo de animal y el amante compara a su dama, por el comportamiento de ésta, con animales que responden a ese modo de actuar. Pero no sólo el amante o la amada sino también otros elementos amorosos como el propio amor o el canto, se comparan con animales. Finalmente, en otras ocasiones, el animal se utiliza con fines metafóricos, funcionando como *alter-ego* del amante o de la amada.

Tanto para una como para otra finalidad (sea ésta descriptiva, decorativa, comparativa, metafórica o simbólica) se hace necesario, para una correcta comprensión, acudir a los bestiarios pues es allí donde se habla más directamente de la naturaleza de los animales: de sus distintas propiedades y de sus distintos comportamientos en función de esas propiedades. Tanto unas como otros pueden, sin embargo, tener una doble lectura pues no debemos olvidar, además, el carácter moral de tales tratados: «Les bestiaires se présentent sous forme de diptyque. Ils s'appuient sur deux registres différents: le regne animal et ses curiosités d'une part [...], de l'autre les leçons que l'homme peut en tirer, les lectures qu'il doit en faire»⁶.

Son varios ya los artículos que han tomado como punto de partida el proyecto de

Gubbio) Genova, Costa de Nolan, 1983; I. Malaxecheverría, *Fauna fantástica en la Península Ibérica*, Kriselu, San Sebastián, 1991. Como obras de consulta general remitimos a G. Orlandi, «La tradizione del Physiologus e la formazione del Bestiario Latino», *L'uomo di fronte...*, II, pp. 1057-1106; A. M. Simonetta, «La conoscenza del mondo animale della romanità al Medioevo», *L'uomo di fronte...*, I, pp. 107-125.

⁴ Cf. M. Brea López, «Les animaux dans les poésies amoureuses des troubadours occitans», *Revue des Langues Romanes*, XCVIII (1994), pp. 403-443, p. 403.

⁵ Tal afirmación podemos hacerla a la vista de los datos obtenidos como resultado del trabajo de expolio hecho en un proyecto de investigación, subvencionado por la DGYCIT del Ministerio de Educación y Ciencia entre 1989 y 1992 (referencia PB88-0404), y que tenía por objeto conocer la presencia del mundo animal en la lírica amorosa románica de la Edad Media. Tal proyecto fue presentado en el II Congrès international de l'A.I.E.O., celebrado en Montpellier en septiembre de 1990. (Vid. M. Brea, F. Fernández, «Le monde animal dans la lyrique amoureuse romane (project de recherche)», *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, Actes recueillies par G. Gourian, C.E.O. de l'Université de Montpellier, 1993, II, pp. 829-836.

⁶ Cf. S. Lefèvre, art. cit., pp. 216 y 217.

investigación anteriormente mencionado⁷. El cometido que nos hemos propuesto es mucho más concreto: el análisis del mundo animal en la lírica del Dolce stil novo⁸. Antes de pasar a ese estudio debemos, sin embargo, señalar dos aspectos que sobresalen a priori:

- en comparación con otras líricas -basándonos siempre en los datos obtenidos del proyecto- como la occitánica, la gallego-portuguesa o la siciliana, el Dolce stil novo reduce considerablemente el uso de referencias al reino animal.
- los animales no se utilizan exclusivamente con fines amorosos, es decir, para ejemplificar determinados aspectos relacionados con el canto amoroso. Aparecen también, y con frecuencia, en composiciones no estrictamente amorosas, sino políticas o de marcado carácter moral y, en ocasiones, su uso paródico-satírico es ciertamente manifiesto⁹.

1. Animal

Los casos encontrados del término «animal» en el corpus stilnovista se hallan en el cancionero de Cino da Pistoia. Todos ellos, sin embargo, quedan fuera de los límites del mundo que nos hemos propuesto estudiar ya que se usan en el sentido genérico y etimológico de todo aquello que tiene «ánima» o es animado¹⁰.

⁷ M. Brea, art. cit., A. Domínguez Ferro, «Los animales fantásticos en la literatura provenzal y siciliana de la Edad Media», *Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 181-19; C. F. Blanco Valdés, «Análisis y función de la 'fiera' en *Il Canzoniere* de Francesco Petrarca», en *Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 333-346.

