

Primera traducción impresa de la Divina Comedia en los albores del humanismo español

Estudio del texto y de sus resonancias políticas y
culturales
Tomo 1

Autor:

Hamlin, Cinthia Ma.

Tutor:

Funes, Leonardo

2012

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título en Doctor en Letras

Posgrado

Tesis

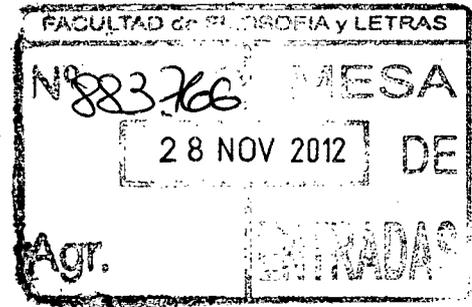
17-3-10-1

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Tesis doctoral

TESIS 17-3-10 V.1



*PRIMERA TRADUCCIÓN IMPRESA DE LA DIVINA COMEDIA EN LOS
ALBORES DEL HUMANISMO ESPAÑOL: ESTUDIO DEL TEXTO Y DE
SUS RESONANCIAS POLÍTICAS Y CULTURALES*

Doctoranda: Lic. Cinthia Ma. Hamlin (cinhamlin@gmail.com)

Director: Prof. Dr. Leonardo Funes

Co-director: Jorge N. Ferro

TOMO I

(Estudio)

Noviembre de 2012

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Agradecimientos

A Dios, primero, por haberme regalado una vida hermosa. A mi papá, por su amor desbordante y por haberme transmitido su pasión por la literatura y, en especial, por la poesía. A Leonardo Funes, mi director, por su guía y ayuda y por ese rigor cariñoso con el que siempre nos impulsa a superarnos. A mi co-director, Jorge Ferro, por sus lecturas dedicadas, sus consejos académicos y, en especial, sus sabios y paternales consejos de vida. Al Conicet, por haberme permitido desarrollar mi doctorado gracias a una beca doctoral en un lugar como el SECRIT. A todos mis compañeros diarios del SECRIT, los de antes y los de ahora, por su calidez, contención y afecto de tantos años: José Luis Moure, Lilia F. de Orduna, Gloria Chicote, Mercedes Rodríguez Temperley, Georgina Olivetto, Juan Fuentes, Silvia Arroñada, Santiago Di Salvo, Santiago Pérez, Magui López García, Marcelo Rosende, Carina Zubillaga, Érica Janin, Pablo Saracino, Maximiliano Soler, Manuel Abeledo, Soledad Bohdziewicz y, finalmente, a Germán Orduna por haber fundado un lugar tan maravilloso. Entre ellos quería agradecer especialmente a Santiago D., con quien me une una larga amistad desde pequeña, por haberme acompañado y guiado durante mi tránsito por la facultad; la ayuda concreta y siempre generosa de Juan y Soledad; los consejos de Mercedes y Georgina que, aunque tal vez al pasar, han determinado la dirección de varias secciones de este trabajo; y la ayuda de mis compañeros de la Cátedra de Literatura Española I, siempre al pie del cañón: Carina, Pablo, Maxi y en especial a Manuel, disponible en todo momento, incluso estando del otro lado del océano, y a Érica, no sólo por su ayuda, sino por su generosa amistad. También a Gimena del Río, que ha ayudado tanto desde Madrid, y a todos los colaboradores y adscriptos de la Cátedra. A mis profesores de la Universidad de Buenos Aires que, además de los ya mencionados, han sido un referente durante mi estudios de grado y de posgrado: Pablo Cavallero, Ma. Esther Badin, Martín Ciordia, Nora Sforza, Alicia Parodi y Silvia Delpy.

A mi mamá, por su ayuda semanal, y a mis hermanos y sobrinitos, por tantas risas y ternura. A todos mis amigos, más allá de los ya nombrados, cuya lista es larga y no lograría condensar mi infinito agradecimiento. Destaco, solamente, la ayuda concreta de Marisa García y la amistad y sostén de años de Julieta Marroco.

Por último, a Daniel, mi compañero y amigo, por su amor y apoyo constante, y a Abril, que llegó en el momento justo, para llenar nuestra vida de alegría y primavera.

Para Eduardo A. Hamlin, *in memoriam*,
todo esto y unos versos, como le hubiera gustado:

“[...] *ché'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona imagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insignavate come l'uom s'eterna:
e quant' io l'abbia in grado, mentr' io vivo
convien che ne la mia lingua si cerna*”.
(*Inferno*, XV, 82-87)

ÍNDICE

TOMO I

x- Introducción	6
1- La traducción en la Edad Media y la relevancia del caso dantesco: estado actual.....	6
2- La suerte de Dante en la Península: relevo bibliográfico y redefinición del objeto de estudio.....	11
3- Hipótesis, metodología y estructura.....	20
1- La tradición textual de la traducción de la <i>Comedia</i>:	
 problemas de datación y filiación	25
1.1- Descripción de los testimonios.....	26
1.1.1- El impreso.....	26
1.1.2- El manuscrito	32
1.2- El problema de la datación.....	34
1.3- Problemas de filiación.....	40
1.3.1- Primer problema de filiación: las enmiendas.....	40
1.3.2- Segundo problema de filiación: las variantes	47
1.4- Conclusiones y <i>stemma</i> : ¿del impreso al manuscrito?.....	54
2 La traducción de la <i>Comedia</i> (Burgos, 1515): un “<i>textus cum commento</i>”	58
2.1- Traducción de la <i>Comedia</i> : características generales.....	59
2.1.1- Estilo y forma de la traducción.....	62
2.1.1.1- Fenómenos derivados de la “coacción de los ictus”.....	63
2.1.1.2- Fenómenos derivados de la forma estrófica.....	76
2.1.2- Mecanismos de traducción.....	84
2.2- Comentario: Características generales.....	95
2.2.1- El género comentario: precisión del objeto y características.....	96
2.2.2- El comentario de la <i>Comedia</i> : rasgos formales	100
2.2.2.1- Introducción: ¿ <i>accessus ad auctorem/commentatorem</i> ?.....	101
2.2.2.2- El comentario.....	105
2.3 Conclusiones.....	110

3- La traducción de la <i>Commedia</i> en la España de los Reyes Católicos:	
intencionalidad política y cultural	112
3.1- Inscripción cultural y contextual.....	113
3.1.1- “Aquell que del mundo s’espera monarcha”:	
mesianismo y profecía en la época Trastámara.....	113
3.1.2- Fernández de Villegas en la corte de la casa Velasco.....	120
3.2- La traducción de Villegas como propaganda monárquica.....	126
3.2.1- La materia profética dantesca y su refuncionalización:	
la batalla del perro contra la loba.....	126
3.2.2- La elección del arte mayor.....	140
3.3- La ideología pro-monárquica y sus repercusiones en el resto del texto.....	150
3.3.1- El autoritarismo teocéntrico.....	151
3.3.2- La relocación apologética del sentido.....	160
4-Traducción y reapropiación: Villegas y Landino	165
4.1- Contexto cultural e intencionalidad política.....	167
4.2- El borramiento del neoplatonismo y la mejor difusión de la doctrina cristiana.....	169
4.3- La dicotomía vida activa y contemplativa, una nueva perspectiva.....	179
4.3.1- Las figuras de María y Raquel vs. Marta y Lya.....	180
4.3.2- Las figuras de Eneas, Pablo y Cicerón.....	186
4.4- Conclusiones.....	192
5- La configuración político-ideológica del comenario:	
reapropiación apologética e inserción de tópicos panegíricos	195
5.1- La construcción apologética de la imagen del rey.....	196
5.1.1- Personajes histórico-míticos y su reapropiación panegírica:	
el ensalzamiento de la monarquía	196
5.1.2- El motivo de la guerra justa como legitimación regia.....	215
5.2- La reapropiación negativa de otros personajes históricos	
y su funcionalidad propagandística.....	222
5.2.1- La tiranía y las contra-figuras monárquicas.....	223
5.2.2- La negatividad de la privanza como tópico panegírico y legitimador.....	241
5.3- La propaganda anti-francesa y su funcionalidad apologética.....	259

6- El comentario en los umbrales del humanismo.....	267
6. 1- Actitudes e intereses humanistas.....	268
6.2- El problema de la lengua.....	280
7- El comentario y sus reflexiones sobre poesía y ficción: tradición e innovación	297
7.1- El proemio y la defensa de la poesía.....	298
7.2 - El comentario y las definiciones del poeta y la ficción.....	304
7.2.1- El poeta divino y las verdades teologales de la ficción.....	304
7.2.2.1- La defensa de la ficción y la definición del oficio poético.....	311
7.2.2.2- La defensa del oficio poético: las armas contra las letras.....	316
7.3- Conclusiones.....	321
8- Conclusiones	323

TOMO II

9- Apéndice.....	1
9.1 Transcripción de la <i>Comedia</i>	1
9.2. Láminas.....	169
10- Bibliografía General.....	176
10.1- Fuentes primarias.....	176
10.2- Fuentes secundarias.....	176
10.3- Bibliografía crítica.....	179
10.3.1-Estudios generales.....	179
10.3.2- Diccionarios y catálogos.....	181
10.3.3- Estudios específicos.....	182

Introducción

1-La traducción en la Edad Media y la relevancia del caso dantesco: estado actual

La traducción en la Edad Media es un objeto que ha ido ganando terreno durante los últimos años en el campo de los estudios medievales. Gracias a trabajos precursores como los de Folena, Wittlin, Buridant y en especial los de Russell, Copeland y Rubio Tobar, los medievalistas hemos ido tomando cada vez más conciencia sobre la importancia de la traducción en la historia de la literatura, y de la necesidad de abocar nuestro estudio a los textos traducidos con la misma dedicación que a las obras originales.¹ Estos primeros estudios, además de clasificar los diferentes métodos utilizados por los traductores en la Edad Media, fueron precursores a la hora de esbozar lo que podría llamarse una “teoría de la traducción medieval”. Más recientemente las compilaciones de trabajos de Beer, Paredes Núñez y Muñoz Raya, Martínez Romero y Recio, Cantavella y Haro, Delpy y Funes, entre muchas otras, demuestran el mismo interés y abordan la “teoría de la traducción medieval” ya desde un análisis más particular de los textos meta en relación a los textos fuente.² En el ámbito específicamente castellano, Alvar y Lucía Megías han hecho una labor notable al sistematizar e historiar el complejo mundo de traductores y traducciones del Medioevo castellano, movidos por la necesidad de subsanar una dificultad que el estudioso de la

¹ Gianfranco Folena, “Volgarizzare e tradurre: idea e terminología della traduzione dal MedioEvo italiano e romanzo al humanesimo europeo», en *La Traduzione. Saggi e studi*, Trieste, Lint, 1973, pp. 57-120 y *Volgarizzare e tradurre*, Turín, Einaudi, 1991; Wittlin, Curt, “Les traducteurs au Moyen Âge : observations sur leurs techniques et leurs difficultés”, en *Actes du XIIIe Congrès international de linguistique et philologie romane* Québec, Université de Laval, 1976, t. II, pp. 601-60; Claude Buridant, “Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale”, *Travaux de linguistique et de littérature*, XXI, 1, 1983, pp. 81-136; Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Universidad autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1985; Rita Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics, and Translation in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Joaquín Rubio Tovar, “Algunas características de las traducciones medievales”, *Revista Literatura Medieval*, 9, 1997, pp. 197-243.

² Jeanette Beer, *Medieval Translators and Their Craft. Studies in Medieval Culture XXV*, Kalamazoo, Western Michigan University, 1989 y *Translation Theory and Practice in Middle Ages*, Michigan, Medieval Institute Publications, Western University of Michigan, 1997; Eva Muñoz Raya y Juan Paredes Núñez (coords.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999; Tomás Martínez Romero y Roxana Recio, eds., *Essays on medieval translation in the Iberian Peninsula*, Castelló-Omaha, Publicaciones de la Universitat Jaume I-Creighton University, 2001; Rossana Cantavella, y Marta Haro Cortés, *Traducción y práctica literaria en la Edad Media románica*, Quaderns de Filologia-Estudis Literaris, VIII València, Facultat de Filologia, Universitat de València, 2003; Silvia Delpy Leonardo Funes y Carina Zubillaga, comps., *Estudios sobre la traducción en la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

traducción en la Edad Media siempre encuentra –la dispersión de materiales y la información no sistematizada–.³ Sin embargo, y a pesar de notar la proliferación de estudios que se abocan a este campo en los últimos diez años, Carlos Alvar afirma: “el estudio de las traducciones medievales castellanas constituye un mundo que apenas ha empezado a descubrirse”.⁴

El interés que ha motivado todos los nuevos impulsos en los estudios de traductología en la Edad Media puede explicarse gracias a la conciencia cada vez más certera de que las traducciones, como señaló Tobar, “reflejan tanto como las obras de pura creación las corrientes culturales y literarias de una época”.⁵ Ahora bien, al adentrarnos en los siglos XV y XVI este objeto nos impone mayor atención aún: no se pueden comprender los primeros pasos que da el humanismo peninsular sin tener en cuenta las traducciones de los grandes poetas italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio) en las bibliotecas de los grandes nobles, el impulso de la traducción horizontal (entre lenguas romances), las traducciones encomendadas -por quién, a quién y para qué-, la autotraducción y todo el tráfico cultural que se da en estos siglos. La traducción es la práctica literaria que expresa de forma paradigmática este proceso de relaciones culturales y literarias nuevas y será pues fundamental no sólo para entender la historia de la literatura sino toda la historia social, política y cultural. En este sentido, el estudio de la particular situación que presentan las traducciones y glosas medievales castellanas de la *Divina Commedia* en los siglos XV y XVI se vuelve más que pertinente, ya que en ellas podemos leer no sólo el traslado de la *Commedia* dantesca sino también las condiciones y líneas problemáticas de la particular situación histórico-cultural de la España prehumanista.

Además, el universo particular de las traducciones de la *Commedia* ejemplifica de manera paradigmática la noción de traducción vigente a fines de la Edad Media: “la traducción no tenía una especificidad, no era un ejercicio autónomo, netamente diferenciado de la glosa o del comentario”.⁶ Así, en el panorama específico de las traducciones dantescas peninsulares, “es muy delgada la línea que separa a traductores de

³ Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009 y Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para la historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁵ Rubio Tovar, “Algunas características...”, art. cit., p. 203.

⁶ Rubio Tovar, “Algunas características...”, art. cit., p. 207.

glosadores o comentaristas”⁷. En efecto, traducir, trasladar al romance o vulgarizar,⁸ implicaba interpretar y “glosar” (mediante *amplificatio*, *duplicatio*, etc.) el original en el mismo entramado del texto. Copeland, de hecho, ha ya demostrado muy bien cómo la traducción medieval no puede ser entendida como una práctica ajena a la práctica hermenéutica de la *enarratio poetarum* y a la retórica de la *inuentio*. Al contrario, según Copeland, la traducción al igual que el comentario sirve a su texto fuente pero, al mismo tiempo, desplaza su fuerza original. La *enarratio* asume así un poder creativo que aleja esta práctica de la mera reproducción.⁹ El panorama de las traducciones dantescas en el ámbito hispánico resulta harto complejo si tenemos en cuenta, además, que los comentarios a la *Divina Commedia* eran de por sí una traducción. Todo lo que de Dante repercutió en España, parece haber llegado a través del tamiz de la reescritura.

Será pertinente destacar, además, que el interés por estas traducciones se debe también a que durante los siglos XIV y XV la concepción sobre la traducción comienza a cambiar. Para comprender mejor de qué manera, realicemos primero un breve resumen del origen y evolución del pensamiento traductológico hasta ese momento. En efecto, las preocupaciones teóricas medievales sobre la traducción hunden sus raíces en el debate clásico entre la retórica y la gramática y en la distinción que hace Cicerón entre *interpres* y *orator*.¹⁰ San Jerónimo fue el primero en entender estas ideas de manera normativa y en la *Epístola a Pamaquio*, escrita en el 395, las teoriza: una traducción fiel ha de realizarse *pro verbo verbum* (palabra por palabra) sólo en la Biblia. El verdadero traductor es aquel que intenta captar en su propia lengua el significado total del texto original y no debe traducir

⁷ Ana Castaño, “Primeros comentarios a Dante hechos en la Península Ibérica, y su relación con las traducciones”, en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, México, UNAM-El Colegio de México, 1996, pp. 263-273, cita en p. 264.

⁸ Para toda la serie de sinónimos con los que se designaba la práctica traductora, así como sus leves diferencias semánticas, véase Folena, *Volgarizzare et tradurre*, *op. cit.*, pp. 35-9.

⁹ Para un primer panorama de todo lo anterior véase la Introducción del trabajo de Copeland (*Rhetoric, Hermeneutics...*, *op. cit.*, pp. 1-8), donde da un primer panorama en el que expone todas estas ideas que luego desarrollará con profundidad en su estudio.

¹⁰ Como aclara Rubio Tovar (“Algunas características...”, art. cit., p. 208), la retórica se erigió a sí misma en una disciplina fundamental de capacidad creadora y que limitó la competencia de la gramática a la *enarratio poetarum* - es decir, a glosar e interpretar a los poetas-. Cicerón en *De inventione*, define su práctica de *orator* distinguiéndola de la del *interpres*: traducir como orador es hacerlo según los poderes de la retórica, de la *inventio*, conservando ideas (*sententiae*) y figuras (*formae tanquam figurae*) pero acomodándolas al uso de Roma y, por tanto, sin la obligación que tiene el *interpres*, a saber, trasvasar una por una las palabras. Para más profundidad, véase Copeland, *Rhetoric, Hermeneutics...*, *op. cit.*, especialmente el primer capítulo: “Roman theories of translation: the fusion of grammar and rhetoric”, pp. 9-36.

las palabras exactas sino el sentido de las palabras: *sensum exprimere de sensum*.¹¹ Ahora bien, la sed de erudición que se va despertando en las clases dirigentes castellanas a fines del XIV y principios del XV y la consecuente idea de superioridad del latín frente a las lenguas vernáculas –enarboladas por Cartagena, Mena y López de Ayala– opacó estas ideas flexibles en torno a la traducción y llevó a trasvases literales, *ad verbum*, que respetaban el latín casi religiosamente, en detrimento tal vez de la comprensión o la estructura del idioma. Habría que aclarar, igualmente, que aunque la mayoría de los traductores latinistas preferían la traducción palabra por palabra, encontramos algunas matizaciones, como demuestran los casos del mismo López de Ayala y Enrique de Villena en las reflexiones de sus prólogos a *Las Flores de los Morales de Job* y *La Eneida*, respectivamente.¹² Durante esta época, sin embargo, en Castilla la tendencia latinizante era la que dominaba.¹³ A medida que avanza el siglo XV, sin embargo, se comienza a percibir un cambio en relación a la estructura cerrada del período anterior: se siente la necesidad de romper con la oscuridad de los textos y se intenta hacer más claras y cercanas las traducciones. Se puede observar, pues, en palabras de Recio “una evolución que se muestra en la búsqueda de un equilibrio entre lo *ad litteram* y lo *ad sententiam* hasta proponer un texto familiar, variado, flexible, que no se aleje de la lengua común”.¹⁴ Poco a poco penetran los autores y las ideas italianas, humanistas y cada vez son más los traductores que en Castilla aceptan a San Jerónimo, incluso los que se dedican al latín. Se erige, de este modo, una “tradicón liberal”, en palabras de Morreale, frente a lo que sería una posición más tradicional aferrada a la literalidad.¹⁵ Toda esta periodización que relevamos, de manera un tanto sencilla, no tiene en cuenta un importante cambio que sí se da a fines del XIV, que desde nuestra perspectiva resulta esencial. En efecto, como da cuenta Gómez Redondo, el Canciller Pero López de Ayala, por ejemplo, traduce *De Casibus virorum illustrium* de Boccaccio y las

¹¹ Véase Rubio Tovar, “Algunas características...”, art. cit., p. 211.

¹² Véase Roxana Recio, “Alonso de Madrigal (El Tostado): la traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista”, *La Corónica*, 19.2 (1990-1991), 112-131, especialmente pp. 114-5.

¹³ En Aragón, sin embargo, las ideas de San Jerónimo perduraron e influyeron, por ejemplo, en la traducción literaria que Andreu Febrer realizó de la *Divina Comedia*. Véase Contreras Martín, Antonio, “A propósito de la *Comedia* de Dante en una traducción catalana medieval de Andreu Febrer”, *Revista de Poética Medieval*, 5 2000, pp. 11-25.

¹⁴ Recio, “Alonso de Madrigal...”, art. cit., cita en p. 113.

¹⁵ Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española, 1959, v. I. Las referencias a la evolución y tensión entre las posiciones tradicionales y la emergente “tradicón liberal” se encuentra en las pp. 15-26.

Decadas de Tito Livio obedeciendo a un proyecto que comienza a distanciarse de las concepciones anteriores –relacionadas con pautas doctrinales y religiosas–, al hallarse estrechamente vinculado a las preocupaciones políticas del momento, que giraban en torno de la necesidad de asimilar y justificar el establecimiento de la nueva dinastía Trastámara y sus consecuencias.¹⁶ A la afirmación citada de Rubio Tovar al comienzo, por tanto, habría que hacerle un añadido: las traducciones tardo-medievales reflejan también los intereses políticos.

Es justamente dentro de este contexto de cambio que se comienza a traducir la *Divina Comedia* y los comentarios que sobre ésta circulaban. En un primer momento, entre 1429 y 1450, como fruto del círculo literario del Marqués de Santillana y de su curiosidad humanística. En efecto, de su biblioteca proceden tanto la versión de la *Commedia* de Enrique de Villena (ms. 10.186 BNM), como las traducciones anónimas de los primeros siete cantos del *Commentum super Dantem* de Benvenuto da Imola (ms. 10208 BNM) y de todo el *Commentum* de Pietro Alighieri (ms. 10207 BNM) y también la que Martín de Lucena realizó a partir del *Commentum* del Purgatorio de Benvenuto de Imola (ms. 10196 BNM).¹⁷ En un segundo momento, entre 1502 y 1515 aproximadamente, el arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas la traduce en esta misma ciudad a pedido de Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, mujer del condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco. Esta traducción, que se divulga a través de la imprenta en 1515, emerge en el marco de la política imperial de los Reyes Católicos.

Antes de detenernos en la descripción y relevo bibliográfico de las problemáticas en torno a estos textos, resulta preciso aclarar cuáles fueron las inquietudes principales que nos guiaron en nuestro primer acercamiento a las traducciones de la materia dantesca. En efecto, las mismas se desprenden del panorama previamente descrito: ¿De qué manera el contexto cultural y político de la España pre-humanista y humanista influyó en su recepción

¹⁶ Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la Prosa Medieval Castellana*. Madrid, Cátedra, 2007, vol. III, pp. 2111-2 y 2135-48.