⁸ Las ediciones utilizadas y por las que se cita son: G. Guinizzelli, *Poesie*, ed. de E. Sanguineti, Mondadori, Milano, 1986; G. Cavalcanti, *Rime*, ed. de D. de Robertis, Einaudi, Torino, 1986; D. Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, ed. de F. Brugnolo, Einaudi, Torino, 1984; para los demás poetas, *Poeti del Dolce stil novo*, ed. de M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

⁹ Sería interesante contrastar estos usos en otro tipo de manifestaciones literarias como la épica o la poesía satírica para poder comprobar si también allí el mundo animal tiene repercusión o si, por el contrario, se trata de otra de las novedades ofrecidas por el Dolce Stil. Reseñamos en nota alguno de estos ejemplos, por considerar que no son excesivamente significativos para nuestro trabajo. Uno de los poetas que con mayor frecuencia acude al uso de los animales con fines distintos al amoroso es Cino da Pistoia. Con sentido paródico se hace uso de la «rana» y del «perro». En el caso de la rana, Cino menciona una leyenda referente al emperador Nerón. Esto le sirve para ridiculizar la forma de componer del poeta Gherarduccio. Durante la Edad Media se atribuyó a Nerón las ganas de engordar. Y los sabios, bajo amenaza de muerte, lo hicieron ingerir una gran rana que expulsó con tremendo vómito (144,1-4). El caso del perro es semejante: Cino acusa a los que no declaran la verdad amorosa. Para ello utiliza la imagen del perro, pues en la época eran frecuentes los juegos de palabras entre la caza y el perro (122,1-4). Igualmente la «avispa» y la «mosca» cumplen una función paródica (165,13-21).

Hay otros animales como el «oso», también en el cancionero de Cino o la «oveja» usada por Guinizzelli que tienen usos distintos al estrictamente amorosos. El oso se trae a colación como símbolo de la ciudad de Perugia (156,1-4). La oveja se inserta en una composición de tipo moral y se utiliza como término de comparación con los hombres: los hombres que no se atienen a ninguna regla viven como las ovejas en el prado (15,12-14).

¹⁰ De ellos sólo uno se encuentra en una composición amorosa, de atribución dudosa, (168,1). Otro de los ejemplos se encuentra en una canción elegíaca, también de atribución dudosa, compuesta a la muerte del emperador Arrigo VII (167,51). Los otros dos casos, con el mismo significado, tienen un marcado carácter paródico (136,10), (165,6). Todos ellos funcionan como metáforas.

2. Aves

2.1. Pájaros

El grupo más numeroso de los animales de entre los encontrados en el Dolce Stil, lo constituye el de las aves y, dentro de ellas, la referencia a los pájaros es la más frecuente.

Ya en la poesía latina el pájaro se interpretaba fundamentalmente como un elemento de decoración cuyo dominio era el aire y que ocupaba un lugar poéticamente privilegiado en la primavera¹¹. En la poesía románica amorosa y, en concreto, en la occitánica, la asociación entre los pájaros con el *locus amoenus* propio de los exordios primaverales, constituye un lugar común rastreable en la mayor parte de los trovadores provenzales. Además otro tema también común en la poesía occitánica, rastreable igualmente desde los propios orígenes de la poesía latina, es el del canto del pájaro en el momento del enamoramiento, aunque en este caso, las relaciones entre el amor y los pájaros no se ciñen exclusivamente a la primavera¹².

Tanto la visión del pájaro como elemento decorativo, indispensable en el ambiente natural de la renovación del tiempo, cuanto el canto de los pájaros que anuncian la epifanía amorosa se encuentran en las rimas stilnovistas. Aquí los pájaros se mantienen todavía muy apegados a la tradición.

Los pájaros guinizzellianos se usan siempre como término de comparación con el amor o con el amante; sólo uno de los ejemplos se sitúa en una composición no-amorosa sino de tipo moral.