¹⁷ Para una descripción codicológica y del contenido mínimo de estos manuscritos véase el estudio clásico de Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane. Étude historique et bibliographique de la collection de livres manuscrits de don Íñigo López de Mendoza, 1398-1458, marqués de Santillana, conde del Real de Manzanares humaniste et auteur espagnol célèbre*, Paris, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences Historiques et Philologiques, 1905, pp. 275-307 y, más recientemente, Margherita Morreale, "Apuntes bibliográficos para el tema de Dante en España hasta el s. XVII", en *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, José Luis Rivarola y José Pérez Navarro, eds., Madrid, Gredos, 2006 [1967], pp. 213-250, especialmente pp. 220-3.

y traducción? ¿Hasta qué punto podría concebirse la traducción medieval, en cuanto práctica hermenéutica y recreadora, como reescritura y nueva “puesta en obra”? El interés por abordar estas cuestiones determinó, como expondremos en breve, un recorte de nuestro objeto de estudio, que en los comienzos de esta investigación pretendía abarcar todas estas traducciones recién mencionadas.

2-La suerte de Dante en la Península: relevo bibliográfico y redefinición del objeto de estudio

Se dedican a estudiar específicamente la suerte que tuvo tanto la *Commedia* dantesca como sus comentarios en la península, Penna, Morreale, y, a modo de breve apartado en trabajos más amplios sobre la traducción en Castilla, Alvar y Lucía Megías.¹⁸ Todos estos estudios, sin embargo, son más bien descriptivos: le dedican pocas líneas a cada texto y, en la mayoría de los casos, hacen referencias muy breves a su contexto de producción. Resulta importante señalar que todos estos críticos concuerdan en que las dos traducciones más importantes, sea por la envergadura del trabajo –pues son las más completas– o por la presencia de glosas, son las de Enrique de Villena (1428) y Pero Fernández de Villegas (Burgos, 1515). Desarrollaremos brevemente, por tanto, el estado de la cuestión acerca de estos dos textos.

La traducción de Enrique de Villena es una versión extremadamente literal, por lo cual se ha aducido –teniendo en cuenta sus otras traducciones, como la de la *Eneida*, y su manera de trabajar– que podría ser una versión intermedia, borrador, y que la final nunca se completó.¹⁹ El interés que suele despertar el texto de Villena se debe a que la traducción se presenta en los márgenes del folio donde se trasmite el texto italiano, cual apostilla, y

¹⁸ Mario Penna, “Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia”, *Revista de la Universidad de Madrid*, 14, 1965, pp. 81-127; Morreale, “Apuntes bibliográficos...”, art. cit; Carlos Alvar, “Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el Siglo XV”, *Anuario Medieval*, 2, 1990, pp. 23-41; *Traducciones y traductores... op. cit.*, pp. 340-3; Alvar y Lucía Megías, *Repertorio...*, *op. cit.*. Para un estudio que incluya no sólo la suerte de la materia dantesca en relación a sus traducciones, sino sobre todo su circulación y sus influencias literarias véase el clásico Arturo Farinelli, “Dante in Ispagna nell’Età Media” en *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín, Bocca, 1922.

¹⁹ Véase al respecto Paola Calef, “«En el medio del camino». Intorno alla traduzione della *Divina Commedia* di Enrique de Villena”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, pp. 453-465, referencia en p. 458.

dispone de un articulado aparato de glosas en latín y en castellano. El manuscrito trilingüe (ms 10.186 BNM) fue objeto de muchos estudios, entre los cuales el más importante es el trabajo de José Antonio Pascual sobre el *Infierno*, que releva y afronta problemáticas fundamentales de la traducción, concluyendo que es una versión latinizante y literal.²⁰ Los otros estudios al respecto de Devilla, Zecchi y Cátedra, al ser ediciones del texto traducido, dejan de lado una de las cuestiones fundamentales para la recepción: cómo las glosas influyeron en la traducción y cómo los tres estados de lengua, el italiano, las glosas y la traducción interactuaban en la recepción.²¹ Un aspecto de este problema es estudiado por Paola Calef, quien advierte que muchas de las glosas del manuscrito de Madrid no han sido todavía objeto de estudio y que el papel intermediario que desempeñaron entre el original y la traducción ha estado sobrevaluada hasta ahora.²² En su tesis inédita Calef se ha dedicado a esta cuestión, estudio que nos ha resultado fundamental para revisar algunas de nuestras hipótesis, relacionadas con las pautas ideológicas que determinaron las elecciones léxicas en aquellos pocos lugares donde el texto se aparta del original. Calef prueba que tanto las traducciones anómalas o de términos que el traductor no podría comprender por su competencia lingüística, como los casos de amplificación donde la traducción no contiene elementos deducibles del texto dantesco, proceden de la tradición exegética dantesca y, por tanto, no son huella del contexto particular español. Además, la crítica demuestra fehacientemente que las glosas en latín que influyen muchas veces en la traducción se realizaron en un período bastante previo en el que el manuscrito se encontraba todavía en Florencia. En cuanto a las glosas castellanas, por un lado, Calef prueba que algunas son del Marqués y generalmente corrigen la traducción o aclaran cuestiones oscuras sirviéndose de comentarios con los que contaba en su biblioteca (por ejemplo, Benvenuto da Imola y Pietro Alighieri). Por el otro, las glosas anónimas son, ya intentos de traducción, o notas

²⁰ José Antonio Pascual Rodríguez, *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón: estudio y edición del Infierno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

²¹ Elvira Devilla, *La Traduzione della «Divina Commedia» attribuita a Enrique de Aragón. Edizione del Purgatorio*, Tesis inédita de la Università degli studi di Firenze, 1985; Barbara Zecchi, *La traducción de la Divina Commedia a atribuida Enrique de Villena. Estudio y edición del Paradiso*, Tesis inédita de la Università Ca' Foscari di Venezia, 1985-6; Pedro Cátedra, ed., Enrique de Villena, "Obras Completas, III. Traducción y glosas de la "Eneida", libros IV-XII. Traducción de la "Divina Commedia", Madrid, Biblioteca Castro, 2000.

²² Paola Calef, *La traduzione castigliana della Commedia attribuita a Enrique de Villena*, Tesis inédita presentada en la Università degli Studi di Bologna, 2001. Agradezco a la Dra. Calef el haberme facilitado un ejemplar de su tesis.

preparatorias (si es que son de Villena), ya aclaraciones históricas de personajes. Ninguna, pues, ofrece datos particulares sobre la recepción. Este primer acercamiento a los estudios específicos sobre la traducción de Villena nos ha llevado, por tanto, ha descartarlo como objeto de estudio, pues consideramos que todo lo que se podía decir al respecto ya ha sido dicho.

La traducción del *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas es, en cambio, una versión que convierte la *terzina* dantesca en coplas de arte mayor, debiendo así recurrir a versos agregados. Además, la versión que nos transmiten los numerosos ejemplares impresos que se conservan difiere ampliamente del único manuscrito conservado (ms B 2183 de la Hispanic Society): cada estrofa está acompañada de un extenso comentario de Villegas que traduce –amplificando, omitiendo, apartándose– el *Comento sopra la Commedia* de Cristoforo Landino (Floencia, 1481), el más prestigioso comentarista dantesco del momento. La naturaleza de este mismo texto en cuanto “*textus cum commento*”, nomenclatura que tomamos de Powitz,²³ resulta harto provechosa para estudiar los procesos de traducción y glosa como procesos íntimamente relacionados que, interviniendo tanto en los procesos de traducción del texto poético como de su comentario, confluyen en una nueva instancia de puesta en obra, así como también inauguran una nueva etapa interpretativa de la materia dantesca, puramente española, y que pretende guiar de cerca la lectura. Será ésta, de hecho, la única traducción española que circula en la península hasta fines del siglo XIX, donde, en el *revival* dantesco del romanticismo, se la vuelve a imprimir, esta vez desprovista del comentario, y con varios errores de transcripción.²⁴ Un texto de tal complejidad resultó ideal para acercarnos a uno de nuestros objetivos principales: analizar la traducción como reescritura, en la que se encuentran huellas textuales de un contexto histórico cultural en los umbrales del humanismo español. La complejidad y riqueza descubiertas en este texto impusieron, pues, una reestructuración de nuestro *corpus*, que comenzó a centrarse por sobre todo en el análisis particular de esta traducción y de su comentario, dejando al resto de los textos –no sólo el de Villena y el del

²³ Véase Gerhardt Powitz, “Textus cum commento”, *Codices Manuscripti* 3, 1979, pp. 80-9.

²⁴ *La Divina Comedia de Dante Alighieri. El Infierno. Texto Italiano, con la versión que hizo en coplas de arte mayor Don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos y fue impresa en dicha ciudad en 1515. Sale ahora ilustrada con láminas, copia fiel del gran trabajo hecho a pluma por el Caballero Francisco Scaramuzza, Director de la Real Academia de Parma y fotografiada por Don José Suárez, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía, 1868.*

anónimo traductor del primer Canto (ms S-II-13 del Escorial),²⁵ sino también los fragmentos traducidos de los comentarios de Benvenuto de Ímola y de Pietro Alighieri (nuestro *corpus* primigenio)– como fuentes secundarias.

Los estudios particulares sobre el texto de Fernández de Villegas son, además, muy escasos. El primero será un artículo de Beltrani en el *Giornale Dantesco* quien, desde una perspectiva italiano-conservadora, tiene el objetivo de desestimar a Villegas en cuanto traductor de Dante puntualizando a cada paso las deficientes habilidades poéticas del arcediano en comparación con Dante.²⁶ Advierte, asimismo, algunas de las técnicas de la traducción, como la elisión y adición de versos, que desde su punto de vista, están motivadas siempre por un intento moralista. Su perspectiva, por tanto, resulta un tanto acotada pues, además de concebir el “deber ser” de la traducción como una “reproducción” fehaciente del original, concepción que dista de los parámetros hermenéuticos de la época, a la hora de evaluar estéticamente la obra de Villegas la desacredita al no tener en cuenta el factor más importante: la necesidad cultural imperiosa de asimilar y reapropiarse de esta extraña y nueva forma artística en el nuevo contexto.

Luego tenemos también el estudio de Arce, que aunque no se dedica solamente al texto de Villegas, le otorga un lugar privilegiado en su análisis.²⁷ Su estudio, igualmente, se centra en la lengua, esto es, en dar cuenta de las diferencias léxicas entre la *Commedia* y los textos de sus traductores. El tipo de análisis que realiza es más bien descriptivo e inmanentista y no intenta ofrecer explicaciones sobre las causas que pudieron haber motivado las diferencias.

El siguiente estudio que se dedica exclusivamente al texto de Villegas, es la tesis inédita de Andreu Lucas, junto a un breve trabajo posterior donde resume los resultados de esta investigación.²⁸ Ambos se centran en las variaciones que presenta la traducción de Villegas en comparación con el texto fuente, reflejadas principalmente en el uso sistemático

²⁵ Véase al respecto el artículo de Penna “Traducciones Castellanas...”, art. cit, donde además de describir este manuscrito, transcribe todo el fragmento donde se encuentra la traducción en las pp. 111-127.

²⁶ Armida Beltrani, “D. Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della *Divina Commedia*”, *Giornale Dantesco* 23,1915, pp. 254-293.

²⁷ Joaquín Arce, “La lengua de Dante en la *Divina Comedia* y en sus traductores españoles”, *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV, 1965, pp. 9-48, se dedica al texto de Villegas entre las pp. 26-29.

²⁸ Maribel Andreu Lucas, *La amplificación en el Infierno de Dante traducido por Pedro Fernández de Villegas (Burgos 1515)*, Tesis presentada en la Universidad de Barcelona, 1995 y “Traducir el italiano de Dante en la castilla del Siglo XVI: el infierno según Pedro Fernández de Villegas”, en *Actes del III congrés Internacional sobre traducció*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996, pp. 293-302.

de la técnica retórica de la amplificación y en la reducción de la variedad léxica, mecanismos motivados, según la crítica, por fines didáctico-moralizantes. Aunque intenta, por tanto, ofrecer una explicación sobre el tipo de adaptación, en realidad reduce la “adaptación ideológica” meramente a una cuestión de moralización, mientras que, como ya planteamos, debería ser atendida también en cuanto adaptación político-cultural. Demorémonos un instante en las conclusiones de su tesis. Luego de detenerse en la mayor profundización que la traducción del arcediano ejerce sobre las implicancias teológicas y didácticas del texto fuente señala, sin embargo, cómo “los motores históricos, políticos y jurídicos” del texto dantesco son “minimizados en ésta –cuando no eliminados– por la acción de unas amplificaciones cuyo carácter didáctico-moral excluye las contingencias de la vida humana” y cómo, peor aún desde su perspectiva, sus “valores poéticos [son] mutilados sistemáticamente en una traducción que confundió la fidelidad al texto con la literalidad léxica”.²⁹ A su vez, el “carácter interpretativo” de estas amplificaciones “anula las posibilidades connotativas del texto original, resolviendo las sugerencias dantescas en un sentido unívoco capaz de guiar la mente del lector a través de los senderos preestablecidos por la actitud moralista y didáctica del traductor”.³⁰ A lo largo de todo nuestro estudio intentaremos probar cuán reductora es esta postura, producto de un abordaje de la traducción que se desliga del contexto histórico-cultural y literario en el que emerge y cobra su total relevancia, y sólo la juzga en relación al texto fuente, a la vez que desatiende las implicancias totales del comentario que la acompaña. Las últimas líneas con las que se cierran las conclusiones y la tesis de Andreu rezan lo siguiente:

Y si, aun considerando los específicos presupuestos que guiaban la labor de los traductores de finales del siglo XV, la traducción de Pedro Fernández de Villegas **resulta inconcebible – como debió resultarlo incluso para muchos de sus contemporáneos–**, ello se debe más bien al hecho de que, engendrada en un momento de renovación socio-cultural, vuelve su mirada hacia una tradición que ya va siendo superada y **no se hace partícipe de los nuevos intereses**, ateniéndose únicamente a los que compartieron el propio traductor y su protectora, a quien, en última instancia, iba dedicada la obra.³¹

Es tanto por su cariz didáctico-moralizante como por la utilización de una forma estrófica que está un tanto pasada de moda que se juzga este texto como “atrasado” e

²⁹ Maribel Andreu Lucas, *La amplificación...*, *op. cit.*, p. 432. El apartado final de las conclusiones ocupa las pp. 423-436.

³⁰ *Ibid.*, p. 433.

³¹ *Ibid.*, p. 436, las negritas son siempre nuestras.

inconcebible. Esta perspectiva, sin embargo, resulta también un tanto limitada pues no tiene en cuenta la vigencia real de las tradiciones literarias y hermenéuticas a las que adscribe y, por tanto, su funcionalidad y relevancia y, a su vez, asume que adoptar una postura didáctica implica no ser “partícipe de los nuevos intereses”. Muy por el contrario, intentaremos demostrar en estas páginas cómo el texto de Villegas es un fiel exponente de las tendencias literarias y preocupaciones histórico-culturales más vigentes al final del reinado de los Reyes Católicos.

Por último, habría que mencionar dos artículos de Recio dedicados también a Villegas. El primero no reviste mucha importancia en relación al estudio del texto, pues se centra exclusivamente en indagar dentro del prólogo de la versión impresa el desarrollo de ciertas reflexiones sobre la actividad traductora, sin ningún análisis de la traducción en sí.³² En el segundo, se dedica a cotejar estas reflexiones sobre la práctica traductora y glosadora establecidas en su prólogo con unos muy pocos pasajes de la traducción y comentario del canto I y V, para probar cómo “Villegas es el primer traductor castellano que hace lo que dice, o sea, que la teoría para él es práctica”.³³ Este estudio, además de muy breve, no profundiza demasiado ni en el estudio de la traducción en sí, ni en su funcionalidad específica, más que aseverar casi al pasar que es un traductor que “presenta la parte poética según criterio propio, adaptándola a su cultura”.³⁴ Estudia también, muy mínimamente, cómo Villegas reutiliza y traduce el *Comento* de Landino, aunque explica los cambios sólo desde la perspectiva de la necesidad de acomodarla a sus lectores con un propósito didáctico y como un “propagandista de la fe católica”.³⁵ La “adaptación cultural” queda reducida, por tanto, ya a la elección de la forma estrófica castellana –en cuyas implicancias culturales reales no se detiene– ya al matiz más moralizante de la traducción del texto poético y del comentario. Más allá de esta perspectiva también un tanto acotada, al final de su trabajo asevera que “esta traducción definitivamente es una obra no sólo para ser

³² Roxana Recio, “La evolución de las ideas sobre traducción y traductos en Castilla: La introducción del Infierno de Villegas”, en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de Setiembre de 1997), Universitat Jaume I, 1999, vol 3, pp. 213-220.

³³ Roxana Recio, “Landino y Villegas: análisis de una traducción del infierno de Dante”, *Voz y Letra, Revista de Literatura*, vol 10, nº1, 1999, pp. 25-39, cita en p. 38.

³⁴ Ídem.

³⁵ *Ibid.*, p. 31.

recordada a manera de curiosidad bibliográfica, sino para ser analizada y darle el valor que se merece”.³⁶

Este panorama evidencia cómo hasta ahora los estudios sobre esta traducción han abordado el problema de la lengua, del léxico, de sus ampliaciones u omisiones, dando cuenta de la marcada intencionalidad didáctico-moral de Villegas pero desatendiendo su funcionalidad contextual, sea política y/o cultural. La relación entre comentario y traducción, así como la manera en la que el contexto particular de Castilla se inscribe en el texto y determina la lectura y traducción del texto dantesco probaron ser todavía un objeto inexplorado.

Todos los trabajos relevados hasta aquí, además, se dedican casi exclusivamente a la traducción, con la excepción del último estudio muy breve de Recio. La tesis inédita de Thomas Rea Fine es, de hecho, el único estudio que se centra con prioridad y de manera bastante exhaustiva en su comentario.³⁷ Las relaciones entre el comentario y la traducción o, más específicamente, el análisis de cómo el comentario apoya, acota y/o expande las connotaciones del texto poético resulta muy esporádico. Su objetivo primordial, de hecho, es probar la intención didáctico-moralizante que determina toda la interpretación de Villegas en el comentario, tanto del texto dantesco como del de Landino, a través de un análisis pormenorizado de su selección de fuentes bíblicas, patrísticas, clásicas y de autores vernáculos. Según se establece en la introducción, el problema principal de Villegas, es la interpretación moralista que hará de Dante, en comparación con la de Landino.³⁸ Villegas, según Fine, además de un moralista es, al mismo tiempo, un “*medieval theologian*” y un “*medieval commentator*”.³⁹ Sin embargo, como nos dedicaremos a exponer con detalle en el capítulo 6, esta perspectiva resulta bastante reductora por varios motivos. Destaquemos aquí solamente que al enfocarse en los aspectos doctrinales del texto –cuya importancia es innegable– no logra percibir la funcionalidad de tantos otros pasajes del comentario que sólo se pueden explicar desde la perspectiva de lo que Lawrance ha denominado “humanismo vernáculo” y que impiden rotular a Villegas simplemente como un

³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³⁷ Thomas Rea Fine, *Fernández Villegas's translation and commentary on Dante's "Inferno"*, University of Michigan, University Microfilms International, 1981.

³⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁹ *Ibid.*, p. 20 y 34, entre muchos otros casos.

“moralista” medieval.⁴⁰ Resulta fundamental, pues, un replanteamiento de las problemáticas en torno a este texto que, sin negar sus rasgos e influencias medievales, lo conciba a su vez como un exponente de las tensiones inherentes del propio humanismo peninsular así como del contexto particular de la España de los Reyes Católicos. En este sentido, resulta preciso hacer una breve aclaración. El tema de la existencia o no de un humanismo castellano durante el s. XV y principios del XVI ha generado una gran controversia entre la crítica, cuyas reflexiones opuestas están representadas por Round y Rico como sus principales detractores y, del otro lado de la orilla, Russell y, en especial, Di Camillo en su defensa.⁴¹ En nuestro caso, preferimos adherir a los postulados que formula al respecto Lawrance cuando propone la noción de “humanismo vernáculo”, con la cual logra superar esa discusión un tanto anquilosada pues, advirtiendo la ineficacia de utilizar la vara del humanismo italiano para medir el humanismo en la península, logra apreciar las particulares características que el mismo supuso en un contexto diverso como es el español.⁴²

Hay que aclarar, asimismo, que el estudio del comentario de textos en los siglos XV y XVI ha cobrado un nuevo vigor en los últimos años gracias a críticos como Weiss, Miguel-Prendes, Cortijo Ocaña, Codoñer, y Jiménez Calvente, entre otros, que han comenzado a considerarlo como un género independiente.⁴³ Impulsados por su rechazo a

⁴⁰ Jeremy Lawrance, “Humanism in the Iberian Peninsula”, en Anthony Goodman & Agus Mackay, eds., *The Impact of Humanism on Western Europe*, Londres, Longman, 1990, pp. 220-258, primera referencia al respecto en p. 222.

⁴¹ Nicholas Round, “Renaissance culture and its opponents in fifteenth-century Castile”, *Modern Language Review* 57, 1962, pp. 204-15; Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros: el canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978; Peter Russell, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, en *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 207-239 y, por último, Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976 y su más reciente “Fifteenth-Century Spanish Humanism: Thirty-Five Years Later”, *La Coronica*, 39, 1, 2010, pp. 19-66.

⁴² Además del ya citado “Humanism in the Iberian Peninsula”, véase especialmente el trabajo donde formula por primera vez esta noción: Lawrance, Jeremy, “On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism”, en Ian Michael y Richard Cardwell, eds., *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, Oxford, Dolphin Books, 1986, pp. 63-79.

⁴³ Julian Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-1600*. Oxford, University Press, 1990; “Las hermosas e peregrinas ystorias: sobre la glosa ornamental cuatrocentista.” *Revista de Literatura Medieval*, 2, 1990, pp. 103-112; “Between the censor and the critic: reading the vernacular classic in early modern Spain”, en María José Vega Ramos, Julian Weiss & Cesc Esteve, *Reading and Censorship in Early Modern Europe*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 93-112; Sol Miguel-Prendes, “La alteridad de la glosa: una aproximación al discurso ejemplar tardío-medieval”, *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Salamanca, Arco Libros, 1996, Tomo 1, pp. 785-796; Cortijo Ocaña, Antonio, & Julian Weiss, “El ‘Sermón de la Sagrada Escritura’ de Pseudo-san Agustín y la

ciertas concepciones en las cuales se lo tilda de discurso complementario –derivadas de la postura de Cesare Segre, quien le confiere al comentario una posición de absoluta subordinación respecto del texto⁴⁴–, dichos críticos han rescatado la calidad literaria y discursiva de estas obras tan populares en la España tardomedieval, así como su gran valor por el material que aportan para la comprensión de las actitudes literarias de la época.⁴⁵ En este sentido, consideramos muy pertinente el análisis de la obra de Villegas, pues, como señala muy bien Miguel-Prendes, “entendida desde el horizonte de expectativa del lector medieval, la glosa puede ser apreciada estéticamente; no es por tanto un texto complementario, sino una obra literaria por derecho propio”.⁴⁶

Finalmente, resulta necesario dar cuenta de un aspecto que es fundamental abordar a la hora de estudiar textos medievales y que, sin embargo, en la traducción de Villegas ha sido muy poco atendido: sus problemas de transmisión textual. Lo poco que se ha dicho al respecto se encuentra en trabajos de carácter general, es decir, en catálogos o estudios generales sobre la traducción en la Edad Media.⁴⁷ En principio, al abordar no ya las descripciones y/o catálogos sino también los pocos trabajos que se han dedicado a este texto ya se pone en evidencia las incongruencias de la crítica a la hora de tratar de definir la fecha en la que habría comenzado el proceso de traducción, datada la mayoría de las veces a fines del XV. Además, se viene dando por sentada una relación de filiación entre el manuscrito y el impreso que puede ponerse en duda fácilmente si se tiene en cuenta la tendencia teórica de los últimos estudios que se centran en este período de los comienzos de la imprenta. Nos referimos a las recientes advertencias sobre cómo la transmisión del impreso entronca con los mecanismos textuales de transmisión del manuscrito o, en otras

versión romance de Hernán Núñez: Notas sobre el Humanismo cristiano del primer renacimiento.” *La Corónica*, 37.1, 2008, pp. 145-74; Carmen Codoñer, “El modelo filológico en las *Anotaciones*” en *Las “Anotaciones” de Fernando Herrera: Doce estudios*, Begoña López Bueno, ed. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 17-36 y “El comentario de Hernán Núñez de Guzmán a *Las trescientas* de Juan de Mena. Un comentario del siglo XV”, en Charlo Brea, coord., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, IV (2), 2008, pp. 615-640; Teresa Jiménez Calvente, “Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena.” *Revista de Filología Española*, 82, 2002, pp. 21-44.

⁴⁴Véase Segre, Cesare, “Per una definizione del commento ai testi”, en Ottavio Besomi & Carlo Caruso, eds., *Il commento ai testi*, Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser Verlag, 1992, pp. 3-14. Referimos específicamente a esta cuestión en el capítulo 2, nota 30.

⁴⁵Weiss, “Las fermosas e peregrinas...”, art. cit., p. 103.

⁴⁶Miguel-Prendes, “La alteridad de la glosa...”, art. cit., p. 22.

⁴⁷Para la especificación de cuáles son los estudios a los que nos referimos aquí, reenviamos a la introducción de nuestro primer capítulo.

palabras, cómo los impresos solían ser objeto de copias manuscritas. Es decir, los últimos estudios sobre filiación genética durante este período, en especial los trabajos compilados por Josep Lluís Martos, han comenzado a prestar atención y dar cuenta de las problemáticas derivadas de una dirección o sentido de la trasmisión textual que, aunque hasta ahora había sido muy desatendido por la crítica, no era poco habitual.⁴⁸ Por tanto, la relación entre el testimonio manuscrito de nuestra traducción y su versión impresa, así cómo su datación, requieren, al menos, de una nueva problematización minuciosa.

3- Hipótesis, metodología y estructura

Frente a tal estado de cosas, se impone la necesidad de un estudio profundo sobre este texto que dé cuenta de problemáticas que hasta ahora no han sido abordadas, como por ejemplo sus problemáticas de transmisión textual o la complejidad que el comentario le otorga al texto traducido. Respecto de la traducción, a su vez, hemos dejado clara la necesidad de superar la preferencia formalista por la inmediatez textual, por el análisis exclusivamente interno de la traducción (aunque sin desestimarlo), y entender el contexto como instancia necesaria de análisis. En este sentido, coincidimos con Funes y Delpy cuando establecen qué perspectiva será necesaria tomar para recuperar un interés sobre el campo de la traducción, tan central en lo estudios posmodernos:

En el enfoque de la especificidad histórica del fenómeno de la traducción, en el trazado de sus perfiles histórico-culturales concretos, en ese campo es posible iluminar el sentido de esta pequeña parcela del quehacer humano y su relevancia en el conjunto de las producciones simbólicas de una cultura determinada. Allí todavía quedan cosas por decir.⁴⁹

Por tanto, en el estudio de esta traducción y su comentario resulta necesario salir del estrecho ámbito de las intenciones y connotaciones exclusivamente didácticas e incluir el estudio de sus huellas políticas, ideológicas y culturales y así lograr superar la visión acotada que tenemos sobre sus mecanismos de traducción. Con estos fines, la hipótesis fundamental que sustentamos es que los mecanismos de interpretación y traducción en ambas instancias hermenéuticas –la de la traducción y la del comentario– están determinados, consciente o inconscientemente, por el contexto histórico-cultural del nuevo

⁴⁸ Véase Josep Lluís Martos, comp., *Del impreso al manuscrito en los Cancioneros*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

⁴⁹ Delpy, Funes y Zubillaga, *Estudios sobre la traducción...*, *op. cit.*, cita en p. 12.

autor, a saber, el particular contexto político e ideológico del reinado de los Reyes Católicos y, a la vez, el contexto cultural paradójico de los comienzos del Humanismo peninsular. La originalidad del presente estudio reside, entonces, en abordar la traducción y su comentario a partir del análisis de aquellos pasajes en los que mejor se evidencian los diversos procedimientos hermenéuticos en los que se pone en juego ese mecanismo cultural que Escarpit consideraba clave para entender el fenómeno literario: la “traición creadora”.⁵⁰ De este modo, nos es posible concebir la traducción no sólo como “apropiación cultural”, sino también como “reescritura” y nueva instancia de puesta en obra, emergente de un contexto histórico cultural diferente de aquél de la Italia en la que había escrito Dante.

Teniendo en cuenta estas hipótesis, en nuestra tesis expondremos: a) de qué manera tanto los protocolos de lectura como los acentos, opciones léxicas y métodos de traducción adoptados están determinados o influidos por un específico contexto histórico-cultural, a saber, el del reinado de los Reyes Católicos, y más específicamente, por las tradiciones culturales y literarias en boga en el período; b) de qué manera el discurso literario en la traducción y en el comentario reproduce en su entramado formal e ideológico los problemas (sociales, económicos, políticos) que afectan a España en los comienzos del siglo XVI ; c) cómo la traducción y el comentario constituyen además una acción discursiva sobre ese contexto y d) los rasgos que permiten ubicar este “*textus cum commento*” más del lado del humanismo que del escolasticismo medieval.

En cuanto a nuestra metodología de trabajo, ya hemos dicho cómo nuestra investigación privilegia las relaciones entre texto y contexto. Nos basamos, pues, en el método histórico para el análisis de la forma literaria en relación con el contexto, de acuerdo con los paradigmas ofrecidos por el Neo-Historicismo y la “Lógica social del texto”. Son fundamentales al respecto las consideraciones de Spiegel: 1- El estudio de la forma y el contenido no pueden deshistorizarse puesto que “*genuine literary history must always to some extent be social and formalist in its concerns*”; 2- El texto literario reproduce en su entramado formal un cierto contexto y a la vez constituye una acción

⁵⁰ Se trata del mecanismo deliberado o inconsciente por el cual se “malinterpreta” o “traiciona” las intenciones de un texto y que surge como resultado de un conflicto de objetivos entre el autor y el lector. Dirá Escarpit: “la sustitución de las intenciones originales del autor, que se han convertido en ininteligibles, por nuevas intenciones superpuestas, compatibles con las necesidades de un público nuevo: es el mecanismo que llamaremos más adelante la ‘traición creadora’” (Robert Escarpit, *Sociología de la Literatura*, Barcelona, Edima, 1965, p. 37)

discursiva sobre él: “All texts occupy determinate social spaces both as products of the social world of the authors and as textual agents at work in that world [...] texts both mirror and generate social realities”.⁵¹ Asimismo, para abordar el análisis textual de la traducción y de su proceso, utilizamos los conceptos básicos y la metodología de la disciplina de la Traductología, redefinida por Holmes como “Estudios de la Traducción” (Translation Studies).⁵² Nos han sido también de utilidad los procedimientos que se describen en las teorías actuales de práctica de la traducción literaria,⁵³ así como todos los estudios específicos de traducción en la Edad Media ya citados (*vid. supra*). Habría que aclarar, además, que adoptamos por sobre todo un enfoque hermenéutico de la traducción, que la concibe más que nada como interpretación.⁵⁴

Por último, para abordar el fenómeno cultural de la traducción como reescritura nos servimos de los instrumentos teóricos ofrecidos por los estudios de Greenblatt y Chartier, en especial el concepto de apropiación cultural.⁵⁵ Concebir la traducción como apropiación significa reconocerla como un proceso de producción cultural y reproducción que reconstituye al texto fuente de acuerdo con valores, creencias y representaciones preexistentes en la lengua meta. Así, al incluir elementos extranjeros y reconfigurarlos, la traducción refuerza, sostiene y reivindica la cultura meta. En este sentido, utilizamos también la noción de ideología de Geertz –“es el intento de las ideologías de dar sentido a situaciones sociales incomprensibles, de interpretarlas de manera que sea posible obrar con significación dentro de ellas, lo que explica la naturaleza en alto grado figurada de las

⁵¹ Gabrielle Spiegel, “History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Ages”, *Speculum*, lxxv, 1990, pp. 59-86, citas en p. 77.

⁵² Holmes, James, *The name and Nature of Translation Studies*, Unpublished manuscript, Amsterdam, Translation Studies Section, Department of General Studies, 1972 y *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

⁵³ Utilizaremos en especial los aportes de Gerardo Vázquez-Ayora, *Introducción a la traductología*, Washington, Georgetown University Press, 1977 y de Gerd Wotjak, “Técnicas de translación”, en Medina, M., Caballero, L. y Martínez, F., eds., *Aspetos fundamentales de la teoría de la traducción*, La Habana, Ediciones Pueblo y Educación, 1981, pp. 197-229.

⁵⁴ Además del trabajo ya citado de Copeland (*Rhetoric, Hermeneutics en Translation...*) que aplica este enfoque específicamente al ámbito medieval, remitimos a los estudios más generales de George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001 [1980]; Hans-Georg Gadamer, “Leer es traducir. (1989)” en *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós, 1998; Wolfgang Iser “La interpretación como traducibilidad” en *Rutas de la Interpretación*, México, Fondo de la Cultura Económica, 2000, pp. 29-41 y Paul Ricoeur, *Sobre la traducción*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁵⁵ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 1988 y Roger Chartier, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.

ideologías y la intensidad con la que, una vez aceptadas, se las sostiene”– para dar cuenta de estas nuevas formas poéticas que reproduce el texto.⁵⁶

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta obedece a una combinación de criterios que intenta responder a las problemáticas derivadas de la complejidad del propio texto. En principio, no se puede comenzar un análisis profundo de esta obra sin dar cuenta primero de sus aspectos y características materiales. Por tanto, nos abocaremos en el primer capítulo a estudiar las problemáticas de transmisión textual entre los testimonios conservados (un manuscrito y diversos ejemplares de un impreso). Esto nos permitirá, por un lado, justificar la elección del testimonio más adecuado a utilizar en todo nuestro análisis y, por otro, establecer las fechas de composición, tanto de la traducción como del comentario, dato que resulta esencial a la hora de indagar acerca de las relaciones del texto con el contexto político-cultural. Antes de introducirnos de lleno en un análisis de esta envergadura, sin embargo, es necesario primero describir este “*textus cum commento*” en sus aspectos más formales, cuya sistematización nos servirá luego como plataforma de trabajo y referencia constante. Por tanto, en el segundo capítulo nos dedicaremos a describir las características generales y los procedimientos más visibles tanto de la traducción como del comentario.

El resto de la tesis se abocará a probar nuestras hipótesis siguiendo la estructura que nos pauta el propio texto en sus dos instancias hermenéuticas: la de la traducción y la del comentario. En el tercer capítulo, por tanto, nos centraremos en analizar el contexto político-cultural en el que emerge este texto y cómo éste repercute e influye en la traducción de la *Commedia*. En el cuarto nos centraremos en el comentario y en el tipo de reapropiación cultural que Villegas hará, no ya de Dante, sino del *Comento* de Landino. En el capítulo quinto estudiaremos la configuración político-ideológica de su comentario, a través del estudio de la inserción de tópicos de alto contenido político y de la reapropiación panegírica de ciertos personajes y/o pasajes histórico-míticos que encuentra tanto en el texto poético de Dante como en el *Comento* de Landino, ambos procedimientos que definirían un texto de marcadas características apologéticas.

En los dos capítulos siguientes nos centraremos sobre todo en el comentario, con el fin de analizar los mecanismos, reflexiones y elementos que pueden ser considerados

⁵⁶ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1997. Nuestra cita es de la traducción al castellano: *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1987 (4º reimpr. 1990), p. 192.

huellas textuales del “humanismo vernáculo”. En el capítulo sexto relevaremos y analizaremos ciertas actitudes y metodologías que son propias del humanismo, mientras que en el séptimo nos centraremos en las reflexiones sobre poesía y ficción presentes en el comentario, con el objetivo de ponerlas en relación, por un lado, con el *Prólogo* de Landino y, por otro, con algunas de las concepciones poéticas más importantes del humanismo peninsular.

Por último, el capítulo ocho recoge un breve resumen de las conclusiones a las que hemos ido arribando en nuestro estudio, en el cual haremos un especial énfasis en las que consideramos ser nuestro aporte más importante, tanto para el estudio de este texto como de la traducción en general, y en las proyecciones que se derivan de nuestro trabajo.

Finalmente, habría que aclarar que en los comienzos de esta investigación la ausencia de una edición crítica de este texto impuso la necesidad de establecer una transcripción fidedigna para poder abordar el cotejo entre la traducción y el texto fuente dantesco con mayor facilidad. En este sentido, hemos considerado útil la incorporación de la misma como un apéndice al final del estudio de modo de facilitarle al futuro lector un texto sobre el cual poder corroborar o refutar lo expuesto y/o extraer nuevas hipótesis. Luego de esta transcripción, adjuntamos algunas láminas con imágenes de diversos folios del ejemplar impreso de Villegas, que ayudan a ilustrar diversas cuestiones que señalamos a lo largo del trabajo.

Capítulo 1. La tradición textual de la traducción de la *Comedia*: problemas de datación y filiación

Como ya hemos señalado en nuestra Introducción, la versión de la *Commedia* de Pedro Fernández de Villegas en coplas de arte mayor, que salió de las prensas de Burgos en 1515 acompañada de un exhaustivo comentario alrededor de cada copla,¹ es una traducción bastante olvidada y poco estudiada por la crítica, no sólo desde el punto de vista literario o traductológico, sino también desde el punto de vista de su soporte material. De hecho, lo poco que se ha dicho sobre las problemáticas concernientes a su transmisión textual y datación se encuentra en trabajos de carácter general, es decir, en catálogos o estudios generales sobre la traducción en la Edad Media. Al respecto señalemos, a modo de breve resumen, que según el inventario que nos ofrecen Alvar y Lucía Megías, se tienen noticias de 46 ejemplares de este impreso de 1515, que se hallan esparcidos en diferentes bibliotecas europeas y norteamericanas.² El único testimonio manuscrito que se conserva de esta misma traducción (ms. B2183 de la Hispanic Society of America) es, según la descripción de Dutton, autógrafo, conclusión a la que llega basándose en la retirada de tapa, según asume Faulhaber.³ Morreale, siguiendo la datación de la letra que Rodríguez-Moñino presenta en el *Catálogo de Manuscritos poéticos castellanos*, data al manuscrito a fines del XV, y Viña Liste, por su parte, presenta como *terminus a quo* de la traducción 1490.⁴ Faulhaber, en lo que parece ser la descripción más exhaustiva y atinada del manuscrito, señala como *terminus a quo* 1501.⁵ Alvar, además, en sus últimos trabajos señala que seguramente es el mismo texto que se publicó por las prensas de Fradrique de Basilea en Burgos, 1515, como indicaba también Morreale.⁶ Los datos otorgados por todos estos críticos han sido poco discutidos, seguramente por la falta de un estudio minucioso

¹ Para una descripción más específica de la particular "*mise in page*" de la traducción y su comentario véase en el capítulo siguiente el apartado 2.2.2.

² Consúltese al respecto Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio...*, *op. cit.*, p. 298.

³ Brian Dutton, *Catálogo/Índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, p. 95, NH1, 4659; Charles B. Faulhaber, *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America*, New York, The Hispanic Society of America, 1983, vol. I, pp. 516-18.

⁴ Véase al respecto Margherita Morreale, "Apuntes bibliográficos...", art. cit., especialmente p. 225 y José María Viña-Liste, *Cronología de la Literatura Española. I Edad Media*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 127.

⁵ Faulhaber, *Medieval Manuscripts...*, *op. cit.* p. 517.

⁶ Carlos Alvar, "Notas para el estudio..." art. cit., especialmente p. 34; *Traducciones y traductores*, *op. cit.*, p. 342 y de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio...*, *op. cit.*, p. 97; Margherita Morreale, "Apuntes bibliográficos...", art. cit. p. 225.

que aborde el manuscrito y los problemas de su transmisión textual. De hecho, en el único trabajo específico sobre esta traducción, la tesis inédita de Maribel Andreu Lucas, se señala simplemente que el texto del manuscrito “al parecer no presenta variante alguna con respecto al texto de la edición burgalesa”, aseveración a todas luces errónea.⁷

En este capítulo, luego de ofrecer una descripción más detallada de los testimonios, intentaremos, por un lado, redefinir el *terminus a quo* de la traducción, basándonos en algunas referencias del contexto histórico de producción y en alusiones del mismo prólogo y de ciertos pasajes del comentario que se encuentra envolviendo cada copla. Por otro lado, nuestro objetivo será también el de problematizar la relación de filiación que se ha dado por sentada entre el texto que nos transmite el manuscrito y el que nos transmiten los impresos, que presentan entre sí numerosas variantes. Con este fin, cotejaremos los dos textos que estos testimonios nos ofrecen, enfocándonos especialmente en los versos que aparecen enmendados en la versión manuscrita y en las variantes tanto léxicas como sintagmáticas. Asimismo, nos será de utilidad también, por un lado, cotejar estas variantes con el texto dantesco y, por el otro, con el comentario, pues algunas veces allí el traductor-comentador, mientras parafrasea el verso, ofrece nuevas variantes.

1.1 Descripción de los testimonios

1.1.1 El Impreso

Pedro Fernández de Villegas, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores, [...] con otros dos tratados, vno que se dize Querella de la fe y otro Aversión del mundo y conuersión a Dios*. Burgos, Fadrique alemán de Basilea, 1515.

Como ya hemos señalado, los ejemplares de este impreso de los cuales hasta ahora se tienen noticia se hallan diseminados en diversas bibliotecas, las cuales detallamos a continuación. A los 46 ejemplares inventariados por Alvar y Megías añadimos otro, el de Ravenna, con lo cual el total hasta ahora conocido sería de 47. La signatura bajo la cual se encuentra cada ejemplar, cuando disponemos de ella, figurará entre paréntesis.

⁷ Maribel Andreu Lucas, *La ampliación...*, *op. cit.*, p. 16.

- Biblioteca de Cataluña, Barcelona (Bon. 7-VI-20).
- Biblioteca Universitaria, Barcelona (CM-621).
- Brancorft Library, University of California, Beckerly.
- Public Library, Boston, Massachusetts.
- Biblioteca Pública del Estado, Burgos (I-128).
- Biblioteca de Ajuda, Lisboa (53-VIII-2).
- Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla”, Universidad Complutense de Madrid (BH DER 45).
- Biritish Library, London (2 ejemplares: C.56.f.8 y C.56.f.9).
- Bodleian Library, Oxford (Arch. B.c.22).
- Biblioteca Nacional de España, Madrid (8 ejemplares: R-2474; R-2510; R-2519; R-2529; R-2531; R-12455; R-30742; R-30767).
- Bibliothèque Nationale de France. Paris (Rés. Yd. 20).
- Biblioteca Nacional, Lisboa (3 ejemplares: RES. 261 A; RES. 821 B; RES. 822 A)
- Biblioteca Pública, León (F.A. 6952)
- Biblioteca Pública Municipal, Oporto (Y-5-4).
- Biblioteca de Castilla-La Mancha, Toledo (2 ejemplares: 1-468; 1-591)
- Biblioteca del Senado, Madrid.
- Bayerische Staatsbibliothek, München (2. P.o.it.24)
- Biblioteca Trivulziana, Milano (TRIV. C. 440)
- Biblioteca Universitaria Santiago de Compostela (12652)
- Biblioteca Universitaria, Valladolid (Incunables y raros, 299)
- Biblioteca Universitaria, Valencia (2 ejemplares: R-1/158 y R-1/294).
- Fondazione Marco Besso, Roma (4.D.10)
- Houghton Library, Harvard, Cambridge, Massachussets.
- Hispanic Society of America, New York (2 ejemplares).
- Fundación Lázaro Galdiano (Inv. 1107)
- Österreischische Nationalbibliothek, Viena (80.Bb.1)
- Pierpont Morgan Library, New York.
- Princeton University Library, New Jersey.
- Real Academia de Historia, Madrid (1/1091)
- Real Biblioteca, Madrid (2 ejemplares: I.B.21 y II-2544).
- University Library, Cambridge
- University Library, Yale
- Istituzione Biblioteca Classense, Ravenna (RAVE056140)

Los ejemplares más extensos constan de 332 folios con cuadernillos en octavo, excepto los últimos dos, en seis. La fórmula de foliación es la siguiente: []⁸, a-z⁸, τ [et]⁸, ρ [cum]⁸, A-O⁸, P-Q⁶. La tipografía utilizada es siempre gótica, y las letras que inauguran los apartados preliminares se hallan historiadas. La mayoría de los ejemplares cuenta con un gran número de apostillas marginales, manecillas y otras huellas que demuestran su uso.⁸

⁸ Señala Morreale (“Apuntes...”, art. cit, p. 227) que la gran mayoría de los ejemplares que revisó no conserva su encuadernación original, producto del desgaste por el uso.

La gran cantidad de testimonios conservados, además, es una prueba fehaciente de la amplia difusión que tuvo este texto y de la necesidad de revalorizarlo. Presentamos a continuación la relación de contenido, es decir, una breve descripción del texto con todos sus elementos paratextuales, y la correspondiente paginación:

Fol. [1r]: Privilegio y extenso título:

Con preuelegio real: que no se imprima en ocho años, y está tassado en ocho reales.