En la que se considera su canción programática aparece el pájaro, endocontextualizado en un ambiente natural que le es propio, para dar testimonio, con su presencia, de que la relación de unilateralidad que une al amor con la gentileza de corazón es igual de natural que la que identifica al pájaro con su hábitat: «Al cor gentile rempaia sempre amore / come l'ausello in selva la verdura» (4,1-2).

En los demás casos el amante, por la situación en la que se encuentra, se compara con el pájaro capturado:

ciò furo li belli occhi pien' d'amore,
che me ferìo al cor d'uno disio
come si fere augello di bolzone (8,12-14)

Omo ch'è priso non è'n sua bailia:
conveneli ubedir, poi n'aggia doglia,
ch'a augel lacciato dibattuta è ria,
che pur lo stringe e di forza lo spoglia (16,5-8)

¹¹ Un estudio completo sobre la función y representación de los pájaros en la poesía latina lo ofrece A. Sauvage, *Etude de thèmes animaliers dans la poésie latine: Le cheval - Les oiseaux*, Bruxelles, Latomus, 1975.

¹² Tanto de uno como de otro lugar común hay abundantes ejemplos en la poesía occitánica. Vid. M. Brea, art. cit.

En el último ejemplo encontrado, en una composición de tipo moral, el pájaro se trae a colación por otra de sus características fundamentales: el vuelo. Guinizzelli pretende demostrar que el hombre que es sabio debe actuar con precaución y que le conviene ser fiel a su estado y naturaleza, pues al igual que los pájaros, que teniendo la misma esencia, cuando vuelan, hacen distintos movimientos, así Dios ha creado el mundo y la naturaleza humana de distinta manera:

Volan ausel' per air di straine guise
ed han diversi loro operamenti,
né tutti d'un volar né d'un ardire (19B,9-12)

Las aves en el cancionero cavalcantiano cumplen en su mayoría una función decorativa: se insertan en un *locus amoenus* y de ellos se alaba su canto. En los dos primeros ejemplos el canto de los pájaros es equiparable al canto amoroso por la alegría de la dama y en el tercero Cavalcanti hace uso de una *amplificatio* basada en la enumeración de todo aquello que, por su belleza, puede compararse con la dama, como por ejemplo, el canto de los pájaros:

Lo vostro presio fino
in gio'si rinovelli
da grande e da zitelli
per ciascun camino;
e cantine gli auselli
ciascuno in suo latino
da sera e da matino
su li verdi arbuscelli (1,6-13)

D'amor la saluta' imantenente
e donmandai s'avesse compagnia;
ed ella mi rispose dolzemente
che solo per lo bosco gia,
e disse «Sacci, quando l'augel pia,
allor disia - 'l me' cor drudo avere»
Po' che mi disse di sua condizione
e per lo bosco augelli audio cantare (46A,9-16)

Biltà di donna e di saccente core
e cavalieri armati che sien genti;
cantar d'augelli e ragionar d'amore;
adorni legni'n mar forte correnti (3, 1-4)

Estas tres composiciones tienen en común dos aspectos significativos: de un lado ninguna de ellas se puede considerar característica del componer cavalcantiano, pues además de ser la única pastorella (46) que encontramos en el cancionero de este poeta, el inicio de las tres se hace con los famosos exordios primaverales, típicos de la lírica

trovadoresca, pero prácticamente ausentes en las rimas del *Dolce stil*. De otro lado, y aunque pueda parecer, a todas luces, un contrasentido, todas ellas reflejan uno de los lugares comunes más intrínsecamente stilnovista: la identificación entre la creación poética y el canto amoroso, representado por el canto de los pájaros, que provoca la identificación entre la propia poesía y el canto: amor y poesía se identifican¹³. Así pues, el canto ya no servirá exclusivamente, como en la tradición, para resaltar, a través de una de las peculiaridades más bellas de los pájaros, la epifanía amorosa, sino que el tópico se amplía en una identificación de aquel con la creación artística. Por lo demás, no es extraño que tal identificación se produzca en las rimas de Cavalcanti.