La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano, por el Reuerendo don Pedro Fernández de Villegas arcediano de Burgos y por el comentado, allende de los otros glosadores, por mandado de la muy excelente señora doña Juana de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro, fija del muy poderoso Rey don Fernando de Castilla y de Aragón, llamado el cathólico, con otros dos tratados, vno que se dize Querella de la fe y otro Aversión del mundo y conuersión a Dios.

Se trata ésta de una portada a dos tintas: el privilegio en negro y el título, que comienza con una capitular xilográfica con motivos vegetales (una “L”), en rojo.

Fol. [2r-7r]: Resumen de los contenidos del libro y de cada canto. El título de este preliminar es el siguiente

Suma de lo contenido en los xxxiv capítulos desta cántica y obra asý en el testo de dante como en la glosa y materias dello tratadas, fecha por Don Pero Fernández de Villegas arçediano de Burgos, traduzidor y glosador della que mucho aclara todo el libro.

Fol. [7v y 8r] en blanco

Fol. [8v]: Escudo xilográfico de Doña Juana de Aragón, que consta de dos partes: en la mitad derecha, las armas de Fernando el Católico, su padre; en la mitad izquierda, las armas de Bernaldino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, su esposo. Debajo, en letra roja: “Traducción del Dante por don Pero Fernández de Villegas dirigido a la señora doña Juana de Aragón”.

Fol. a1 r: “Prohemio dirigido a dicha señora doña Juana”. Inaugura el texto una capitular xilográfica ornamentada con motivos vegetales (“H”: “He pensado...”).

Fol. a1 v: “De la vida y costumbres del poeta”. Capitular xilográfica, esta vez historiada o antropomorfa. (“L”).

Fol. a3 r: “Introducción”, Capitular xilográfica, también historiada o antropomorfa (“D”).

Fol. a4 v-O7 r: Traducción y glosa, a dos columnas en forma acorchetada (véase infra 2.2.2). El fol. a4 v comienza con el siguiente título en fuente más grande: “Canto primero de la prima cántica y Comedia del diuino poeta florentino Dante Aligero, o capítulo primero que todo es vno”. En el fol O7 r se encuentra la última copla con su glosa, cuyas últimas frases dan pie para cerrar la obra de la siguiente manera: “Son las estrellas que el poeta dize que pintan el cielo y le fazen jocundo, con la alegría de la eterna solemnidad a la qual nos lleue el redemptor nuestro Iesu Xristo, nuestro Señor, que viue y reyna in secula seculorum. Amen.”

Fol. O7 v y O8 r: Ultílogo en el cual Villegas da cuenta de la muerte de su mecenas y le redirige la obra a su hija, con un planto donde se detallan las bondades que trae la muerte, que ocupa dos folios. Comienza así:

Antes que la glosa desta traducción se acabase, lleuó Dios a la Señora doña Juana de Aragón (a quien se dirigía) desta miserable vida a la gloria del Paraíso, como se deue creer segund sus excelentes virtudes, por lo cual el traduzidor y glosador della, Don Pero Fernández de Villegas, arçediano de Burgos lo torna a dirigir y enviar a los illustres señores don Pedro de Velasco conde de Haro y doña Juliana de Aragón su esposa fija vnica de la dicha señora doña Juana con el vtiloquio o postrero razonamiento que se sigue.

Fol O8 v: “Fe de erratas”⁹, que comienza de la siguiente manera:

En la impresión desta obra se ha mirado con mucha diligencia que fuese muy correta, y ansý va, mas forçado es que siempre aya algund defeto que no se puede todo mirar, y los defectos que ay en la glosa no son de sustancia y qualquiera discreto lector se los podrá conocer y enmendar. Mas por que los del testo son mas dañosos, que qualquiera letra de mas o de menos le estraga. Y no solamente el verso mas alas vezes también la sentencia: pónense aquí los que se pudieron ver para que se sepan y los enmiende el que quisiere.

⁹ Así denomina Morreale a este segmento paratextual (p. 226). Habría que señalar, sin embargo, que no se trata estrictamente de una “fe de erratas” según lo que ésta significaba para la legislación de impresos de los siglos XV-XVI (*i.e.* un documento preliminar que certifica que la obra impresa está conforme con el manuscrito excepto por las erratas indicadas, firmado por el corrector del Consejo. Véase Alberto Montaner frutos, *Prontuario de bibliografía: pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*, Gijón, Trea, 1999, p 131). Conservamos esta terminología, sin embargo, por una cuestión de economía, haciendo referencia con ella a lo que entenderíamos hoy por “fe de erratas”, es decir, una lista de los errores que el mismo autor observa en su libro, e inserta en el mismo al final o al comienzo, con la enmienda que de cada una debe hacerse. En nuestro caso, por el tipo de enmiendas señaladas así como por su redacción es muy probable que esta “fe de erratas” sea del propio Fernández de Villegas y no del impresor o del corrector de la imprenta (Véase Apéndice, 9.1, pp. 167-8).

- Fol P1 r-P3 r: Tratado en coplas atribuido a Villegas, con portada propia (P1r) donde se lee:
 “Breue tratado fecho por el dicho Pero Fernández de Villegas arçediano de Burgos intitulado: Auersión del mundo y conuersión a Dios”.
- Fol. P3 v-Q2 v: “Querella de la fe començada por Diego de Burgos y acabada añadiendo entre sus versos lo que conuenía y prosiguiendo la adelante por don Pero Fernández de Villegas arçediano de Burgos”. En la última copla, en Q2v, aparece un tal Antonio de Soria, el cual se atribuye el mérito de la publicación de las coplas.
- Fol. Q2-Q5v: “Sátira dezena del juuenal que reprehende los vanos deseos y peticiones delos hombres que lo que hacen a Dios no mirando que lo que piden y desean las mas vezes les es dañoso. Traduzida por don Geronimo de Villegas prior de Cuebas Rubias, hermano del dicho don Pero Fernández de Villegas”
- Fol. Q6 r: Dísticos latinos firmados por Lara, que elogian la figura de Fernández de Villegas y su obra. Comienzan “Tu quicunque cupis sophiae documenta tenere [...]”. Se sigue el colofón: “Imprimiose esta muy prouechosa y notable obra en la muy noble y más leal cibdad de Burgos, por Fadrique alemán de Basilea. Acabose lunes a dos días de abril del año de nuestra redempcion de mill y quinientos y quinze años.” Debajo de todo, la viñeta del impresor, con el lema: “Sine cavsā nihil”.
- Fol. Q6 v: Escudo xilográfico de Pedro Fernández de Villegas. En el centro, una cruz grande flordelisada, con cuatro castillos ubicados donde culmina cada una de las aristas de la cruz y, en las esquinas, cuatro vasijas con serpientes enrolladas en el borde. En el rótulo superior se lee: “Cantabo domini in vita mea psallam deo meo qvandi vero.” [*sic.*]

Según señala Morreale (p. 226) algunos de los ejemplares –no especifica cuáles– carecen del útilogo y terminan en la “fe de erratas”. Otros, como el de Ravenna o el R-2529 de la BNE, presentan ya este útilogo intercalado y, a continuación de la “fe de erratas”, la hoja final correspondiente a los dísticos latinos y al escudo de Villegas. Finalmente, señala que los otros textos poéticos se hallan intercalados entre la “fe de

erratas” y la hoja final en los ejemplares más largos.¹⁰ Aunque no pudimos identificar cuáles serían los ejemplares que presentan la versión más breve pues todos los consultados poseen el sistema postliminar total, ya el mismo hecho de que los últimos dos cuadernillos (P y Q) presenten una imposición diferente, esto es, en seis y no en octavo, nos da la pauta certera de que se tratan de agregados.

Las variaciones derivadas de este agregado sucesivo de diversos postliminares – tanto el útiligo como los otros textos poéticos– dan cuenta, pues, de los diferentes estados textuales de estos testimonios, derivados de diferentes emisiones de una misma edición.¹¹ Sin embargo, es preciso notar que las coplas de arte mayor que nos transmiten no presentan variantes importantes entre sí. Maribel Andreu Lucas ya señalaba esto mismo, aunque sin dar mayores explicaciones y dando a entender que había consultado sólo pocos ejemplares.¹² En nuestro caso, aunque tampoco hemos podido revisar la totalidad de los testimonios, dos factores nos permiten aseverar con certeza que el texto poético es siempre el mismo. Por un lado, como nos señala Rico, las variantes significativas más comunes que se suelen introducir en la imprenta son aquellas derivadas de problemas de conteo para cuadrar la composición de la página, es decir, para completar la caja.¹³ En el caso de un texto con comentario como el nuestro, en el cual la copla se encuentra insertada en él a modo de enclave a través de un cuadrado lo suficientemente ancho como para acoger los versos más largos (véanse las láminas del Apéndice, 9.2), esta problemática queda absorbida por el comentario, único espacio textual que limita con los márgenes de la caja y que puede tener diversa cantidad de líneas, que dependen a su vez de la presencia o no de

¹⁰ Véase para todo esto Margherita Morreale, “Apuntes bibliográficos para el tema de «Dante en España hasta el s. XVII»”, *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, José Luis Rivarola y José Pérez Navarro, eds., Madrid, Gredos, [1967] 2006, pp. 213-250, especialmente pp. 14-5.

¹¹ Véase al respecto Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro español en el siglo de Oro”, *BRAE*, 59, 1979, pp. 49-107, especialmente pp. 57-76 y Lilia Ferrario de Orduna, “Editar impresos en el siglo XVI y XVII”, en Germán Orduna, *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 113-163, especialmente pp. 118-122.

¹² “Las variantes observadas de unos a otros ejemplares no afectan al contenido de la obra, sino a las partes en que ésta se divide, a la inclusión o no de una nueva dedicatoria (...), y a la añadidura de otros textos originales de Pedro Fernández de Villegas e incluso de la traducción de una sátira de Juvenal realizada por un hermano de aquél, don Gerónimo de Villegas” (Maribel Andreu Lucas, *La amplificación...*, *op. cit.*, p. 21). Trae a colación, inmediatamente, los 5 ejemplares citados por Morreale (Madrid, Barcelona, Londres, Ravenna, Nueva York) a los que agrega solamente el de la Fundación Marco Besso.

¹³ Se trata de agregados o omisiones introducidas para salvar descuidos en la cuenta del original, o subsanar una inadvertencia. Véase Francisco Rico “Crítica textual y transmisión impresa (para la edición de “La Celestina””, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, pp. 223-241, especialmente pp. 230-231.

una o más coplas. Es en este espacio textual, por tanto, donde surge el problema y el que el cajista podría manipular de acuerdo con sus necesidades de completar o de acortar la línea. Por el otro, en la “fe de erratas” Villegas nos daba cuenta de una especial preocupación por la corrección de los versos: “En la impresión desta obra se ha mirado con mucha diligencia que fuese muy correta, y ansy va, mas forçado es que siempre aya algund defeto [...]. Mas por que los del testo son más dañosos, que qualquiera letra de mas o de menos le estraga. [...]”). El arcediano es consciente, por tanto, de la problemática inherente al tipo estrófico elegido, que Lázaro Carreter ha denominado “coacción de los ictus”, el cual impone a los versos de arte mayor una estructura rítmica muy rígida.¹⁴ La variante más insignificante puede atentar contra el metro y su ritmo y, por tanto, Fernández de Villegas miró “con mucha diligencia que fuese muy correta”, es decir, vigiló de cerca, seguramente a modo de corrector, la impresión.¹⁵

1.1.2 El manuscrito

El único testimonio manuscrito conservado (ms. B2183 de la HSA) a simple vista parecería diferir del texto que nos transmiten los impresos solamente por carecer del aparato paratextual (preliminares y postliminares) y de la extensa glosa, la cual se reemplaza con “glosillas” interlineares bastante esporádicas. Además, luego de la traducción del *Infierno* presenta la traducción del primer canto del *Purgatorio*, la del primero del *Paraíso* y las primeras 3 coplas del segundo del *Purgatorio*. Se trata de un manuscrito con formato en cuarto, de 144 folios, los cuales contienen 24 líneas, *i.e.* 3 coplas por página. Escrito en letra gótica libraria redonda, en tinta marrón oscuro, presenta varias enmiendas de esta misma mano y también de otra, de diferente letra (humanística), tinta más clara, y de menor pesantez. En su descripción, Faulhaber presenta el siguiente sistema de foliación: 4º [*10]+ 121+ [13*], en el cual numera aparte y con asterisco los

¹⁴ Fernando Lázaro Carreter, “Poética del arte mayor castellano”, *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos, pp. 343-378, cita en p. 351. Profundizaremos en todas estas cuestiones en el siguiente capítulo.

¹⁵ Citemos tan sólo un ejemplo: “En el canto treinta y vno copla que comienza “desciende nos baxo” verso segundo dize “cociton elado” ha de dezir “cocito elado””. El verso completo al que hace referencia dice “del Cocyto[n] elado do yr procuramos”. En este caso, la presencia o ausencia de la “n” determina un cambio de acentuación (con “n” oxítone y sin “n” paroxítone) que influye directamente en el ictus (cada hemistiquio del verso de arte mayor posee sin excepción dos tiempos marcados, separados entre sí por dos sílabas átonas - ó o ó -). La presencia de la “n”, además, impide la sinalefa lo cual afecta también el metro: el verso de arte mayor, aunque es anisosilábico pues oscila entre 10 y 14 sílabas, suele regularizarse en 12.

folios anteriores y posteriores a la traducción del *Infierno*. Presentamos a continuación una breve descripción del texto, y su correspondiente paginación:

Retiración de tapa: “1595. Este libro compré de la Almoneda de Don Pero Fernández de Villegas abbad de Zerbalos, sobrino del autor del y entiendo que es el mismo original porque me dijo el abbad que le tenía”

Fol. *1r-*9v [10r y 10v en blanco]: Prefacio, comienza con un extenso título:

Traducción del Dante Aligero poeta florentino de la lengua toscana en nuestro romance castellano, asy en verso o coplas commo el lo escribió, fecha por don Pero Fernández de Villegas, arcediano de Burgos a instancia y mando de la exçelente señora doña Juana de Aragón duquesa de Frías y condesa de Haro. La qual obra dicho arçidiano glosó y comentó largamente tratando en ella muchas materias de todas ciencias, tocadas en el texto o venidas a su propósito. Mas porque aquello es volumen largo, puso en este pequeño el texto solo, con la tabla que se sjgue de lo contenido en cada canto o capítulo, lo qual dará mucha declaración a todo el texto, con algunas glositas commo interlineales en declaración de algunos vocablos que bastara asaz para los mas doctos que no tienen necessidad de mucha declaración.

Se siguen los pequeños resúmenes de los contenidos de cada canto, que parecerían presentar el mismo texto que el de la “Suma” de los impresos, aunque muy acortado (se omiten siempre, por ejemplo, las referencias al contenido del comentario). En el folio *9v, sin embargo, la mano cambia a una letra humanística, como señala también Faulhaber (*op.cit.*, pág. 517), bastante desprolija. Esta mano completa el resumen del canto XXXIII y agrega el del XXXIV.

Fol. 1r-121r [121v en blanco]: Traducción del *Infierno*. Las “glosillas interlineales”, generalmente de un solo término, son muy esporádicas. En los márgenes, además, se pueden apreciar numerosas manecillas indicadoras.

Fol. 1r*-4v*: “Canto primero de la segunda cantica que es del purgatorio”

Fol. 5r*-8v*: “Canto primero de la tercera cántica del Dante Aligero que es del Parayso”.

En estos dos cantos las glosas marginales son muy abundantes y más largas. A medida que transcurren estas coplas las glosillas se van haciendo cada vez más numerosas y largas, de modo que en los últimos folios del canto del Paraíso, los márgenes se encuentran casi totalmente ocupados.

Fol. 9r* “El segundo canto del Purgatorio”, del cual solo hay 3 coplas, en una letra humanista muy desprolija.

Fol. 9v*-12*r: en blanco.

Fol 12v*-13r* Pregunta de Diego de Burgos y Respuesta de Fernández de Villegas.

13v* en blanco.

Hemos ya mencionado que Rodríguez-Moñino y Brey en la descripción de este manuscrito en su *Catálogo* dan la letra como del XV, dato en el cual Morreale se basa para datar el manuscrito y la traducción a finales del XV.¹⁶ Faulhaber, sin embargo, detalla las filigranas presentes –una serpiente, una mano y una estrella– anotando que la serpiente se utilizaba entre 1510 y 1524.¹⁷ Intentaremos resolver estas incongruencias y acercarnos a la fecha de composición más probable de este testimonio en los próximos dos apartados.

1.2- El problema de la datación

En el prólogo de la versión impresa Villegas dedica su obra a Doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, duquesa de Frías y condesa de Haro luego de su casamiento con el condestable de Castilla. Aquí mismo el arcediano nos informa qué tipo de relación guarda con ella:

Y como después de su felicísimo matrimonio con el muy ilustre señor Don Bernardino Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, que para luengos años y servicio de Dios sea, mucha parte de su residencia y morada haya sido esta ciudad de Burgos; **entre los otros servidores suyos**, por su grande humanidad, **ha mostrado tenerse por muy servida de mí**, dignándose fazerme merçed de su dolçissima conuersaçión con mayor familiaridad y domesticidad que mis pequeños seruiçios y baxos merescimienntos deuan conseguir y entre las tales familiares pláticas conosco ser vuestra señoría doctissima en muchos auctores. (ls. 23-30)¹⁸

¹⁶ Antonio Rodríguez-Moñino y María Brey Mariño, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes (siglos XV, XVI y XVII) en la Biblioteca de The Hispanic Society of America*, New York: The Hispanic Society of America, 1965, tomo II, p. 52. Margherita Morreale, “Apuntes...”, *art. cit.*, p. 225.

¹⁷ Faulhaber, *Medieval Manuscripts...*, *op. cit.* p. 517.

¹⁸ De todos los ejemplares conservados, de aquí en más utilizaremos el impreso I-B-21, de la Biblioteca del Palacio Real: Fernández de Villegas, Pedro, *La Divina Comedia de Dante Alighieri Del Infierno: texto italiano con la versión que hizo en coplas de arte mayor Don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, y fue impresa en dicha ciudad en 1515*. En nuestra transcripción se regulariza y moderniza el uso de mayúsculas y se usan criterios actuales para la acentuación, puntuación, y separación de palabras. Para mayores especificaciones de la transcripción, véase Apéndice 9.1, p. 1. Todos los pasajes del prólogo o introducción los citamos según nuestra transcripción del Apéndice, señalando el número de línea. Las negritas, aquí y en los próximos capítulos, serán siempre nuestras.

Siendo la *Commedia* el objeto de muchas de sus pláticas, como nos dirá más adelante, doña Juana le mandó que “probase a le trasladar en nuestro vulgar castellano así en verso como el estaba” (l. 35). Esta obra parece ser, pues, fruto del mecenazgo de la Duquesa que se inicia, obviamente, luego de su matrimonio.¹⁹ Más adelante nos dará otra referencia que ayuda a ubicar el comienzo del proceso de traducción en el seno de su corte:

[...] paresciéndome menos malo ser notada de vuestra señoría mi ignorancia que mi desobediencia, fauorescido pues de la auctoridad y mandamiento de vuestra excelencia, probé a fazer los tres cantos dela primera cántica para en ellos le fazer la salua [*i.e.* hacer la prueba] como vno de sus maestre salas, certificome que se contentaba dello mandando se continuase y así acabe toda la primera cantica que es del infierno. (ls. 40-5)

Puestos a ubicar el momento exacto en que esta labor traductora tuvo lugar, los escasos trabajos existentes formulan hipótesis que, a la vista de los testimonios, resultan incongruentes e insatisfactorias. Por un lado, Margherita Morreale, como ya mencionamos, apunta que la traducción se comenzó seguramente en el XV, luego del regreso de Villegas de su viaje de estudios a Italia.²⁰ Carlos Alvar se muestra más dubitativo y consigna la posibilidad de principios del XVI como también finales del XV.²¹ Andreu Lucas en su tesis doctoral inédita afirma también que el trabajo debió de empezarse apenas Villegas regresa de su viaje por Italia a pedido de Juana de Aragón pero, según la fecha de la crítica, esto sucede en 1495, sobre lo cual no refiere a ninguna fuente más que una mención sin fecha en la *Enciclopedia dantesca*.²² Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías en su *Repertorio* se encargarán de señalar, en cambio, que en 1490 Villegas ya estaba en España recibiendo el cargo de abad de Cervatos.²³ Es éste el dato histórico en el que seguramente se base la *Cronología* de Viña-Liste para proponer como *terminus a quo* 1490.

¹⁹ Nótese el acento que Villegas le pone, en nuestra primera cita, a su “servicio”. En ese sentido es interesante tener en cuenta el trabajo de Marina Núñez Bepolva sobre el mecenazgo nobiliario en la época de los Reyes Católicos, donde nos aclara: “Para la época que nos interesa, el mecenazgo se manejará con un modelo paralelo al feudal, en el que el vasallaje también será el sistema que predomine en el ámbito cultural” (“El mecenazgo nobiliario en la literatura de la época de los Reyes Católicos. Primera aproximación” en Nicasio Salvador Miguel y Cristina Moya García, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 167-188, p. 176). Aquí, además, analiza el tipo de mecenazgo entre nobles y religiosos dividiéndolo en tres categorías: escritor religioso anónimo, capellán del noble (grupo dentro del que se podría ubicar a Villegas) y finalmente los religiosos relacionados con la corte real (ibíd., p. 180).

²⁰ Margherita Morreale, “Apuntes bibliográficos...”, art. cit. p. 225.

²¹ Carlos Alvar, “Notas para el estudio...”, art. cit., p. 34.

²² Maribel Andreu Lucas, *La amplificación...*, op. cit., p. 14.

²³ Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, *Repertorio...*, op. cit., p. 96-7.

Ninguna de estas fechas, sin embargo, es totalmente precisa. En efecto, de la vida de Villegas se saben pocas cosas: nació en Burgos en 1453 en el seno de una familia noble servidora de la Casa Real –su padrino, de hecho, fue Alonso Pérez de Vivero, contador mayor de Juan II, uno de los instigadores de la muerte de Álvaro de Luna–, y allí mismo murió en 1536.²⁴ Tuvo una educación privilegiada y, luego de doctorarse en Teología, realizó un viaje a Italia que, sin embargo, no duró más que un par de años.²⁵ Puente Santidrián, de hecho, fija este viaje entre 1485 y 1487, aunque no ofrece fuentes al respecto.²⁶ En nuestro caso, sin embargo, coincidimos con esta fijación de fechas pues el mismo Villegas en su comentario nos otorga un dato que prueba que en agosto de 1485 ya se encontraba en Roma.²⁷ Además, según los datos que ofrece Enrique Flórez en su *España Sagrada*, el 29 de mayo de 1489 Villegas ya era abad de Cervatos.²⁸ Como vemos, los datos ofrecidos por la crítica resultan totalmente incongruentes con las fechas que ofrecen las fuentes históricas.