Siguiendo la línea marcada por Guinizzelli y Cavalcanti, Dino Frescobaldi insiste en la teorización del amor como paso de la potencia al acto: el amor, que reside en potencia en todo aquel que posea un noble corazón, se realiza en acto por mediación de la dama, representada metafóricamente como *ugelletta*:

Egli 'l mi par sentir già nella mente
venuto per virtù d'est'ugelletta, (4,12-13)

Cino da Pistoia hace un uso vario de tales aves. El pájaro, en función decorativa, se identifica igualmente con el canto amoroso: si el poeta tuviera poderes transformaría a la dama en árbol y a él mismo en pájaro que cantaría sobre ella todo el día:

ed un ch'io taccio, per simil desio,
muterei in uccel ched ogni giorno
canterebbe sull'ellera selvaggia (62,12-14)

La comparación entre el amante capturado en las bellas trenzas de su dama, con el pájaro cautivo entre las hierbas frondosas, es otra de las imágenes ofrecidas por este poeta:

Omè! ch'io sono all'amoroso nodo
legato con due belle trecce bionde,
strettamente ritenuto, a modo
d'uccel ch'è preso al vischio fra le fronde (75,1-4)

El último ejemplo encontrado se inserta en un argumento típico del componer ciniano: nos referimos al tema de la *rimenbranza*: Cino, a través del tópico, de marcado carácter lentiniano, de llevar a la dama pintada en su mente o en su corazón, consigue recordar a su dama, incluso *in absentia* de ella. El pájaro funciona como metáfora:

Così m'avien per non veder l'augella
di cui non ebbi, gran tempo è, novella (90,15-16)

¹³ Vid. Carmen F. Blanco Valdés, *El amor en el Dolce stil novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996.

2.2. Tórtola

Es Guido Guinizzelli quien hace una llamada a este animal, como término de comparación con el amante:

soletto come tortula voi' gire,
 solo partir - mia vita in disperanza,
 per arroganza - di così gran torto (14, 12-14)

Los Bestiarios destacan como una de las características primordiales de este animal, la tristeza y la soledad a la que se abandona cuando pierde al compañero¹⁴. Guinizzelli al comparar la situación del amante con este animal destaca precisamente la cualidad de la soledad.

2.3. Mirlo

Del mirlo hemos encontrado dos casos que pertenecen al mismo soneto del cancionero ciniano. A través de la utilización de este animal se destaca la servidumbre amorosa: el amante debe, por mandato expreso del amor, servir a la dama, representada metafóricamente como mirlo. La característica que los Bestiarios resaltan de esta ave es su canto maravilloso, aunque en este caso, Cino destaca el color negro de sus plumas como metáfora de los cabellos de la dama:

Per una merla che d'intorno al volto
 sovravolando di sicur mi venne,
 sento ch'Amore è tutto in me raccolto,
 lo quale uscio da le sue nere penne (78,1-4)

2.4. Paloma

También es Cino da Pistoia quien utiliza este animal e igualmente como metáfora de la dama. El ejemplo se encuentra en un soneto con claros tintes satíricos: Cino acusa a su colega Gherarduccio de no ser honrado en su declaración amorosa, pues dice morir de amor cuando en realidad no es cierto. Para dar mayor realce a tal falsedad utiliza la imagen de la paloma:

Falso, che ne la bocca porti'l mele
 e dentro tòsco, onde'l tuo amor non grana,
 or come vuoi fa' l'andadura piana,
 per prender la colomba senza fele (144,5-8)

¹⁴ «La natura della tortora è tale che se le capita di perdere il compagno, non beve più acqua chiara, ne si posa su un ramo verde». Cf. *Libellus de natura animalium*, p. 237.

La metáfora es ciertamente significativa. Los Bestiarios destacan a la paloma como el símbolo de la pureza y de la falta de falsedad.

2.5. *Aves rapaces*

Del águila se han encontrado dos casos, uno en el cancionero de Lapo Gianni y otro en el de Cino da Pistoia.