Ahora bien, hay que aclarar que quienes datan la traducción a fines del XV se basan como ya mencionamos, por un lado, en la letra del manuscrito (gótica redonda), y por otro, en un *terminus a quo* erróneo, producto tal vez de una confusión que se ha generado en cuanto a la fecha de casamiento de Juana con el condestable, datado unas veces en 1494, otras en 1492. Jerónimo Zurita apunta en su obra impresa en 1580 que Fernando el Católico arregla el casamiento de su hija natural en 1494²⁹. Desde este momento algunos críticos se

²⁴ Villegas señala su parentesco con Pérez de Vivero y su participación en la condena del Condestable en la glosa al canto I. Transcribimos el pasaje en el capítulo 3 (específicamente 3.2.1). Sobre este personaje, uno de los más vituperados en la *Crónica de Álvaro de Luna*, véase: Alfonso Franco Silva, “Alfonso Pérez de Vivero, Contador Mayor de Juan II de Castilla: un traidor y su fortuna”, *Hispania: Revista Española de Historia*, vol. 47, n° 165, 1987, pp. 83-116.

²⁵ Véase para todo esto Miguel Salvá y Pedro Sainz de Baranda, “Memorias del doctor don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos” en *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Calero, 1852, vol. XIX, pp. 408-435, referencia a su viaje a Italia en p.415.

²⁶ Pablo Puente Santidrián, “Fernández de Villegas, humanista ascético, traductor de Plutarco”, *Burgense: collectanea científica*, n.º 11, 1970, pp. 409-414, referencia a la fecha del viaje en p. 409.

²⁷ En el comentario a la copla del canto IV donde aparece Cicerón, Villegas añade una anécdota sobre su hija y su sepultura que según fuentes modernas sucedió en agosto de 1485: “Fue fallada y abierta la sepultura desta, el año de mill y quatrocientos y ochenta y cinco, que fue el primer año del pontificado del papa Inocencio Octauo. Tenía una cobertura de cierta confación como vna costra, [...] traxéronla a Roma de donde fue fallada que hera cerca del monesterio de las tres fontanas, y yo la vi en el capitoloyo, que residía yo estonces en la Corte Romana.” Analizaremos más en profundidad este fragmento en 6.1.

²⁸ Enrique Flórez, *España sagrada. Contiene el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta y de Burgos*, Madrid, oficina de Pedro Marir, tomo XXVI, 1771, p. 411.

²⁹ Jerónimo Zurita, *Historia del Rey Don Hernando el Católico. De las empresas, ligas e de Italia*, Zaragoza, Impresores del rey de Aragón, 1580, Libro I, cap XXXI: “De la embajada que los reyes de Navarra y Francia

han confundido,³⁰ sea con esta fecha, sea con la de 1492, año en el que se le otorga al condestable el título de Duque de Frías. En el primer caso, no han tenido en cuenta que el arreglo se hizo antes de la muerte de la primera mujer del condestable, Doña Blanca, que ya estaba muy enferma y, en el segundo, se ha dado por supuesto que el otorgamiento del título debía ser una consecuencia del casamiento –que todavía no se había realizado– cuando en realidad era parte de un premio a la fidelidad del linaje y pago a los servicios prestados, fruto de una política pro-nobiliaria respecto de una de las casas más poderosas militar y económicamente, la misma política que impulsó a que entregara a su hija en desposorio³¹. Hay que señalar, además, que al relatar los hechos ocurridos en 1497, más específicamente la llegada de la princesa de Portugal Margarita a la corte, Zurita señala que es recibida por el príncipe Juan y sus hermanas, entre quienes está Doña Juana “que se criaba con las infantas”.³² En esta fecha, por tanto, no se había casado todavía.

Teniendo en cuenta, entonces, que es a fines de 1499 cuando muere Doña Blanca, la primera mujer del condestable³³, y que la primera documentación jurídica de Juana en el *Inventario de los Archivos del Duque de Frías (IADF)* es la dispensa que en 1501 Alejandro VI realiza del parentesco entre ella y Bernardino³⁴, que se casarán, según el Leg. 180, nº 27 del *ADF*, recién en 1502, este año es el que se puede establecer como *terminus a quo* de la traducción.³⁵

enviaron al rey estando en Medina del Campo”. Citamos de aquí en más según la edición electrónica de Iso, José Javier y Rivera, Pilar, Institución Fernando el Católico, 2005.

³⁰ Cfr. por ejemplo, María Esther Alegre Carvajal, “Prestigio, ciudad y territorio. El papel de Berlanga de Duero dentro de la estructura de poder de los Velasco, Duques de Frías”, *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, vol. 6, No 18, 2009, pp. 1-21, p. 10.

³¹ Véase al respecto Alfonso Franco Silva, “El mariscal García Herrera y el marino S. Pedro Franco Silva Niño, conde de Buena: ascenso y fin de dos linajes de la nobleza nueva de Castilla”, *Historia, Instituciones, Documentos*, nº 15, 1988, pp. 181-216, especialmente p. 197.

³² Jerónimo Zurita, *Historia del Rey...*, *op. cit.*, Libro 3, cap II, “de la venida de la princesa Margarita a Castilla”.

³³ En el *Inventario del Archivo de los Duques de Frías I. Casa Velasco (IADF)* el testamento de Doña Blanca está registrado en el legajo 2388 (p. 395), con fecha 13 de noviembre 1499 y se reenvía al *ADF* leg. 180, nº 23 donde, según Franco Silva (ibídem), se establece la fecha de su muerte el 18 de noviembre de este año. (Ma. Teresa Peña Marazuela y Pilar León Tello, Pilar, eds., *Inventario del Archivo de los Duques de Frías I. Casa Velasco*. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1955).

³⁴ *IADF*, Leg. 2392, p. 395.

³⁵ Falhauber (*Medieval Manuscripts...*, *op. cit.*, p 517) en la descripción del ms. B2183 de la Hispanic Society establece como *terminus a quo* 1501 basándose en la fecha de casamiento que apunta Zurita, desconociendo, creemos, los datos que arroja el Archivo.

Dentro de este proceso de traducción habría, sin embargo, lo que podemos llamar una segunda etapa hermenéutica, en la que Villegas se dedica a glosar el texto traducido basándose en el *Comento sopra la Commedia* de Cristóforo Landino, del cual traduce pasajes enteros. En esta glosa que envuelve cada copla del impreso se pueden rastrear también varias referencias históricas que nos permiten ir delimitando el *terminus a quo* de esta segunda etapa. En primer lugar, en el comentario a la copla 12 del canto IV, Villegas hace un *excursus* en el que alaba a los antiguos reyes de España en sus luchas con el infiel que le permite, a su vez, traer a colación el hecho de que Fernando e Isabel han culminado esta empresa. Al referirse a los Reyes Católicos y la expulsión de los judíos, dirá lo siguiente: “Él y la gloriosa reyna doña Ysabel, **de eterna memoria**, su muger y señora nuestra echaron y alançaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judios” (h1 r). Más adelante, en el comentario a la anteúltima copla del canto IX, cuando aparecen los heresiarcas, el arcediano repite una fórmula similar para referirse a Isabel:

[E]n penar y estirpar estas heregias y otras muchas herroneydades, el Rey nuestro señor, **vuestro padre muy excelente señora**, con la Reyna nuestra señora **doña Ysabel de santa recordación, que Dios tiene en su gloria**, mandaron fazer diligentísimas inquisiciones y continuamente se fazen con grande destrucción delos tales malditos infieles y heréticos. (q7 r)

El dato que se da en estos dos pasajes es importante, pues implica que la confección de la glosa, al menos desde el canto IV, es necesariamente posterior a la fecha de muerte de la Reina Isabel, el 24 de noviembre de 1504. En segundo lugar, en el comentario a la primera copla del canto XX Villegas hace un gran excursus sobre la pena que ahí se castiga: la de los adivinos y agoreros, y sobre los diferentes medios que utilizan en su práctica. Al final de todo el excursus menciona los portentos y los monstruos y dice:

[A]ntes que acaezciese la batalla de Rabena entre la gente del Rey nuestro señor, y del Rey de Francia (que fue en el año de quinientos y onze) en la mesma cibdad de Rauena nació vn monstruo de vna muger que parió vna figura como de vn diablo, el qual faze todas estas cosas para dañar a los fieles.(B1 v)

Más adelante, en la glosa a la copla donde comienza la invectiva dantesca contra Ravena (canto XXVII), también hace un *excursus* donde menciona esta batalla vitoreando la participación española y dice al final “Fue la batalla día de Pascua de Resurrección, año de mil y quinientos y onze [...]” (H5 r). Bernáldez en sus *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* también data la batalla en el día de Pascua y unos capítulos antes de la

misma, menciona el caso de una monja que pare un monstruo, en marzo de ese año. Es interesante notar que en el texto que nos trasmite el manuscrito de las *Memorias* del Museo Británico de Londres, la fecha de los dos sucesos es 1512, mientras que en el 1355 de BNE, 1511.³⁶ Haya sido esta o no la fuente histórica de Villegas (sabemos por la cantidad de manuscritos conservados –20– que fue amplia la difusión de este texto), lo cierto es que la batalla fue en marzo de 1512, por lo cual, la glosa, al menos desde el canto XX, tiene que haber sido posterior a esta fecha y, por tanto, bastante cercana a la fecha de impresión.

Ahora bien, un dato textual nos permite diferenciar estas dos etapas que mencionamos y delimitar un *terminus ad quem* de la primera etapa, la de la traducción propiamente dicha. El mismo Villegas al final de su impreso le dedica como ya detallamos dos folios al planto de muerte de Juana de Aragón y a re-dedicarle la obra a su hija Juliana de Velasco y Aragón. Al comienzo de estos dos folios dice: “Antes que la glosa desta traducción se acabase, llevó Dios a la señora doña Juana de Aragón (a quien se dirigía) desta miserable vida [...]” (Q7 v). Esto nos indicaría, por un lado, que la traducción sí habría estado terminada antes de su muerte, y que ésta sucedió en esa segunda etapa hermenéutica de la que hablamos, la de la confección de la glosa. Según el Inventario del ADF, el testamento de Doña Juana se escribió en marzo de 1509, pero según documentos de la época³⁷, murió más de un año después, a mediados de 1510. La traducción, por tanto, debería datarse entre 1502 y 1510. La glosa, sin embargo, se comenzó a confeccionar estando ella viva, como da buena cuenta el pasaje que citamos del final del canto IX, donde encontramos una referencia a ella como interlocutora, al mismo tiempo que se advertía que a la Reina Isabel “Dios [la] tiene en su gloria”. Por tanto, la primera etapa de confección de la glosa (hasta el comienzo del canto X), es necesariamente anterior a 1510, fecha en la que muere Juana y, al mismo tiempo, necesariamente posterior a 1505 (Isabel muere a fines de 1504, como ya mencionamos), mientras que la última etapa (desde el canto XX) sabemos que es necesariamente posterior a marzo de 1512. Podríamos postular, por ende, que el *terminus a quo* del comienzo del comentario debería establecerse entre 1505 y 1509,

³⁶ Bernáldez, Andrés, *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*, Manuel Gomez-Moreno y Juan de Mata Carriazo, eds., Madrid, Real Academia de la Historia, 1962, pp. 584 y 595.

³⁷ Véase por ejemplo: Fernández de Velasco, Pedro, *Origen de la Ylustrísima Casa de Velasco*, Ms. 3238 BNE, fol.63 r y 63v.

probablemente más cerca de 1509 que de 1505, y el *ad quem* debería ser, por tanto, entre 1512 y 1515, fecha en la que este texto sale de la imprenta de Fraederique de Basilea.

1.3 Problemas de filiación

Hemos ya mencionado que el texto de la traducción que nos transmiten los diversos ejemplares impresos es siempre el mismo (*vid. supra*). Para llevar a cabo nuestro segundo objetivo, a saber, problematizar la relación de filiación que se ha dado por sentada entre el texto que nos transmite el único manuscrito y el que nos transmiten los impresos, hemos primero elegido uno de los testimonios conservados como modelo para trabajar en nuestro cotejo. Se trata de uno de los ejemplares que se conservan en la Real Biblioteca, bajo la signatura I-B-21.

1.3.1 Primer problema de filiación: las enmiendas

Es preciso señalar, primero, que las diferentes lecciones obtenidas del cotejo minucioso entre el texto del manuscrito y el del impreso elegido impedirían, en principio, filiar uno y otro testimonio. Indagaremos en este apartado sobre los problemas en torno a las variantes más evidentes entre el texto del manuscrito y el del impreso, esto es, aquellas que son fruto de una tachadura en el manuscrito. En este sentido, este tipo de enmienda funciona de dos maneras opuestas: 1- omitiendo un término presente en la versión del impreso (cuadro I); 2- omitiendo un término ausente (cuadro II). De esta manera, el primer caso da como resultado una lección diferente a la del impreso (por carecer de algún término) y en el segundo caso, una igual. Veamos unos ejemplos³⁸:

1-	III, 9c	Imp.	<i>Pues no lo menciones mas pasa y procura</i>
		Ms.	<i>Pues no lo menciones mas pasa y procura</i>
2-	XV, 7g	Imp.	Que va come veys con <i>tan</i> poca alegría
		Ms.	Que va come veys con tan poca alegría

Cuadro I, 1

³⁸ Citamos de acuerdo al número de canto y el número de copla y verso, para evitar poner a cada paso el número de folio.

3-	XIII, 23e	Imp.	Y aun sino fuese porque alguna vista
		Ms	Y aun <i>más</i> sino fuese porque alguna vista
4-	XXI, 15c	Imp	Asý los vi yo estar temerosos
		Ms	Asý los vi yo estar <i>muy</i> temerosos

Cuadro I, 2

Aclaremos antes que se encuentran en todo el manuscrito más casos del primer tipo de tachadura que del segundo (en el canto II, por ejemplo, tenemos 12 del primero y 4 del segundo). La pregunta que se deduce de estos casos es, de ser el manuscrito el original usado para la imprenta, por qué se respetaron algunas enmiendas y otras (la gran mayoría) no. Una posible respuesta sería postular que estas correcciones sean posteriores, en cuyo caso tampoco se explicaría que no se haya incluido la lección previa a la tachadura (como “más” o “muy” de nuestro cuadro II). Además, esta hipótesis de una segunda corrección quedaría descartada de antemano pues en todos estos casos estas enmiendas parecen presentar la misma tinta y la misma pesantez que el verso escrito.

Sin embargo, habría que recordar que el manuscrito presenta enmiendas que sí parecerían ser fruto de una segunda corrección, con diferente letra, tinta más clara, y de menor pesantez (*vid. supra*). Estas correcciones son de una letra humanística y, según consideramos, se trata de la misma letra que aparece en el fol. *9v y que, además, realiza todas las glosas aclarativas del texto y, de manera aún más desprolija, copia las primeras tres estrofas del segundo canto del *Paraíso* y la *Pregunta y Respuesta de Diego de Burgos* que se encuentra al final del manuscrito. Veamos, pues, las enmiendas de esta 2da mano:

5-	I, 13a	Imp.	Tu mi maestro tu heres mi auctor
		Ms.	<i>Tu</i> Mi maestro <i>heres</i> tu heres mi auctor
6-	XVI, 1f	Imp	debaxo la lluvia que los martiriaba
		Ms	debaxo la lluvia que los <i>enlaudaba</i> martiriaba
7-	XVII, 6e	Imp.	Y dixo el maestro porque toda llena
		Ms.	<i>Y dixo</i> El maestro dixo porque toda llena
8-	XXV, 12a	Imp.	Su aspecto primero del todo fue casso
		Ms.	Su <i>primero</i> aspecto <i>primero</i> del todo fue caso.
9-	XXVI, 14g	Imp.	La nuestra vejez y pereza peor
		Ms.	La nuestra vejez y <i>tardanza</i> pereza peor
10-	XXX, 9a	Imp.	Fazía le tener los labros abiertos

	Ms.	Fazia le tener los sus labros abiertos
--	-----	---

Cuadro I, 3

En todos estos casos, la corrección se agrega al margen, en los primeros dos ejemplos en el izquierdo y en los restantes en el derecho. Como se puede observar, lo particular de estos ejemplos es que el verso presentaba algún tipo de variante en relación con el texto del impreso, —el tipo más frecuente atañe al orden de la didascalia (ejs. en folios 21v, 64r, 106r)—, variante que esta segunda mano se encarga de cancelar, enmendando con la misma lección que el impreso. Aunque en el último caso se observe simplemente una tachadura, sin enmienda escrita, lo agrupamos aquí porque la misma presenta el mismo trazo y color de tinta que los casos anteriores. Es este sólo un ejemplo de las tantas enmiendas que realiza esta mano procediendo igual que la del cuadro 2, es decir, tachando un término “sobrante” (generalmente artículos, posesivos o preposiciones). Parecería, pues, que el corrector contara con un ejemplar del impreso y corrigiera a partir de él. No parece ser una corrección sistemática, sin embargo, pues no advierte numerosos casos de versos con variantes, como veremos en el siguiente apartado. Sería lo que Cesare Segre denomina “contaminación de lecciones” (cuando un copista —glosador en este caso— o por completar un ejemplar incompleto o porque prefiere un ejemplar más autorizado transcribe las variantes), y dentro de su clasificación, contaminación simple y esporádica³⁹. Volveremos sobre alguno de estos casos más adelante.

El tercer tipo de enmienda que presenta el manuscrito es aquella en la que se tacha la lección primigenia y se corrige por encima, esta vez sí con la misma tinta y letra que la del verso. Veremos sólo algunos casos:

11-	X,12e	Impp	Sy el arte que dizes <i>no fue bien vsada</i>
		Ms	Sy el arte que dizes no <i>fue</i> bien <i>usada se guardaba</i>
12-	X, 12h	Imp.	de pena tan cruda <i>qual te es demostrada</i>
		Ms.	de pena tan cruda <i>qual te es demostrada e nunca se acaba</i>
13-	X, 17b	Imp.	Lo fizo la dubda en <i>que atento pensaba</i>

³⁹ Véase para todo lo anterior Cesare Segre, “Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa”, *Studi e problema di critica testuale* (Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 63-67.

	Ms.	Lo hizo la dubda en que atento pensaba mi mente pensada	
14-	XX,10e	Imp	Al pie de los Alpes <i>esta</i> aquel tendido
		Ms	Al pie de los Alpes esta <i>aquel se muestra</i> tendido
15-	XXI, 19 ^a	Imp.	Calcabrina <i>avante te tira</i> y alquino
		Ms	Calcabrina avante te tira <i>pasa adelante</i> y alquino
16-	XVIII,138	Imp.	Del fétido lodo de aquel fondo ciego
		Ms.	Segund que en el agua capuzase al mergo del fétido lodo de aquel fondo ciego
17-	XXVII, 15h	Imp.	Do mi antepasado no tuvo afición
		Ms	Que al mi antepasado en desdeño le son do mi antepasado no tuvo afición
18-	XXVIII,3h	Imp.	Que con sus llagados se nos representa
		Ms	Pensarlo la sangre y el alma atormenta Que con sus llagados se nos representa

Cuadro I, 4

Varias cuestiones pueden deducirse de estos ejemplos. En primer lugar, lo más evidente es que encontramos aquí también dos tipos de enmiendas opuestas: una que, presentando por debajo la misma lección que el impreso, genera una diferente, y otra que frente a una lección diferente, genera una igual. Surge la misma pregunta, pues, que en los ejemplos analizados arriba: de ser la versión usada en el impreso, ¿por qué se respetan unas tachaduras y otras no? Si las enmiendas son posteriores, ¿por qué no encontramos el verso tal como está en el manuscrito (ej. 16, 17 y 18)?

En segundo lugar, para ir estableciendo ciertas nociones preliminares acerca de la filiación de ambos testimonios resulta útil cotejar las variantes con el texto fuente. Antes de continuar, es necesario recordar que Villegas, al traducir las *terzinas* dantescas en coplas de arte mayor,⁴⁰ agrega varios hemistiquios y hasta versos enteros de su propia mano, que unas veces aclaran las imágenes dantescas, volviéndolas más explícitas, otras funcionan como comentarios morales, o que inducen a un mayor patetismo. En este sentido, los versos de los ejemplos 12, 16 y 18 son todos agregados por el traductor, así como el segundo hemistiquio del ejemplo 14. Se puede observar, pues, que las variantes más importantes se

⁴⁰ De aquí en más, para referirnos a la forma estrófica dantesca utilizaremos siempre el término en italiano *terzina*, pues su equivalente en español –terceto, tercetillo– no creemos que logre condensar y connotar todo lo que la *terzina* dantesca implica. Remitimos al próximo capítulo, apartado 2. 1, específicamente a la nota 9.

introducen justamente en los versos que genera Villegas, donde a veces se corrige incluso todo el verso.

En el verso del ejemplo 11, traducción del dantesco “*elli han quell’arte, disse, male appresa*” (X, 77)⁴¹, Villegas utiliza una modulación, recurso que se subdivide en varios tipos, en este caso, modulación antitética –“no bien” por “*male*”– y, luego, modulación metonímica, al cambiar el verbo “*appresa*” (aprendido) por el más general “usado”⁴². La enmienda “guardado” no produce, pues, ni un cambio importante en el sentido del verso castellano, ni una aproximación mayor al sentido del texto fuente. Es, por tanto, una variante de estilo. Sucede algo similar en los versos del ejemplo 15: la lección del impreso (“avante te tira”) parece una versión casi literal del toscano (“*trati avanti Alichino, e Calcabrina*”, XX, 118) donde se mantiene, incluso, la aliteración dantesca de la oclusiva dental. En el manuscrito, sin embargo, se la enmienda para generar un verso más natural (“pasa adelante”). En el caso del ejemplo 14, encontramos también una corrección de estilo, esta vez en un hemistiquio agregado. Resulta interesante también el caso del ejemplo 17, donde las dos lecciones se atienen al sentido del texto fuente (“*[... però sono due le chiavi/] che’l mio antecessor non ebbe care*”, XXVII, 105), siendo la primera versión que presenta el manuscrito otra modulación antitética que se corrige por la misma lección del impreso, versión más literal respecto del verso toscano.