En la imagen ofrecida por Cino el águila, al igual que el halcón, es concovada por su belleza y orgullo, cualidades ambas que posee la dama y la hacen inigualable a cualquier otra:

Ed ancor più, che'n ogni su'semiante
passa avanti d'orgoglio ogn'altra fera:
aquila o falcone o cosa altera
a sua manera - non è simigliante (145,5-8)

Más significativo es el texto ofrecido por Lapo. Además de convocar al águila emplaza a su enemiga por excelencia: la serpiente.

Los Bestiarios hacen mención sobrada a esta ave considerada la reina de los cielos. Isidoro de Sevilla insiste en su agudeza al mirar, Brunetto Latini realza tal capacidad: el águila es capaz de mirar al sol de frente sometiendo a sus hijos a la misma prueba y rechazando a los que no consiguen retener la mirada. Además se insiste también en su poder de rejuvenecimiento, de resurrección en cierta medida, ya que al envejecer vuela hacia el sol quemando sus plumas viejas; posteriormente se baña en una fuente repitiendo tres veces la ablución. Igualmente en el *Libellus de natura animalium* se señalan las mismas características.

Lo que nos interesa resaltar de este animal, tal es el ejemplo ofrecido por Lapo, es la eterna lucha entre el águila y la serpiente, imagen, por lo demás, común entre ambos animales: «Une des scènes le plus caractéristiques concernant l'aigle est sa lutte contre le serpent»¹⁵.

Ya en la literatura latina, como señala Sauvage, la lucha entre el águila y la serpiente anima una serie de comparaciones en Virgilio, Ovidio y Cicerón. En esta poesía, el águila se asocia, al igual que el león, rey como ella, con la victoria. Igualmente uno de los temas preferidos por la poesía francesa, es la lucha entre un pájaro y la serpiente, si bien uno de su mayores enemigos es el águila pues la serpiente ha destronado a sus demás adversarios.

Teniendo todo esto presente comprenderemos mejor la fuerza dramática de los versos de Lapo. No en vano, el ejemplo se encuadra en una de las composiciones más representativas de este poeta. En la canción *Amor, nova ed antica vanitate* Lapo ofrece cinco iconografías distintas del Amor. La segunda de ellas, la de nuestro ejemplo, es aquella del amor que, apareciéndose en forma de ángel, simula ofrecer alegrías cuando

¹⁵ Cf. A. Sauvage, *ob. cit.*, p. 168.

en realidad atemoriza con sus alas. Igualmente el águila, que en este caso se compara con el amor, atemoriza al desplegar sus enormes alas, a la serpiente, comparada con el amante:

Provol: che l'ale me facean penare
più forte assai che l'aquila il serpente (14,20-21)

3. Animales salvajes

3.1. Fiera

De fiera se han encontrado dos ejemplos, uno en el corpus ciniano y otro en Dino Frescobaldi (*vid.*, león).

En el ejemplo de Cino la fiera representa el conjunto de los animales salvajes y funciona como metáfora de la muerte: todo aquello que procede de cosa mortal debe morir necesariamente, al igual que su dama:

Non si può racquistar mai con preghiera,
né con tormento di doglia e di pianto
ciò che distrugge esta spietata fera (155,9-11)

3.2. León

Guido Cavalcanti utiliza este animal como término de comparación y de él se resalta el temor que produce. Se inserta en una composición de tipo político:

Novelle ti so dire, odi, Nerone:
che' Bondelmonti trieman di paura,
e tutti Fiorentini' no li assicura,
udendo che tu ha' cuor di leone (52,1-4)

Más interesante son los usos dados a este animal por Dino Frescobaldi. Ambos se enclavan en la misma canción. En el primer caso, el león funciona como término de comparación con el amante, para pasar en el segundo a funcionar como metáfora de la dama:

ch'ell'è foresta ove conven ch'on vada
a guida di leon fuor d'ogni strada.
Io era dentro ancor nella sua mente,
quando primeramente
gli apparve un de'leon della foresta;
il quale, giugnendo niquitosamente,
quivi subitamente
gridando verso lui volse la testa (3,25- 32)

Tanto en uno como en otro caso se destaca el caminar cauto y sigiloso del león y lo improvisado y repentino de su presencia.

En los Bestiarios el león se ha visto siempre como la más fuerte, la más terrible y la más majestuosa de las fieras. Tiene cualidades propias de los reyes pues es de noble naturaleza: ataca a quien lo ofende pero perdona a quien se le acerca sumiso. Cuando quiere capturar a un animal, acecha sigilosamente alrededor del bosque, atacando y capturando sólo aquello que le interesa.

Otra de las características que se destacan es el temor que produce en los demás animales de su hábitat. Exactamente el mismo temor produce la dama al amante, representada en este caso en forma de fiera: el amante, una vez que se ha dado cuenta que su dama, el león, lo ha mirado siente un gran temor a causa de semejante fiera:

Nel cuor li mise allor sì gran tempesta
 quella spietata e paurosa fiera, (3,33-34)

3.3. *Pantera*

Los dos únicos ejemplos de este animal aparecen en la misma canción guinzelliana. Ambos funcionan como término de comparación con la dama: ésta, al igual que la pantera, atrae por su belleza. Pero además se destaca otra particularidad de este animal: la mirada de la dama atrae al amante al igual que el perfume de la pantera a las demás bestias:

D'un'amorosa parte
 mi vèn voler ch'è sole,
 che inver' me più sole
 che non fa la pantera,
 ched usa in una parte
 che levantisce sole:
 ché di più olor s'ole
 su'viso che pantera (5,40-47)

En efecto, tanto la belleza como el perfume emanado por la pantera son cualidades que destacan los Bestiarios. Estos tratados señalan con insistencia que la pantera, además de ser la más bella de las fieras, lanza tal perfume que, más allá de tener un efecto purificador, sirve para atraer a los demás animales.

3.4. *Lobo*

La comparación entre el lobo y la dama, que utiliza Dino Frescobaldi para marcar la falta de piedad de Madonna, es la imagen y único ejemplo de este animal en todo el cancionero stilnovista: la dama se muestra en apariencia de lobo manteniendo al amante, por su fiereza, bajo su poder:

Di lui v'appare una figura nova
che si fa loba e trovasi possente,
e segnorìa vi ten sì aspramente,
ch'ogni ferezza al cor par che vi piova (6,5-8)

No es extraño que la impiedad del lobo sea lo que más se resalte. Los Bestiarios describen este animal con connotaciones bastantes negativas y de él destacan este rasgo de su carácter.

3.5. *Ciervo*

La única mención a este animal se debe a Lapo Gianni. Su uso es comparativo y, como en otras ocasiones, lo que se resalta del animal es su comportamiento: el poeta, al igual que lo hace el ciervo, quisiera desprenderse del dolor que lo atenaza:

dicendo che lo scoglio di doglienza
have gittato come face il cervo (10,9-10)

La cierva ha tenido siempre una simbología bastante clara como metáfora de la conquista de la dama en la poesía amorosa medieval. Sin embargo, en el caso presente Lapo menciona al ciervo, macho, como un símbolo de la renovación. Cuenta la leyenda que el ciervo, comiendo serpientes, se desprende de sus cuernos viejos y que, con posterioridad, le salen unos nuevos. El amante quisiera desprenderse de su dolor con la misma facilidad. Tal leyenda la documenta Brunetto Latini: «Et ja soit ce que cerf soient generalment aemis as serpens. Toutes voies lor valent il a grans medecines, et ore orés coment. Il vait au pertuis du serpent a toute la bouche plaine d'euue er le boute dedens. Et quant il a ce fait, il atret a soi par les esperimens de son nés et de sa bouche, tan quant li cers veut deposer sa vellece ou maldie k'il ait, il menguë la serpent, et pour la paour dou nemin cor a la fontaine et boit assés: en cest maniere mue le poil et les cornes et giete toute vielece»¹⁶.

4. Reptiles

Además de la serpiente¹⁷, el único ejemplo de este género en todo el corpus stilnovista es el de la salamandra. Es Guido Guinizzelli quien hace uso de ella para ponerla en comparación con el corazón del amante: el valor y el precio de la dama iluminan el corazón del amante y lo hacen arder de la misma manera que la salamandra:

¹⁶ Cf. Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, p. 160.