Sin embargo, hay que notar que los versos de los ejemplos 11 y 12 se encuentran en la misma copla, en el sexto y octavo verso respectivamente. Si confrontamos las variantes

⁴¹ Es necesario aclarar que Villegas utiliza como texto fuente el impreso de la *Commedia* con el *Comento* de Landino –pues, como sabemos, traduce partes del *Comento* en su glosa-, ejemplar que seguramente consiguió en su viaje a Italia. Este impreso, editado muchas veces desde su edición *princeps* de 1481 (*Divina Commedia di Dante Alighieri: col commento di Christoforo Landino*, Firenze, Niccolò di Lorenzo della Magna), sólo se edita dos veces más antes de la fecha de regreso de Villegas de Italia: en Venezia, 1484 y en Brescia 1487. Sin embargo, según el estudio filológico de Procaccioli, estas tres primeras pueden considerarse idénticas en lo que al texto poético se refiere, salvo por algunas diferencias que, en cualquier caso, no pasan de ser “*interventi correttori [...] ancora ridotti nelle due edizioni del 1484 e del 1487*”. Sobre las variantes de estas y otras ediciones: Paolo Procaccioli, *Filologia ed esegesi dantesca nel '400. L'“Inferno” nel “Comento sopra la Comedia” di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989, nuestra cita en p. 16. Con la tranquilidad de que las únicas ediciones que puede haber utilizado no presentan variantes significativas, nos hemos remitido en nuestro estudio al texto de la *princeps*, según la edición crítica del mismo Procaccioli (*I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999). Para facilitar la exposición, sin embargo, seguiremos el texto establecido por Giorgio Petrocchi en su edición crítica (Alighieri, Dante, *La Divina Commedia secondo l' antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1994) el cual no presenta variantes significativas respecto de este impreso en ninguno de los versos que citaremos aquí, sólo mínimas divergencias ortográficas. Una copia digital de la *Commedia* de 1481 puede ser consultada en <http://gallica.bnf.fr>.

⁴² Para la nomenclatura y explicación de los diversos procedimientos de traducción remitimos al capítulo siguiente (2.1.2).

que presentan, advertimos que de la rima en -ada de la lección primigenia, en el manuscrito se pasa, luego de la enmienda, a una rima en -aba. Al volver a la copla, notamos una particularidad: ésta seguía la extraña estructura ABBACDDC. La corrección, por tanto, permite reincorporar la copla al esquema de rima típico del arte mayor ABBAACCA. Habría que aclarar en este punto que la traducción de los 34 cantos cuenta con un total de 722 coplas, de las cuales 720 siguen el esquema de rima típico. Además de la que nos concierne, sólo una copla se desvía, la primera del tercer canto, siguiendo, sin embargo, el mismo modelo que presenta la primera copla del *Laberinto de la Fortuna* (ABABBCCB) en la cual Juan de Mena honra a Juan II. El cambio del esquema de rima en este caso del tercer canto parece también responder a un objetivo estilístico particular: sus versos nos transmiten la traducción de la famosa inscripción de las puertas del infierno (III, 1-9), con las que comienza el viaje dantesco propiamente dicho. El objetivo es el mismo que el de Mena: aislar esta copla del resto, sea para llamar la atención sobre la gravedad de la materia que comenzará a partir de aquí, sea porque, como sabemos, se alude en estos versos a la Santísima Trinidad.⁴³ La copla 12 del décimo canto, sin embargo, no posee ninguna particularidad en su contenido que la destaque de otras tal vez más importantes y que haga pensar en una intención estilística a la hora de correrse del modelo de rima esperado.⁴⁴ Con estas enmiendas de los ej. 11 y 12 que permiten reincorporar la copla al modelo elegido, el manuscrito estaría demostrando, por tanto, la existencia de una instancia posterior de corrección, en el que el copista/traductor/glosador se percata de la divergencia y decide enmendar.

Un caso similar es el del ejemplo 13, traducción bastante literal del v.113 de la *Commedia* pero que presenta un problema: el de la rima. Siendo éste el segundo verso de la

⁴³ “[...] la omnipotencia, sapiencia y amor/ al tiempo que fue toda cosa creada/eterna me fizo en aquella jornada/con otras creaturas de eterno vigor” (5-8) traducción de los versos dantescos: “*Fecemi la divina potestate, /la somma sapienza e ‘l primo amore/ dinanzi a me non fuor cose create/ se non eterne e io eterne duro*” (III, 5-9).

⁴⁴ Resulta pertinente transcribir toda la copla, así como aparece en el impreso:

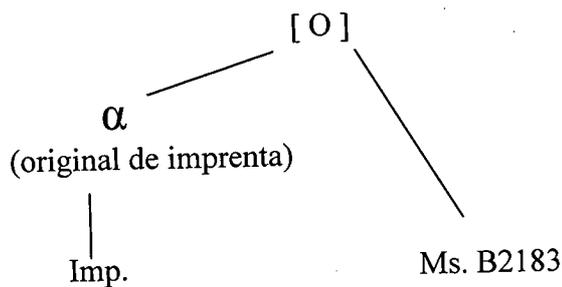
El otro magnánimo que me fablaba
Ni mas mudo cuello ni menos aspecto
mas antes continua el primer intelecto
de aquellas palabras que yo le narraba
sy el arte que dizes no fue bien usada
aquello es me dixo mas graue despecho
y mas me atormenta que no aqueste lecho
de pena tan cruda qual te es demostrada. (X, 12)

copla, debería rimar con el que sigue inmediatamente y, sin embargo, en el verso siguiente se lee “qual me fue agora por vos declarada”(X, 17c). Tanto la versión del impreso como la primigenia del manuscrito presentarían, por tanto, una lección errónea, que en el manuscrito la misma mano que copia el verso se encarga de enmendar (“en mi mente pensada”) para conservar la rima en -ada.

Del análisis de estos dos últimos casos se puede deducir, entonces, que esta versión no es la usada en la imprenta pues estas correcciones –ya no de estilo, sino de composición del verso– deberían aparecer enmendadas en el impreso. Aclaremos nuevamente, que la letra es la misma y la tinta presenta la misma intensidad y pesantez en ambos casos. La corrección parece haber sido casi inmediata. Tengamos en cuenta, además, que al final del texto los ejemplares del impreso cuentan con una ‘fe de erratas’ del propio Villegas donde corrige cuestiones de ortografía, de concordancia verbal, de artículos y preposiciones erróneas o letras de más que afectarían el “ictus”. Citemos sólo dos ejemplos: “en el canto segundo en la copla que comiença de angelica voz dize vos, esta la .s. por la .z.” y más adelante respecto del canto XIX corrige “en el verso tercero dize mi propio deseo tu saber mejor. Ha de dezir sabes mejor” (véase Apéndice, pp. 167-8). La ausencia en esta ‘fe de erratas’ de una corrección tan importante como la de la rima o de la estructura de rima nos indicaría que sólo se ha percatado del error en una instancia posterior, de la que estaría dando cuenta el manuscrito donde, como ya dijimos, aparece primero la lección errónea, que se corrige inmediatamente.

Para ir aproximándonos a una conclusión, antes es importante mencionar que en el manuscrito encontramos varias pruebas que confirmarían el hecho de que nos hallamos frente a una copia, y no la primera versión de la traducción: por un lado, versos duplicados de los cuales se tacha el primero (fol. 87r), términos y sintagmas duplicados de los cuales se tacha el segundo (ejs. en fols. 18v y 41v) estrofas olvidadas que se agregan con la misma letra, al margen inferior y superior (fols. 106v y 107r) , versos salteados que se intercalan luego en letra pequeña (fols. 24r, 77v y 120v). Ya sea por el tipo de estrofa (en el que se encadenan dos *terzinas* dantescas y, a veces, media más) o de verso (de rima encadenada) resulta poco probable, por no decir imposible, que estos errores se hayan producido en el proceso de traducción.

De todo lo anterior se podría deducir, pues, que la versión que nos trasmite el manuscrito es copia de una anterior, tanto al manuscrito como al impreso, que presenta lecciones en su mayoría similares a las del impreso y otras no tanto y que se va corrigiendo a medida que se la copia (sea por cuestiones métricas o de estilo) generando un texto diferente. Las variantes del texto impreso se podrían explicar, pues, postulando que el manuscrito usado de base en la imprenta (α), copia de aquel arquetipo [O], presentaría ya algunas de las mismas correcciones de nuestro manuscrito y otras no. El *stemma* podría diagramarse de la siguiente manera:



1.3.2- Segundo problema de filiación: las variantes

El cotejo de los dos testimonios permitió además dar con lecciones diferentes y más significativas, no ya producto de una enmienda, sino de variantes léxicas o sintagmáticas en el seno del verso, que impedirían también filiar uno y otro testimonio. Para analizar este tipo de variantes tendremos en cuenta principalmente su relación de más o menos cercanía con el verso fuente en toscano y, además, el tipo de relación que se pueda establecer con la lección que transmite la glosa del impreso cada vez que Villegas parafrasea y comenta el pasaje en cuestión.

1-	VII, 5h	Imp.	Los unos con otros venirse a <i>encontrar</i>
		Ms.	Los unos con otros venirse a <i>topar</i>
2-	XIII, 16b	Imp.	Mas cahe por do la fortuna <i>la adiestra</i>
		Ms.	Mas cahe por do la fortuna <i>le muestra</i>
3-	XXII, 21b	Imp.	<i>Muy presto</i> con garfios agudos torcidos
		Ms.	<i>Ligeros</i> con garfios agudos torcidos

4-	XXXIII,6g	Imp.	Oý como abaxo <i>sonaban clauando</i>
		Ms.	Oý como abaxo <i>clababan çerrando</i>
5-	XIII, 17e	Imp.	Serán nuestras carnes aquí <i>derrostradas</i>
		Ms.	Serán nuestras carnes aquí <i>destrozadas</i>

Cuadro II, 1

En el primer caso, el cotejo con el hemistiquio dantesco –“*percoteansi ‘ncontro*” (VII, 28), cuya traducción sería “se golpeaban al encontrarse”–, demuestra que la lección del impreso, aunque en el contexto de un verso bastante libre, resulta más cercana al toscano que la del manuscrito en cuanto que traduce conservando en castellano el lexema de la lengua fuente (*incontr-*). Notemos, sin embargo, que la idea del golpe parece quedar omitida en las versiones castellanas, aunque podría postularse que la variante “topar” del manuscrito incluye como rasgo semántico el “choque”. Sucede algo similar en el ejemplo 3: al confrontar la traducción con el verso de la *Commedia* –“*con tutt’ i raffi, e assai prestamente*” (XXII, 147)– encontramos que la variante del impreso (“muy presto”) intenta conservar el lexema del toscano mientras que la opción del manuscrito conserva el sentido pero con una traducción más libre. En ambos casos vemos una vez más cómo mientras que la versión del impreso está todavía muy pegada al texto fuente, la del manuscrito parece ser una versión más acabada y, por tanto, posterior. Está de más aclarar que de ser este manuscrito el testimonio utilizado en la imprenta, no se explica cómo a partir de una lección más libre respecto del toscano, se llegue en la imprenta justamente a una más literal. Lo mismo se puede plantear en casi todos los casos que analizaremos en el Cuadro II (*Vid. infra* ejemplos 6, 7, 8 y 9).

Los otros ejemplos de este cuadro (2, 4 y 5) presentan, en cambio, variantes que parecen ser igual de libres en relación con el texto dantesco. En el ejemplo 2, el toscano decía “*dove fortuna la balestra*” (98), es decir, donde la fortuna la “ballestea”, la arroja, la expele. El verso de Villegas omite la imagen del alma siendo despedida (imagen en íntima relación con el tipo de pena: los suicidas que desdeñaron de su cuerpo, son ahora desdeñados) y opta por otra visión de la fortuna utilizando el verbo “adiestrar”, en el sentido de guía, que se utilizaba muchas veces en un contexto semántico cristiano⁴⁵. El

⁴⁵ Por ejemplo “sy Dios me adiestre” (Antón de Montoro, *Cancionero*, Marcella Ciceri, ed., Salamanca, Universidad de Salamanca, Salamanca, p. 317 y en *Cancionero castellano de París* [PN5] [BNP Esp. 227] (1430-1470), Fiona Maguire, ed., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, fol. 94r). Véanse

“mostrar” del manuscrito parece ser, pues, una variante de estilo, que aunque se desliga de una connotación tan cristiana, conserva el sentido primigenio que aporta Villegas con su traducción. La variante que nos trasmite el comentario –“a do la guía la fortuna” (x1 v)– parecería demostrar, sin embargo, que tal vez haya sido “la adiestra” la primera opción del traductor.

En el ejemplo 4, la fuente toscana transmitía: “*e io sentí chiavar l’uscio di sotto/a l’orribile torre (...)*” (XXXIII, 46-7), (cuya traducción literal sería “y yo oí clavar la puerta de abajo [...]”). Villegas traduce estos versos omitiendo el objeto del *chiavare* –“uscio”– que pasa ahora a ser, según el verso que sigue en ambos testimonios (“la torre espantosa que nos encerraba” v.48), la torre. Para que le dé el cómputo silábico, agrega un término: en el impreso “sonaban” que acentúa el aspecto sensitivo de la acción y en el manuscrito “cerrando”, que esclarece la acción aludida con el “*chiavare*”. Como sucede muchas otras veces cuando hay una omisión, en la glosa repone el objeto omitido: “oxo como enclavaban abaxo la puerta” (fol. N2 v). Las variantes parecen ser, pues, opciones de estilo, siendo la del manuscrito (clavaban cerrando la torre) una opción tal vez más natural que la del impreso (sonaban clavando la torre) en cuanto que la colocación clavar + torre es en castellano una combinación léxica menos artificiosa que sonar + torre.

En el último caso el texto dantesco decía “*qui le strascineremo (...)*” (XIII, 106), cuya traducción literal sería “aquí los arrastraremos”. El referente del pronombre “*le*” lo encontramos unos versos antes: “*nostre spoglie*” (XIII, 103) (nuestros despojos). Villegas traduce nuevamente mediante una modulación (visión activa por pasiva) al reponer el referente del pronombre objetivo y convertirlo en sujeto gramatical paciente (“serán nuestras carnes aquí derrostradas/arrastradas”). En el comentario, el arcediano introduce el mismo verso del impreso pero agrega algo más: “serán nuestras carnes aquí derrostradas y arrastradas los rostros por el suelo” (fol. x2 r). Siendo que una versión más literal del “*strascineremo*” –“serán arrastradas”– habría sido posible en cuanto a que el cómputo silábico y la rima se mantienen –el acento del “aquí” impediría la sinalefa–, el “derrostradas” parece ser una opción del traductor para inducir un patetismo mayor, opción confirmada por la glosa, donde incluye la opción más literal “arrastrar”, pero en relación a

más ejemplos de este uso en el CORDE, por medio de la consulta “adiestra” y “adiestre” entre las fechas 1200 y 1500. (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es> [14 de marzo de 2012]).

la imagen del rostro arrancado de la carne. En este sentido, el “destrozadas” parece ser una opción más lejana respecto del texto fuente, y se podría postular, teniendo en cuenta la rareza del verbo “derrostrar”, que podría ser una *lectio faciliior*, error en el que se incurre al copiar el testimonio. Podría ser también una variante de estilo, en la que nuevamente se allana el texto, aunque en ese caso no se explicaría cómo no se eligió el término “arrastrada”, más cercano al del toscano. De una u otra manera, es una prueba más de que la versión del manuscrito sería posterior.

La relación de las variantes con la lección que nos trasmite la glosa será más reveladora en los siguientes ejemplos:

6-	V, 11g	Imp.	Y vimos después a aquel <i>grande</i> Archiles
		Ms.	Y vimos después a aquel <i>pérfido</i> Archiles
7-	IX, 2g	Imp.	Que siendo troncadas <i>gran miedo me han dado</i>
		Ms.	Que siendo troncadas <i>me ponen cuidado</i>
8-	XVIII, 18d	Imp.	Gridó contra mí por qué me has <i>reguardado</i>
		Ms.	Gridó contra mí por qué me has <i>remirado</i>
9-	XXIX, 6b	Imp.	De aquesto <i>fablando</i> fasta el otro valle
		Ms.	De aquesto <i>tratando</i> fasta el otro valle
10-	XXXI,5b	Imp.	Te digo <i>primero</i> que mas te adelantes
		Ms.	Te digo <i>y sabrás sin</i> que mas te adelantes

Cuadro II, 2

En el primer caso, la lección del impreso se atiene más al texto fuente, que decía “*E vedi 'l grande Achille*” (V, 65), mientras que la del manuscrito introduce con el nuevo adjetivo un juicio de valor moralizante, acorde con la tendencia general de la traducción. Resulta interesante, sin embargo, que en el comentario del impreso cuando retoma este verso dice “y bimos después a aquel pérfido Archiles” (fol. k1 r). Así, la glosa del impreso revela que la relación entre los dos testimonios es compleja. Un caso bastante similar a éste es el del ejemplo 7: encontramos aquí nuevamente que la lección del impreso es una versión más cercana al texto dantesco, que rezaba “*ma non di men paura il suo dir dienne/perch' io traeva la parola tronca*” (IX, 13-4). Aunque en el impreso traduce el sintagma mediante una modulación antitética, mantiene una traducción literal del término “*paura*” (miedo), término que en el manuscrito se traduce mediante la locución verbal “poner cuidado”, más alejada del término dantesco por cuanto resalta la consecuencia del

sentimiento –y por tanto el accionar–, y no el sentimiento en sí. En la glosa del impreso dice, sin embargo: “pues seyendo estas palabras troncadass [...] como suelen hacer los cuidadosos y pensatibos [...] dize el Dante ponen me en cuidado que lo malo dellas [...] se nos diga” (fol. p6 v). Se deduce de estos dos casos, por un lado, que la versión del manuscrito es posterior y que, en estos casos, modifica la primera versión más apegada al toscano según una tendencia más moralista (aún) y, por otro, que la glosa parece confeccionarse siguiendo una versión similar (o la misma) a la del manuscrito.

Los otros ejemplos presentan características análogas. El segundo (ej. 8) se presenta como otro caso de la tendencia del impreso a conservar lexemas similares, en esta ocasión, por medio de un calco de “*riguardar*”. El verso dantesco completo decía “[*perché se’ tu sí gordo/*] *di riguardar piú me che li altri brutti*” (XVIII, 118-9). La opción del manuscrito “remirado” parece ser nuevamente una corrección de estilo, que se deshace del calco por medio de una opción más natural. En la glosa del impreso, sin embargo, dice: “porqué me has *remirado* más que a los otros” (fol. 7 [cum] 8 v). Sucederá algo similar en el ejemplo 9, donde la lección del impreso “fablando” es otra vez una traducción más literal del verso dantesco –“*cosí parlammo infino al loco primo*” (XIX, 37)– que la que nos transmite el manuscrito (“tratando”), que en este caso no parece implicar ningún cambio importante, más que ser otra opción de estilo. La glosa, sin embargo, transmite esta misma variante: “*tratando* de esto que ha dicho fasta el otro valle” (K1 v). En el último caso (ej. 10), el toscano decía “*e disse: pria che noi siam piú avanti*” (XXXI, 29). “Primero” es pues un calco de “*pria*” (forma poética de “*prima*”), que en italiano significa “antes de”. La versión del manuscrito parece corregir este calco mediante una transposición (cambio de categoría o estructura gramatical)⁴⁶ que genera a su vez una modulación: introduce un verbo que duplica la función de la didascalia “(te digo y sabrás)”, seguido de la preposición “sin”. Por tanto, en “te digo sin que te adelantes” se mantiene el significado del “antes que” aunque cambiando la perspectiva temporal por una de privación o carencia. Luego glosa: “así que le dize antes que te adelantes ni vayas mas adelante *te fago saber* que non son torres las que veys” (L5 r). Una vez más, la variante que presenta la glosa, igual a la del manuscrito, podría indicar que el testimonio utilizado para confeccionar el comentario traía ya esta misma variante.

⁴⁶ Véase Vázquez-Ayora, *op. cit.*, p. 268-274.

El panorama se complejiza aún más al estudiar los siguientes ejemplos en su relación con la glosa:

11-	IX, 7g	Imp.	Y díxome <i>guarda</i> si quieres mirar
		Ms.	Y díxome <i>vuelve</i> si quieres mirar
12-	XXXIV, 6d	Imp.	Y todo fablar es en esto <i>cortado</i>
		Ms.	Y todo fablar es en esto <i>abreviado</i>

Cuadro II, 3

En el primer caso vemos nuevamente que traduce en el impreso tratando de conservar el lexema –pues el toscano decía: “*guarda, mi disse, le feroce encine*” (IX, 45)– aunque utilizándolo, esta vez, según el significado castellano, como da cuenta la glosa: “para se *guardar dellas si quiere mirar* y conocer las furias feroces” (q1 v). Igualmente, repone mediante otro verbo –mirar– el sentido principal del *guardare* italiano. El manuscrito opta, sin embargo, por agregar en el discurso de Virgilio un verbo de movimiento ausente en el texto fuente. Lo interesante es que en la glosa nos dirá: “[...] a las cuales dize Virgilio que se *buelua amirar* y las conozca; para se *guardar dellas si quiere mirar* y conocer las furias feroces de aquellas moradas” (q1 v). Parece, pues, tener las dos versiones en cuenta en este comentario. El último caso, traducción del “*però ch’ogni parlar sarebbe poco*” (XXXIV, 24), se puede observar también una variante de estilo (cortado/abreviado), ninguna más cercana al término dantesco que la otra. La glosa decía: “todo fablar verna corto y breve” (fol. O1 v). Una vez más, la glosa presenta una versión en la que se dan de la mano las dos variantes.

Es útil analizar el caso del ejemplo 9 del apartado anterior (“La nuestra vejez y *pereza/tardanza* peor”, *vid.* cuadro I, 3), sin tener en cuenta la enmienda que, como ya señalamos, es fruto de lo que sería una segunda corrección, bastante posterior, que corrige la variante según el impreso. La lección primigenia del manuscrito (*tardanza*) parece ser una excepción de la tendencia ya señalada: en este caso es el manuscrito el que conserva el lexema del toscano, que rezaba “io e’ compagni *eravam vecchi e tardi*” (XXVI, 106). Sin embargo “*tardo*”, en su primera acepción según el *Vocabolario etimologico della lingua*

*italiana*⁴⁷, significa “*pigro*” (perezoso) y en la edición de la *Divina Commedia* de Nicola Fosca⁴⁸, al anotar el verso 106 parafrasea “*vecchi e stanche*” (viejos y cansados). Pereza, por tanto, es la opción semánticamente más cercana al término dantesco. En este caso, en la glosa comenta: “que ya los empachaba la vejez y *la tardanza y la pereza* que es peor que la vejez” (H1 v). Aunque se incluyen aquí ambas lecciones, por el orden sintagmático es evidente que la proposición relativa “que es peor que la vejez” estaría modificando a “pereza” y, por tanto, dando cuenta de la lección “y *pereza* peor” del impreso. El cotejo de todas estas lecciones con la glosa parecería revelar una indecisión del traductor a la hora de elegir la mejor opción, que encuentra salida en la glosa donde, sin la restricción de la métrica y amparándose en la técnica de la *amplificatio* típica de la *enarratio poetarum*, puede soltar la pluma e incluir las dos variantes.