¹⁷ Vid. «águila».

già per cui lo meo core
altisce in tal luore
che si ralluma come
salamandra 'n foco vive (5,35-38)

El simbolismo de la salamandra en estos versos remite directamente a la leyenda que sobre este animal nos legaron los Bestiarios: la salamandra vive en el fuego y de él no recibe daño ni su piel ni su cuerpo.

5. Animales fantásticos

El Ave Fénix, al igual que el Unicornio, son, sin duda, los animales fantásticos que con más frecuencia se usan en la poesía amorosa medieval. De ellos, al igual que del dragón, encontramos ejemplos en los versos stilnovistas.

5.1. Ave Fénix

Aparece en el cancionero de Dino Frescobaldi y en el de Cino da Pisotia con la misma utilización: es un símbolo de la renovación.

I. Malaxecheverría señala, al respecto de este animal fantástico, que «lo que en cualquier caso fascinó al hombre antiguo y al medieval, en la leyenda del fénix, es el tema de la resurrección que se adaptaba perfectamente a los dogmas del Cristianismo»¹⁸.

Según la leyenda el ave fénix, de origen oriental, tiene un pico largo, con muchos orificios y de cada uno de ellos procede una nota distinta. Cuando canta ningún animal puede pasar por las cercanías debido a la dulzura de su voz. No tiene descendencia. Cuando le llega la hora de morir, macho y hembra recogen gran cantidad de leña, entrecruzan sus picos y sacuden sus alas. Debido al movimiento de éstas se enciende la madera y los dos fénix se consumen. Cae la lluvia sobre las cenizas y allí aparece un gusano que come de ellas, crece hasta alcanzar gran tamaño y se convierte en otro fénix. Los trovadores provenzales quisieran ser como ella para quemarse en el amor y al renacer ser correspondidos. A Dino Frescobaldi el amor lo conduce a una misma llama:

Per gir verso la spera, la fenice
si scalda sí, che poi accende fiamma
il loco ov'ella infiamma,
sí che Natura vince vita allora.
Così per ver, ché'l meo pensier lo dice,
mi mena Amor verso sí fatta fiamma,
che'l cor già se ne 'nfiamma,
tanto che Morte lui prende e colora (4,1-8)

¹⁸ Cf. I. Malaxecheverría, *ob. cit.*, p. 183.

Cino, por su parte, hace referencia al mito de la resurrección, y en concreto se refiere a la divina Beatriz:

L'altr'è secondo che'l suo canto dice
che passò poi nel bel coro divino,
là dove vide la sua Beatrice,
che quando ad Abraan guardò nel viso
non riconobbe l'unica fenice
che con Sion congiunse l'Appenino (186,9-14)

5.2. Unicornio

Es Guido Cavalcanti quien menciona a este animal fantástico. Probablemente la leyenda del unicornio, como la del fénix, despertase la misma fascinación.

Ningún animal puede medirse con el unicornio ya que todo aquel que resulte herido por su cuerno muere. Para poder capturarlo los cazadores visten a una hermosa doncella dejándole el pecho descubierto. La colocan en el camino del animal. Cuando el unicornio la ve se le acerca para mamar de su pecho embriagándose de tal manera que es posible capturarlo.

Si bien la forma de representación varía según las fuentes, con forma de cabra, de antlope o de caballo, uno de los rasgos estables que caracterizan al unicornio es su ferocidad. Otro es su relación con la doncella capaz de dominarlo.

Con esta serie de características el unicornio se mantuvo desde siempre en una significación de tipo dual: de un lado como símbolo de la figura del Bien, identificada a Cristo y al pecador vencido y de otro, como la figura del Mal, dada su ferocidad, asimilable a la muerte. Lectura doble también es la que ofrece su relación con la doncella: de un lado símbolo de la pureza, pues se siente atraído por la virginidad y de otro, símbolo de la lujuria, ya que sólo lo tranquiliza la voluptuosidad.