El análisis de las variantes léxicas y estructurales no ha hecho más que corroborar las conclusiones de la primera parte de este apartado (2.3.1), a saber, que las enmiendas del manuscrito permitirían refutar la hipótesis de una filiación entre el manuscrito y el impreso. En primer lugar, hemos probado aquí cómo las traducciones más libres que presenta el testimonio manuscrito en las lecciones analizadas descartarían fehacientemente esta hipótesis, ya que de una lección más alejada del toscano difícilmente se llegue en la imprenta a una tan literal. Además, hemos aportado muchos otros ejemplos que prueban que el manuscrito sería una versión posterior de la traducción, que corrige por cuestiones ya sean de estilo (siendo las más comunes la supresión de los calcos y la naturalidad en la lengua meta) ya sean morales o de métrica la versión primera, cuyo testimonio más cercano es el del impreso. Por último, el análisis de las variantes que nos trasmite la glosa nos ha sugerido que tal vez el testimonio manuscrito –o mejor dicho, uno similar y anterior– haya sido utilizado o al menos consultado para su confección. Decimos “similar” teniendo en cuenta lo concluido luego del análisis de las lecciones erróneas: de ser el ms. B2183 el usado como base para la glosa, no se entiende cómo no las ha corregido en la ‘fe de erratas’. Asimismo, sería otra hipótesis viable plantear que es la glosa del impreso, con sus paráfrasis y sinónimos, la que ha influido en las variantes del manuscrito, aunque la

⁴⁷Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Polaris, 1993 [1907], p. 1408. Este diccionario puede ser consultado online en: <http://www.etimo.it/>

⁴⁸Nicola Fosca, *Commento alla "Commedia" di Dante: "Inferno"*, Dartmouth Dante Project, Hanover, 2003-2006. Texto disponible en formato digital en <http://dante.dartmouth.edu>.

literalidad de la glosa respecto de éstas nos hace pensar que es más probable que el movimiento de contaminación haya sido el inverso. Además, por lo analizado en el primer apartado (ejs. 15, 16 y 17), este testimonio se copió con certeza de otro que contaba con versos enteros diferentes a los del impreso y que el copista–traductor transcribió y se encargó inmediatamente de corregir. Plantear esta última hipótesis sería suponer, pues, que el copista trabajaba a partir de una versión manuscrita que tendría las variantes analizadas pero luego corregía según el impreso y su glosa, cuestión poco probable –pues por qué no trabajar directamente copiando la versión del impreso– y desde ya muy trabajosa.

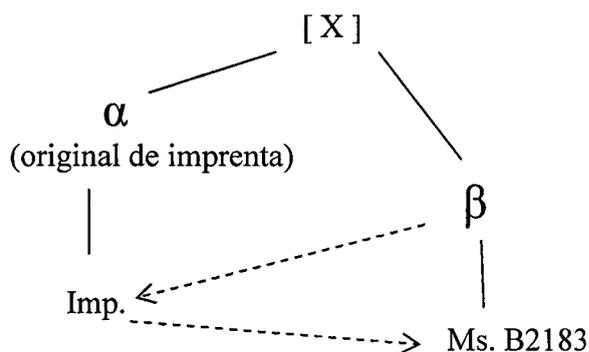
1.4- Conclusiones y *Stemma*: ¿del impreso al manuscrito?

Veamos ahora unas últimas cuestiones. En el segundo apartado de este capítulo (2.2) luego del análisis de los datos históricos que nos otorga la glosa y del contexto histórico y cultural de la traducción hemos replanteado el *terminus a quo* y el *ad quem* de la misma al postular que la “primera etapa hermenéutica” de esta obra, la de la traducción propiamente dicha, se llevó a cabo entre 1502 y 1510. La glosa que presenta el impreso correspondería a lo que hemos denominado una “segunda etapa hermenéutica”, cuyo largo proceso de escritura se comenzó luego de 1505, seguramente sólo uno o dos años antes de que muriera Doña Juana en 1510, y se finalizó antes de 1515, siendo una gran parte (15 cantos) seguramente posterior a 1512. Es interesante en este sentido recordar que según la descripción de Faulhaber⁴⁹, basada en este punto en Briquet, una de las filigranas presentes en nuestro manuscrito (una víbora) se usaba entre 1510-1524.⁵⁰ Por tanto, los aspectos codicológicos más materiales del manuscrito también probarían que es ésta una versión posterior a la que se realizó entre 1502 y 1510, cuyo testimonio más cercano es el del impreso de 1515. Si tenemos en cuenta que la “segunda etapa hermenéutica” se ubica entre 1509 y 1515, no se descarta ninguna de nuestras dos hipótesis ya mencionadas: 1) un subarquetipo (β) del testimonio manuscrito puede haberse usado en la confección de la glosa –y por tanto haberse copiado antes de 1515– pero el ms. B2183 es necesariamente

⁴⁹ Faulhaber, *Medieval...*, *op. cit.*, p. 517.

⁵⁰ Charles-Moïse Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, New York, Hacker Art Books, 1985. La obra de Briquet puede ser consultada *on line*, véase en este caso las filigranas clasificadas bajo los números 1358-1362: (http://www.ksbm.oeaw.ac.at/_scripts/php/BR.php?IDtypes=134&lang=fr).

posterior a la edición impresa, lo que se prueba con la cuestión de la ‘fe de erratas’ o 2) puede haber sido la glosa del impreso la que influyó en la versión manuscrita –caso en el cual también habría que postular la existencia de un subarquetipo que es el que corrige la versión más literal de [X] y hasta transmite versos enteros diferentes–. Respecto de esta segunda hipótesis, tal vez sea necesario señalar cómo la nueva tendencia en los estudios que se centran en este complejo período de los comienzos de la imprenta es justamente la de advertir cómo la transmisión del impreso entronca con los mecanismos textuales de transmisión del manuscrito o, en otras palabras, cómo los impresos solían ser objeto de copias manuscritas. Los últimos estudios, por tanto, han comenzado a prestar atención y dar cuenta de las problemáticas derivadas de una dirección o sentido de la transmisión textual que, aunque hasta ahora había sido muy desatendido por la crítica, no era poco habitual.⁵¹ Sea cual fuere nuestro caso, lo cierto es que habría que ubicar a nuestro testimonio de la *Hispanic Society* entre 1515 y 1524. Teniendo en cuenta todo lo anterior, podríamos rediagramar el *stemma* de esta manera, donde intentamos dar cuenta de la relación diacrónica y de la posible contaminación:



Por último, no está demás mencionar dos cuestiones importantes. Por un lado, que a la hora de descartar que el texto del manuscrito B2183 sea el mismo que se utilizó en la imprenta baste tan solo traer a colación las características particulares que poseen los originales de imprenta: marcas que dejan las intervenciones legales –además de las anotaciones marginales, enmiendas, tachaduras y censuras, la rúbrica del secretario del Consejo en todas las planas– y marcas que dejan las intervenciones del impresor en el

⁵¹ Véanse al respecto los estudios compilados por Lluís Martos, *Del impreso al manuscrito...*, op. cit..

conteo del original –una serie de rayas y firmas que delimitan las planas resultantes–.⁵² Todas estas características ‘físicas’ del original de imprenta están ausentes en nuestro manuscrito. Por el otro, el aspecto tal vez más importante, a saber, la introducción del copista-traductor al comienzo del manuscrito, en la que describe la obra de la siguiente manera:

Traducción del Dante Aligero poeta florentino de la lengua toscana en nuestro romance castellano así en verso y coplas como él lo escribió, fecha por don Pero Fernández de Villegas arçediano de Burgos a ynstançia y mando de la exçelente señora doña Juana de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro. La qual obra el dicho arçediano **glosó y comentó largamente**, tratando en ella muchas materias de todas sçiençias tocadas en el texto o venidas a su propósito. Mas por que **aquello es volumen largo**, puso en este pequeño texto solo con la tabla que se sigue de lo contenjdo en cada canto o capítulo, lo qual dará mucha declaración a todo el texto, con algunas glositas como ynterlineales en declaración de algunos vocablos, que bastará asaz para los más doctos que no tienen nescessidad de mucha declaración. (fol. *1r)

Por estas referencias explícitas no quedan dudas, pues, que este manuscrito es posterior a aquel “volumen largo” donde el arcediano “glosó y comentó largamente” su traducción. Además, como hemos ya señalado (2.1), luego del *Infierno* se traduce el primer canto del *Purgatorio*, y luego el primero del *Paraíso*, con la misma tinta y letra. En el folio siguiente, con una letra humanista muy desprolija se comienza con el 2do del *Purgatorio*, del cual se traducen sólo 3 coplas. En este sentido, recordemos que estas pequeñas glosas “ynterlineales” que el copista/traductor incorpora en los márgenes cuando lo cree conveniente son muy esporádicas en los folios dedicados al *Infierno*, reduciéndose simplemente a 14 en el total de los 34 cantos. Sin embargo, en la traducción del primer canto del *Purgatorio* y del *Paraíso* esta *marginalia* adquiere un papel protagónico aclarando cada estrofa, no ya con palabras aisladas –sinónimos, aclaraciones de metáforas, etc.– como en el *Infierno*, sino con frases o incluso pequeños párrafos. Frente a las 14 glosas que contamos en todo el *Infierno*, sólo en el primer canto del *Purgatorio* tenemos 33 y en el primero del *Paraíso*, 64. La necesidad imperiosa de comentar exhaustivamente estos dos cantos surge, evidentemente, de su ausencia en la versión que circulaba impresa y, por

⁵² Para todo lo anterior es fundamental consultar: Pablo Andrés Escapa, et. al, “El original de imprenta” y Sonia Garza Merino, “La cuenta del original” ambos en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico, dir., Valladolid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2000, p. 29-95.

ende, la ausencia también del comentario que acompañaba y ayudaba en la lectura de cada canto.

Todo indicaría, por tanto, que el texto de la *Comedia* que nos transmite el manuscrito se trata de una copia de un original anterior y que, a su vez, correspondería a una versión corregida, tal vez una segunda fase dentro del proceso de traducción, posterior a la del texto que nos transmite el impreso pero que, tal vez, haya recibido su influencia. Esta segunda fase, como se deduce del agregado de cantos y del aumento exponencial de las glosas, corresponde a un intento del traductor-glosador de completar toda la obra.

Capítulo 2. La traducción de la Divina Comedia (1515): un *textus cum*

commento

Los estudios que versan sobre la traducción y el comentario de la *Comedia* de Fernández de Villegas son, como ya hemos dicho, escasos y en su mayoría se limitan a analizar fragmentos de la traducción desatendiendo la complejidad que la glosa, a su vez ella misma traducción del *Comento* de Landino (1481), le confiere a la obra.¹ Se impone, por tanto, la necesidad de abordar este texto dando cuenta de la complejidad de un objeto que, siguiendo la categorización de Powitz, puede denominarse “*textus cum commento*” y del diverso tipo de metodología y análisis que como tal requiere.² También hemos señalado que son sólo dos los trabajos dedicados con más exhaustividad a este texto, y que se hallan inéditos: el de Maribel Andreu Lucas, que se concentra en la traducción y sus ampliaciones, y el de Fine, único que se centra en el comentario y en el análisis de las *auctoritates* utilizadas (clásicas, bíblicas, patrísticas y literarias).³ Ambos coinciden en acentuar la intención didáctica y moralizante que determina la “reescritura” de Villegas, en un caso del texto dantesco y, en el otro, de la glosa. Habría que aclarar, en este sentido, que no tenemos aquí la intención de refutar estos supuestos, pues el carácter moralizante de la mayoría de los versos o hemistiquios agregados al texto poético, así como el carácter doctrinal y didáctico que posee el mayor porcentaje de la glosa, es innegable y está estrechamente relacionado con la práctica exegética que a Villegas, en cuanto eclesiástico y doctor en Teología, le resultaría más familiar. Sí hemos notado la necesidad de no reducir esta obra a estos aspectos, por lo cual en todo este trabajo nos centraremos especialmente en aquellos pasajes de la traducción y/o de la glosa en los que mejor se evidencia cómo los mecanismos de reescritura en ambas instancias hermenéuticas están determinados también, consciente o inconscientemente, por el contexto histórico-cultural del nuevo autor, a saber,

¹ Nos referimos específicamente a los trabajos ya señalados en nuestra introducción de Beltrani, “D. Pedro Fernández ...”, art. cit.; Arce, “La lengua de Dante...”, art. cit., Andreu Lucas, *La ampliación...*, op. cit. y Recio, “La evolución de las ideas...”, art. cit..

² Powitz, “Textus cum commento”, art. cit.

³ Maribel Andreu Lucas, *La ampliación...*, op. cit.; Thomas Rea Fine, *Fernández de Villegas's...*, op. cit..

el particular contexto político e ideológico del reinado de los Reyes Católicos y, a la vez, el contexto cultural de los comienzos del Humanismo peninsular.

Antes de introducirnos de lleno en un análisis de esta envergadura es necesario describir este “*textus cum commento*” en sus aspectos más formales, lo que nos servirá luego como plataforma de trabajo y referencia constante. Por tanto, nuestra intención en este capítulo será doble. Primero, introducir y desarrollar las características generales de la traducción de Villegas, a saber, el tipo de forma estrófica y de verso elegido, su estilo y los mecanismos de traducción de los que se sirve. En este sentido, nuestro objetivo no es simplemente realizar un inventario de recursos sino ofrecer un análisis relativamente detallado del estilo de esta traducción –objeto hasta ahora nunca abordado, más allá de las alusiones a su utilización de latinismos y arcaísmos– que, por un lado, permita comprender las motivaciones formales de los cambios introducidos respecto del texto fuente y el tipo de mecanismos que utilizará en el trasvase y, por el otro, que permita además ubicar esta obra dentro de la poética a la que dice adscribirse, esto es, la del arte mayor. Segundo, definir mínimamente las características generales del género “comentario”, para luego describir los rasgos más notorios del texto de Villegas y comenzar a identificar algunos de los aspectos que lo ubican más del lado del humanismo que de la tradición escolástica medieval, aspectos que desarrollaremos con más profundidad en el capítulo 6.

2.1-Traducción de la *Commedia*: Características generales

Tal vez sea atinado introducir este apartado con la propia caracterización que Villegas, en la Introducción de su obra, hace de su labor⁴:

[...]Déuese notar que el Dante scriue su obra en verso que comunmente tiene onze o doze sylabas conforme al trobar castellano de arte mayor, en que Juan de Mena escriuió el su Laberinto de las trezientas coplas, y por que aquella manera es tan conforme al verso suyo y también porque es mas graue y de mayor resonancia como conuenía a tan graue auctor: yo fize esta traslación en aquella forma de trobar que propriamente es verso heroico [...]. Dante escriue coplas de tercetos que ansí los nombra en toscano; correspondiente el tercero pie al primero; y despues el primero del terceto siguiente al segundo; de manera que aquellos quatro farían vna media copla de arte mayor, que como es de ocho pies viniera ansí justo al talle, pero como escriue de tres en tres, en dos tercetos faltan dos pies para vna copla del arte mayor ya dicha. Yo proué a los fazer ansi en tercetos, la qual manera no es en nuestro vso, y **parecíame vna cosa**

⁴ Caracterizaremos más profundamente la Introducción de Villegas en el próximo apartado (2.2.2.1).

tan desdonada que lo dexé. Quedó el defeto ya dicho de faltar en cada terceto vn pie para la media copla, y dos pies en cada vna entera, estos yo acordé delos suplir desta manera, **que algunas vezes ocurriendo de mio algund buen pie que mas aclare su testo, confirme su sentencia póngole, aya paciencia el Dante que en su brocado se ponga algund remiendo de sayal que mas le faga luzir [...].** Nótese tan bien que el que treslada de otro anda tras el consueitas, y no puede ir como ni quanto quiere, y así van algunas vezes pies algunos forcejados que no se pudo, o no se supo mejor fazer, rescíbase la buena voluntad que ninguno da más de lo que tiene. Así mesmo se deue notar que tresladar se vna lengua en otra no solamente en verso, pero ni en oración soluta, o prosa que algunos llaman, **es imposible tresladarse por las mismas palabras que no fuese la mas desabrida cosa del mundo, porque en vna lengua tiene vna cosa gracia, y dicho en otra por aquellas palabras seria muy frío, por ende aquí en todo quanto delas mesmas palabras se puede vsar se faze, pero en muchas partes se toma el sentido y intención mas que no las palabras mesmas, alguna vez fuera del testo se pone alguna reprehensión o consejo de mí, con licencia del Dante como dicho es.** (ls. 196-226)

No nos detendremos con detalle en las reflexiones sobre la práctica traductora presentes en este pasaje pues ya han sido suficientemente estudiadas.⁵ Señalemos simplemente que durante el siglo XV el debate teórico entre la traducción *ad verbum* y *ad sententiam* heredado de las concepciones diversas de Cicerón y San Jerónimo, se había revitalizado y los traductores aprovechaban el espacio textual que les ofrecían los prólogos para introducir sus reflexiones al respecto.⁶ En efecto, entre los emergentes teóricos sobre la traducción en España se destacan dos figuras preeminentes, Alonso de Cartagena y Alonso de Madrigal, el Tostado (ca. 1400-1455). Éste último es, de hecho, uno de los personajes paradigmáticos por el tipo de aporte teórico que realiza en relación a las implicancias que tenía en la discusión a fines del XV, pues sus reflexiones tienen ya rasgos humanísticos. Mientras que pareciera inclinarse todavía por la traducción *ad verbum*, al abogar por una exacta correspondencia de palabras y de orden de palabras, también advierte, por un lado, las “dificultades ocurrientes”⁷ por las cuales no hay que respetar este orden cuando su aplicación resulte malsonante en el nuevo texto y, por otro, que la traducción debe dotar al

⁵ Véase Roxana Recio, “La evolución de las ideas...”, art. cit..

⁶ Véase Rocío del Río Fernández, “Los prólogos y las dedicatorias en los textos traducidos de los siglos XIV y XV: una fuente de información sobre la traducción y la reflexión traductológica”, *Estudios humanísticos. Filología*, 28, 2006, pp. 161-184.

⁷ El pasaje dice “mas requiere quedar la apostura del original scritura en la traslación; et esto no se puede fazer por las muchas dificultades ocurrientes [...] ca como dos lenguas sean de diversas condiciones, lo que en una es apuesto no suena bien en la otra .” (fol. 11 y 12, seguimos la transcripción de Recio en “Alfonso de Madrigal (El tostado): La traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista”, *La Coronica*, 19, 2, 1990, pp. 112-131).

texto de cierta belleza.⁸ Por tanto, en su intención de “más fazer luzir” a Dante, y en sus reflexiones sobre la dificultad de traducir literalmente, la postura de Villegas a la vez que se acerca a la de Madrigal la supera, pues no habla ya de “dificultad” sino de “imposibilidad” y de las consecuencias “desabridas” que el trasvase literal tiene, lo cual lo lleva a inclinarse por una traducción *ad sensum*. Sin embargo, la presión de la tradición sigue ejerciendo su fuerza, pues como señala inmediatamente, intentará cuando le sea posible traducir respetando las palabras –o, como veremos en este capítulo, al menos sus lexemas–.

Según nos plantea el mismo arcediano, lo que hará “luzir” a Dante, de hecho, son los versos o pies que agregará él mismo, los cuales le permitirán “mejorar” el original. Estos agregados textuales, sin embargo, se derivan –en principio– de la forma estrófica elegida: la copla de arte mayor. En este sentido, Fernández de Villegas mientras notaba las características particulares del tipo estrófico dantesco, la *terza rima*, también llamada “*terzina incatenata*” – en la cual riman el primer y tercer verso, mientras que el segundo rimará siempre con el primero y el tercero de la *terzina* siguiente (ABA BCB CDC DFD, etc.)–, reconocía la enorme dificultad de adaptarla al castellano.⁹ La copla de arte mayor, por tanto, es la forma estrófica castellana que, además de ofrecerle un verso de metro relativamente similar y ya encumbrado gracias a Mena, le permite, aunque sea mínimamente, acercarse a la estructura de rima dantesca pues, como sabemos, las dos semiestrofas que la conforman están enlazadas a través de una misma rima, siendo ABBA ACCA el esquema más común. Aclaremos, igualmente, que según consideramos la

⁸ “E quando el interprete puede juntamente fazer fermosa fabla en su lengua guardando del todo la orden de las palabras e mudando algunas dellas, deue lo fazer, e si no puede, mas deue mudando algo de la orden o de las palabras fazer la oracion fermosa e propria en su lenguaje, que no mudando cosa sofrir que sea la interpretacion malsonante” (f. 14 v.). Igualmente, aclara Peter Russell (*Traducciones y traductores...*, *op. cit.*, p. 32) que en última instancia Madrigal optaba por la fidelidad al texto por encima de la belleza. Resulta pertinente aclarar que la traducción y comentario de Madrigal de las *Crónicas de Eusebio*, en cuyo prólogo se incluyen todas sus reflexiones traductológicas, ya circulaba impresa en 1506-1507 (Russell, *ibíd.*, p. 30). Véase, para todo esto, además de Russell y Recio, Curt Wittlin “El oficio de traductor según Alfonso Tostado de Madrigal en su comentario al prólogo de san Jerónimo a las *Crónicas de Eusebio*”, *Quaderns. Revista de traducció*, 2, 1998, pp. 9-21.

⁹ De hecho, más allá de que no era desconocido el terceto en España en el siglo XV –ya se había “importado” el soneto, en que se utilizan dos encadenados, gracias a Imperial y el Marqués de Santillana– lo cierto es que la característica particular y extraordinaria de la estrofa dantesca, esto es, la larga serie de *terzinas* encadenadas a través de rimas que nunca se volverán a repetir en el mismo canto, logró ser reproducida e introducida en España recién a mediados del XVI, gracias a Boscán (Véase al respecto Antonio Quilis, *La métrica española*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1975, especialmente p. 93). En este sentido es que preferimos utilizar siempre el término en italiano *terzina* para referirnos a la forma estrófica dantesca, pues su equivalente en español –terceto, tercetillo– no creemos que logre condensar y connotar todo lo que la *terzina* dantesca implica.

elección del tipo estrófico tiene otras causas, más ideológicas que formales, que abordaremos en el próximo capítulo. En este apartado nos dedicaremos, primero, a relevar y analizar todas las implicancias de esta elección de tipo estrófico, que no pueden reducirse simplemente a un consecuente agregado de hemistiquios o pies, sino que determinarán también todo un estilo. En un segundo momento, relevaremos los mecanismos de traducción que se ponen en juego a la hora de trasvasar el texto toscano, con su sintaxis, sus expresiones y connotaciones específicas, a la nueva lengua.