El uso que Cavalcanti hace de este animal es claramente positivo. El poeta envía un soneto a Guido Orlandi, con quien ya había discutido sobre la naturaleza del amor. La dama, encarnación del amor, ha tomado vida en el corazón del amante. Su pureza es tan grande que puede ser sentida por cualquier unicornio y está tan bien custodiada, probablemente por el amor, como lo está el unicornio cuando va a ser cazado:

Perc'ha sì dolce guardia la sua chiostra,
che'l sente in India ciascun lunicornio,
e la vertute l'arma a fera giostra,
vizio pos' dir i fa crudel ritorno (49,5-8)

5.3. Dragón

Es otro de los animales fantásticos por excelencia. Algunas fuentes disocian mal el dragón de la serpiente, entre ellas las ofrecidas por Isidoro de Sevilla el cual al tratar

genéricamente «de serpentibus» se ocupa en primer lugar del dragón. Iconográficamente se presenta como un animal de cuerpo enorme, de aspecto terrible, con una boca ancha y muchos dientes, ojos llameantes y de gran longitud.

En algunos poetas occitánicos el dragón se asocia, como la serpiente, al demonio¹⁹.

El único ejemplo de este animal aparece nuevamente en el cancionero cavalcantiano y comparece en la misma composición que lo hacía el león. Si recordamos se trataba de una composición de tipo político. Allí el león se usaba como símbolo del temor. El dragón, por su aspecto, atemoriza con la misma intensidad:

e' più treman di te che d'un dragone,
veggendo la tua faccia, ch'è sì dura (52,6-7)

Una vez visto y analizado el reino animal en la rimas stilnovistas podríamos concluir reiterándonos en la opinión ofrecida páginas atrás: si bien aparecen un número considerable de referencias a distintos animales, en muchos casos tal aparición se puede considerar anecdótica ya que la mayoría de ellos, o al menos una buena parte, aparecen mencionados en una sola ocasión o en un único poeta.

Teniendo esto en cuenta, los poetas que con mayor frecuencia se aproximan al mundo animal son, por este orden, Cino da Pistoia, Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Dino Frescobaldi y Lapo Gianni, estando totalmente ausente en este conjunto el poeta Gianni Alfani.

Aunque, como hemos dicho, es Cino el poeta que menciona un mayor número de animales, la primera observación destacable es que las composiciones donde comparecen no son, en buena medida, amorosas en el sentido estricto de la palabra. Esto ocurre, por ejemplo, con la avispa o la mosca (en sentido paródico) o con el oso. Por su parte la rana y el perro también se usan en composiciones con un marcado carácter satírico. En las que gozan de tono amoroso el mirlo (en sus dos menciones), el pájaro (augella) y la paloma funcionan como metáfora de la dama. Las demás menciones a los pájaros se hacen en función decorativa.

Guido Guinizzelli hace siempre un uso comparativo de los animales estableciendo la similitud tanto con el amante como con la amada e incluso, en un caso, con el amor y resaltando de ellos sus rasgos más típicos.

En Cavalcanti la mención a los animales es poco significativa. El único caso en el que alude a algún animal para resaltar un hecho amoroso, la pureza y gentileza de su dama, es con el unicornio. Los pájaros, que cumplen siempre una función decorativa, se encuentran endocontextualizados en composiciones donde sí tienen cabida, para marcar el exordio primaveral, pero que, en absoluto, son características de su modo creativo. De tales aves sólo se destaca su canto como metáfora del canto amoroso, del componer poético. Los demás animales, dragón y león, se utilizan fundamentalmente por aquello que representan pero se insertan en una composición de tipo político.

¹⁹ Cf. M. Brea, art. cit., p. 424.

Finalmente Dino utiliza los animales siempre como metáfora de la dama y en Lapo sólo hay dos ejemplos significativos: el águila en su lucha con la serpiente y el ciervo.

De lo que no cabe ninguna duda, pese a la poca representatividad de este reino, es de la influencia ejercida por los Bestiarios a la hora de reseñar las características, propiedades y comportamiento de los animales. Estos se mencionan por lo que son o por lo que se cree que representan y de ellos se toman sus hábitos tal y como los habían legado aquellos tratados.