2.1.1- Estilo y forma de la traducción

Trasvasar y adaptar la materia dantesca a la copla de arte mayor implicará, además del agregado de versos, un reordenamiento de los mismos al nuevo esquema de rima y, por sobre todo, adaptar el contenido del verso fuente al esquema rítmico del verso elegido. El verso de arte mayor es un verso anisosilábico que oscila entre las diez y catorce sílabas – aunque suele estabilizarse en doce –, pero sigue un patrón rítmico muy riguroso. Lázaro Carreter, en su lúcido estudio sobre la poética del arte mayor, señala que este modelo de verso está “dominado” por la “coacción de los ictus”, esto es, un esquema acentual (ó o o ó) que se repite, a modo de patrón, de manera monótona y uniforme en cada hemistiquio y que moldea a su gusto el material lingüístico, generando diversas artificiosidades, como por ejemplo el desplazamiento del acento natural de un término, o la alteración del orden de palabras de la frase.¹⁰ Como señala Lázaro Carreter, el ictus en cada hemistiquio cae, el porcentaje mayor de las veces, en la segunda sílaba (o ó o o ó). Para el segundo hemistiquio llega a formularlo a modo de ley (“se cumplirá así una ley según la cual el ictus del segundo medio verso hiere siempre la segunda sílaba”, sobre la cual señala las pocas excepciones derivadas de “compensaciones en la zona de cesura”), y para el primero advierte que mientras que puede a veces aceptar una primera sílaba acentuada, el acento en la tercera es prácticamente anómalo.¹¹ La presión de este esquema rítmico que actúa como “dominante”, en palabras de Carreter, sumado a la función modeladora de la cesura y las necesidades de la rima, determinará en la traducción del arcediano una gran cantidad de

¹⁰ Fernando Lázaro Carreter, “La poética del arte mayor castellano” en Dámaso Alonso, ed., *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 1972, I, pp. 343-378.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 352-3.

fenómenos sintácticos y retóricos muy propios del estilo de Juan de Mena –a quien, como vimos, él mismo pone como ejemplo paradigmático de este tipo de forma poética– y que redundarán en una transformación profunda del contenido y la forma del verso original.¹² Analizaremos a continuación los más relevantes de estos fenómenos, subdivididos, para favorecer la exposición, de acuerdo con los dos principales factores desencadenantes: el problema del verso y su ictus, y el problema de la estrofa elegida y su estructura de rima –conscientes, sin embargo, de que ambos interactúan constantemente en el proceso compositivo–. El análisis de estos fenómenos y sus implicancias serán detallados en mayor o menor medida según la singularidad poética del caso y su grado de relevancia a la hora de determinar el lugar que ocupa este texto dentro de la poética del arte mayor. En la mayoría de los casos cotejaremos los versos castellanos con los dantescos, de modo de observar mejor el tipo de manipulación efectuada con el texto fuente. Cuando el tipo de trasvase incluye además un mecanismo específico de traducción, lo aclaramos entre corchetes y reenviamos al apartado correspondiente para su descripción y especificación.

2.1.1.1- Fenómenos derivados de la “coacción de los ictus”

1-Hipérbaton: permite amoldar mejor las unidades sintácticas a los requerimientos del ictus y del metro y, a su vez, latiniza el lenguaje. Lázaro Carreter señala, apoyándose siempre en los análisis de Mena y Santillana, la “frecuencia abrumadora” de este recurso, cuya “impunidad en lo referente al orden de las palabras estaba garantizada por el ejemplo latino”¹³. Podríamos subdividirlo en los siguientes fenómenos:

a- Construcciones interrumpidas por el verbo

-Separa núcleos de una misma construcción

-Construcción predicativa: XIV, 13c, “que a todos por siempre patente es y abierta” (“*lo cui sogliare a nessuno è negato*, 87 [modulación antitética, *vid. infra*]). Véase también, por ejemplo, XXXIII, 3f.

¹² De aquí en más, utilizamos el término “original” así como se utiliza en la traductología, esto es, como sinónimo de “fuente”. “Texto original” (TO) y “lengua original”(LO) son equivalentes, por tanto, a “texto fuente”(TF) y “lengua fuente”(LF), que son en el proceso de traducción el texto y la lengua de partida, que se oponen a “texto meta” (TM) y “lengua meta” (LM), equivalentes a texto y lengua de llegada.

¹³ Lázaro Carreter, “La poética...”, art. cit., pp. 366-7.

En este caso, mientras intercala este hemistiquio, el ictus lo lleva a insertar el verbo en el medio de lo que era construcción “*occhi d’i teban*” y posponer el objeto real de la acción (“*terra*”). Este conjunto de cambios genera un caos semántico y una consecuente ambigüedad, pues según el nuevo verso el objeto de la acción “abrir” parece ser “los ojos de los tebanos” y no “la tierra”. Esto lo lleva al traductor a agregar una acción más específica –“sorbiole”– que repara, en parte, ese caos. Aclaremos, sin embargo, que en la mayoría de los casos que veremos es el comentario el que se encarga de resolver la ambigüedad reponiendo el orden: “[...] es Anfirao, al qual sorbió la tierra delante los ojos de los thebanos” (B4 r).

-Intercambio de hemistiquios entre dos versos:

- | | |
|---|---|
| 1, e-f: Renueua esta selua saluagia afligida
espanto en pensarla tan áspera y fuerte | (“ <i>esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura</i> ”, 5-6) |
| IX, 4bc: que fuy conjurado de la que los muertos
alla rebocaba la Eryton cruda | (“ <i>congiurato da quella Eritòn cruda
che richiamava l'ombra a'corpi sui</i> ”, 23-4) |

-En otras ocasiones mezcla no ya los hemistiquios sino los componentes de los mismos, intercambiando todo el orden de las estructuras:

- | | |
|--|---|
| XIII,10b-e : nos dixo ‘yo soy el que del corazón
<i>retube</i> sin dubda en aquella sazón
del grand Federico <i>entrambas las llaves</i>
abriendo y cerrando por modos suaves’. | (“ <i>io son colui che tenni ambo le chiavi
del cor de Federico , e che le volsi
serrando e diserrando, sí soavi</i> ”, 58-60). |
|--|---|

Los componentes del primer verso de la *terzina* quedan aquí distribuidos en tres versos diferentes y, entre otras cosas, verbo y objeto quedan muy separados (*retuve/ entrambas las llaves*). Además, el sintagma “*del cor de Federico*”, íntimamente unido en un hemistiquio, queda separado por un verso en el medio.

c- Verbo al final y anticipación de complementos (objetos, circunstanciales, predicativos):

- | | |
|---|--|
| X, 2a: En estos sepulcros la gente que yace | (“ <i>la gente que per li sepolcri giace</i> ”, 7) |
|---|--|

La mayoría de las veces, sin embargo, este cambio supera los límites de un solo verso y se genera, además encabalgamiento que, como veremos, trastoca la unidad del verso –italiano y castellano, que tiende a la esticomitia (*vid. infra*)–.

I, 11ab: **Debaxo de Julio** en sus años llorosos (*“Nacqui sub Julio, ancor che fossi tardi”*, 70).
nascí, vi a Roma debaxo de Augusto

Otros ejemplos, II, 17ef -anticipa objeto- y XXVII, 10bc -anticipa predicativo-.

Puede llegarse a posponer el verbo a varios versos más adelante, afectando notablemente el sentido:

II,12 b-e: la humana figura a todo el contento (*“l’umana spezie eccede ogni contento”*, 77)
del çielo mas próximo al quarto elemento
excede (...)

d- Manipulación de la didascalía y los vocativos. En el TF la didascalía suele abrir o cerrar el diálogo. Villegas, en cambio, la utiliza según la conveniencia del ictus, generando diversas ambigüedades. La mayoría de las veces se intercala en el discurso y puede incluso interrumpir una construcción.

IV, 4a: La angustia **me dixo** en que viue esta gente (*“Ed elli a me: L’angoscia della genti”*, 19)

V, 15e: o animal dulce **diziendo** y venino (*“o animal grazioso e benigno”*, 88, TF sin didascalía)

IV, 6ab: **El mi buen maestro** por qué no demandas (*“Lo buon maestro a me: tu non dimandi me dixo* quién son los espíritos que miras *che spiriti son queste [...]*”, 31-2).

La didascalía dantesca suele estar acompañada de una descripción del estado anímico del hablante o de las acciones que acompañan su diálogo, que pueden llegar a ocupar un verso completo. El traductor aquí también dispondrá de él según sus necesidades:

III , 6cd: **yo dixé** al maestro qué es esto que oyo (*“io ch’avea d’orror la testa cinta*
teniendo mi mente de horror lastimada *dissi Maestro che è quel ch’i odo”*, 31-2)

Esta descripción pospuesta, aunque no afecta notablemente al sentido, sí genera una cierta ambigüedad, pues parece formar parte de su propio discurso. Otras veces es algún elemento del discurso el que se intercala entre la didascalía y la descripción:

XVI, 11gh: les dixé **o Florencia** con cara turbada (*“fiorenza, in te, sì che tu già ti piangi”*
te fazen llorar y te vas a perder. *così gridai con la faccia levata”*, 75-6).

Con esta nueva disposición, el “con cara turbada” parecería ser una construcción más relacionada con el vocativo “Florenxia” o con la acción “te fazen llorar” y no la manera en la que Dante-personaje refiere su discurso. En este caso, nuevamente, solo el comentario permite seguir el sentido: “les dixo con cara turbada y triste: o Florenxia te fazen llorar” (z7 v). La manipulación de los vocativos, que en el TF suelen inaugurar los diálogos directos, le permite acomodar mejor la materia al ritmo castellano, pero a costa de una pérdida de la fuerza poética que los mismos poseen, a la vez que desordenan los componentes del verso dantesco generando ambigüedad:

II, 2ab: Yo dixe reguarda sy será potente (“Io cominciai: poeta che mi guida
mi fuerça te ruego poeta me guías guarda la mia virtù s’ell’è possente”, 10-11)

2-Encabalgamiento. Este recurso en el texto dantesco es más común en el *Purgatorio* y *Paraíso* –donde puede haber de 30 a 50 por canto–, que en el *Infierno*, “where each line tends to be a unit, even when it is intimately connected to another” y sólo se utiliza con fines precisos.¹⁴ En la copla de arte mayor de Mena y Santillana tampoco suele ser muy común, por la tendencia a la esticomitia, es decir, la integridad del verso como unidad métrica y de sentido.¹⁵ Villegas, en cambio, se ve en la necesidad de recurrir a él a la hora de adecuar la materia dantesca según el ictus del verso castellano. En la traducción del canto I, por ejemplo, encontramos 20 casos, mientras que en el texto fuente había 8, de los cuales el traductor respeta sólo 4. Suele estar muy ligado al hipébaton y a su tendencia latinizante, pues el caso más común es el de el corrimiento del verbo al próximo verso.

I, 1cd: O cuál ella fuese cuánto es cosa dura (“ah quanto dir quel’era è cosa dura”, 4)
decirse, y la vía derecha se olvida

XIII, 3ab: Sus alas y cuellos y vultos humanos (“ali hanno late e colli e visi umani”, 13)
tenían [y apetitos contino fambrientos]

XVI, 2ef: parose el maestro diciendo a estos tres (Alle lor grida il mio dottor s’attese

¹⁴ Según Ferrante, “a device that in *Inferno* Dante uses mainly for surprise or shock, to unsettle the reader, is used in other canticles primarily to extend the thought further and further beyond the line” (Véase para todo esto: Joan Ferrante, “A poetics of chaos and harmony”, Rachel Jackof, ed., *The Cambridge Companion to Dante: Second Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007 [1993], pp.182-200, citas en pp. 186-7 y también los clásicos Ernesto Parodi (“La rima e i vocabili in rima nella *Divina Commedia*” en *Lingua e Letteratura*, Venecia, Pozza, 1957, pp. 203-84) y Dante Bianchi (“Rima e verso nella *Divina Commedia*”, *Rendiconti dell’Istituto Lombardo, Accademia di Scienze e Lettere*, 95, 1961, pp. 126-40)

¹⁵ Lázaro Carreter, “La poética...”, art. cit., 365.

espera sy quieres mostrarte cortés

*volse 'viso vèr me, e disse "Aspetta,
a costor si vuole essere cortese",13-5).*

En el último caso, el encabalgamiento puede haberse generado por una comprensión errónea del texto fuente, donde "*a costor*" depende del "*essere cortese*" y no del "*aspetta*", que no tiene objeto. Sin embargo, es más probable que la manipulación sea consciente y obedezca al problema de la rima. Sea como sea, la nueva disposición termina entorpeciendo la comprensión, pues "a estos tres" parecerían ser los destinatarios del discurso, es decir el objeto de "diciendo", y no de "espera".

En otras ocasiones el encabalgamiento se genera por posposición de sujetos o de objetos:

XXII, 8ab: Del reyno fui yo de Nauarra nascido" (*"I' fui del regno di Navarra natto,*
respuso, y **por sieruo me dio de vn señor** *mia madre a servo d'un segnor mi pose", 48-9)*
mi madre, [...]

Para el caso de los objetos pospuestos véase el último ejemplo del apartado hipérbole (II, 2ab).

3- Utilización de construcciones latinas, que ofrecen importantes ventajas económicas al hemistiquio, y permiten ubicar mejor el material.

a- Oración de infinitivo dependiente de *verba sentiendi*, relacionados con la vista o el pensamiento:

I, 2h: y **al pie ser conjunto me vi** de vn collado (*"ma poi ch'i fui al piè d'un colle giunto", 13).*

II, 7bc : respuso: **conosco** tu alma ofendida (*"l'anima tua é da viltate offesa", 45)*
estar de vileza que pone en fujda" .

En el primer caso, se generan dos tipos de hipérbaton: verbo al final y anticipación del complemento objeto –"ser conjunto me vi"– y verbo que interrumpe la construcción "al pie de un collado". En el segundo caso, además del hipérbaton, se genera encabalgamiento. Otros ejemplos con "ver": VI, 1cd; XVI, 1e, VIII, 13 - infinitivo pasiva-. Con verbo "pensar": VIII, 21, ab.

b- Participio presente con valor de subordinada adjetiva:

VI, 11g, 2do hemistiquio: “en graueza doliente” (“*sotto gravi pesi*”, 71).

VII, 12g: si veys mi sentencia con ojos velantes (“*or vo'che tu mia sentenza ne 'mbocce*”, 72)

En el primer caso, mientras “*gravi*” se sustantiviza y pasa a reemplazar al término del que era atributo (*pesi*) [transposición, *vid. infra*], su connotación se explicita luego a través del participio “doliente”. En el segundo, el verbo relacionado con la alimentación (*'nbocce*) se reemplaza por “veys”, desprovisto de la carga connotativa de la “asimilación”, la cual se compensa en el “ojos velantes”, *i.e.* que velan.

c- Participio y gerundio con valor de ablativo absoluto, le dan al texto un aire de traducción del latín. En estos casos en el TF el verbo se encuentra en pretérito perfecto, por ej “*vennimo*”, pero se traduce por una construcción absoluta en participio o gerundio, por ej. “llegados”, “llegando” o “habiendo llegado”.

-Participio: XXIII, 20gh: llegados podréys por aquella estrechura (“*montar potrete su per la cima que algo se tiende voltando subir que giace in costa [...]*”, 136-7)

XXIV, 7a: Llegados juntamos encima la punta (“*noi pur vennimo infine su la punta*”, 41)

Casos similares, VIII; 12bv, XIII, 10a, XXV, 13f.

-Gerundio: I, 2f: que desamparando la verace vía (“*che la verace via abandonai*” I, 12)

I, 8bd: aquesta me puso en tanta graueza (“*Questa mi porse tanto di gravezza*

que desesperando subir ala alteza *ch'io perdei la speranza dell'alteza*”, 52-54)

[...] ya deliberaba dexar la conquista

-En la *Commedia* las acciones suelen describirse una después de la otra, de manera cinematográfica. En la traducción, sin embargo, los versos se trastocan e invierten, de modo que el ablativo absoluto se utiliza también para dar cuenta de cuál es la sucesión de las mismas:

IV, 20ab: Llegamos a vn prado de fresca verdura (“*per sette porte entrai con questi savi avendo pasado por sus siete puertas giungemmo in prato di fresca verdura*, 110-111)

VI, 6 d-g: demuestra por tierra personas echadas (“*Elle giacean per terra tutte quante*

[...] auiéndonos visto pasar por delante
la vna se asienta mostrando semblante”
*fuor d’una ch’a seder si levò, ratto
ch’ella ci vide passarsi davante”*)

d- Expresión de predicado mediante una perífrasis constituida por un verbo gramaticalizado sumado a un adjetivo (participio) que originariamente era un verbo conjugado. Según Lázaro Carreter este recurso remeda construcciones del latín tardío. En el caso de esta traducción, además, los componentes de la perífrasis suelen distanciarse, lo cual latiniza aún más la construcción.

VI, 6d: **demuestra** por tierra personas **echadas** (“*elle giacean per terra tutte quante*”, 37)
VII, 7e: por culpa contraria **se van separados** (“*Dove colpa contraria li dispaia*”, 45)
III, 12c : **regadas** de sangre sus caras **traían** (“*elle rigavan lor di sangue il volto*”, 67)

4- Uso “abusivo” del gerundio. Además del uso como ablativo absoluto, se lo utiliza indistintamente para reemplazar acciones con un tiempo específico –presente, imperfecto y perfecto–, para reemplazar construcciones adverbiales que expresan simultaneidad y como gerundio de posterioridad. Mientras que en Mena el uso del gerundio poseía una “extrema frecuencia y variedad”,¹⁶ en esta traducción linda casi con lo abusivo pues le resulta muy funcional a la hora de inaugurar hemistiquios, ya que encaja perfectamente en el esquema rítmico que, como sabemos, suele comenzar con una sílaba átona (o ó o o ó).

XVI, 4e-h: asý van rotando los tan pecadores
andando los pies **retornando** el visaje
contrario del cuello **faziendo** el viaje
*(“e si rottando, ciascuno il visaggio
drizzava a me, sí che ‘n contraro il collo
faceva ai piè continuo viaggio”, 25-7)*

En estos casos, el primero es el único presente en el TF (rotando), mientras que el resto reemplaza acciones en imperfecto “: “retornando el visaje” por “*drizzava a me*” y “andando los pies(...) faziendo el viaje” por “*faceva ai piedi...*”. Otros casos XVI, 1g. Reemplaza también acciones en presente y en pretérito perfecto:

XVIII,15e: lo vno alo otro **faziendo** se espaldas (“*e fe di quello ad un altr’arco spalle*”,102)
VI,2fg: con sus tres gargantas caninas **ladrando** (“*con tre gole caninamente latra*”,14). Otro ej.
XVII, 9eh.

¹⁶ María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Colegio de México, 1950, p. 295.

XVII, 9a: Sus caras quemadas mis ojos mirando (*“poi che nel viso a certi li occhi porsi”*, 52)
IV, 25g: tan bien Avenruiz faziendo el comento (*“che l’grand comento feo”*,144). Otro XVIII, 13g

-Uso adverbial:VI,1a: tornando mi mente que fue derribada (*“al tornar della mente che si chiuse”*, 1). Un caso similar en I, 8f.

-de posterioridad: I,7h:guiando las gentes al falso interese (*“E molte gente fe’ già viver grame”*,51)

XII, 16f : llevándome a este en alguna gropera (*“e che porti costui in su la groppa”*, 95)

Otro caso en XVI, 4h.

El gerundio le resulta muy funcional en los versos o hemistiquios agregados. Los casos son múltiples; mencionemos tan sólo VI, 4d; XIII, 6d. Para inaugurar segundos hemistiquios agregados (XV, 8g, XVIII, 21a). El carácter “abusivo” del uso del gerundio se puede observar, por ejemplo, en la acumulación de tres en un solo verso (VI, 5d “royendo y gruñendo regaña tragando” -*chè solo a devorarlo intende e pugna-* 30) o en coplas donde aparecen concatenados cinco o seis, como por ejemplo en XIII, 6.

5-Renuncia del verbo a sus obligaciones sintagmáticas, para presentar formas que convengan al ictus y al metro. Ya hemos visto al respecto el caso de los gerundios, que suelen reemplazar verbos conjugados con funciones específicas. Habría que agregar los numerosos casos en que los verbos cambian de tiempo o de modo respecto del TF, lo cual genera incongruencias en el sistema verbal del verso o la copla y/o alteraciones de significado.

XXI, 13d: **leuántome** y luego **salí** apresurado (*“per chio mi mosse, ed a lui venni ratto”*, 91)

XXI, 15ef: y aquel que al maestro **está razonando** (*“ma quel demonio que tenea sermone*
voluiose muy presto con indignación *col duca mio si volse tutto presto”*, 103-4)

XIII,4f: y creo que **se crea** y **se debe creer** (*“cred’io, ch’ei credette ch’io credesse”*, 25)

En este último ejemplo Villegas intenta reponer el juego de palabras y la aliteración, pero cambia notablemente el sentido al cambiar primero el “*ei credette*”, referido a Virgilio, por una forma impersonal en presente (se crea), y el “*ch’io credesse*” por una perífrasis verbal modal de obligación o necesidad “se debe creer”, también en presente e impersonal. El encadenamiento de creencias entre Dante y su guía queda omitido, a la vez que la

connotación principal de todo el verso, a saber, la fluctuación incierta del pensamiento,¹⁷ deviene ahora una certeza exhortativa, a modo de ley general. Otras veces como en el caso de los gerundios y participios, los cambios redundan en una reducción y allanamiento de la especificidad del sistema verbal. El participio presente con valor de subordinada adjetiva, por ejemplo, la mayoría de las veces se utiliza para reemplazar un verbo principal, no subordinado, de modo que se prescinde en el verso de la función verbal que pauta descripciones y/o acciones:

- II, 9b: sus ojos luzientes asý como estrella (“*lucivan li occhi suoi piú che la stella*”, 55)
 VI, 4c: los sus miembros todos moidos tremientes (“*non avea memvro che tenesse fermo*”, 24)

El resultado es un sistema verbal algo caótico y que, por la gran cantidad de gerundios y participios, tiende a presentar las acciones en un presente estático o continuo (en su estatismo).

6-Redundancia y dobletes léxicos: Este recurso, que responde al método de la *amplificatio*, se utiliza con fines esticomíticos, es decir, para lograr ubicar el material en un solo verso y respetar el ictus.

- I,7b: la **vista** espantosa **que vi** de un león (“*la vista che m’ apparve d’un leone*” 45)
 I,9df y mientras que **bueluo** para me **tornar** (“*Mentre ch’i ruinava in basso loco*”, 61)
 III,16d: no vengas **con cuerpo y con anima** viua (“*E tu che se’ costí, anima viva*”, 88)
 XXII,21e: allý en el feruor se **cozieron y asaron** (“*che’eran già cotti dentro da la crosta*”, 150)

Como se ve en estos últimos casos, la *amplificatio* redundante la mayoría de las veces está relacionada con los dobletes léxicos, de adjetivos, sustantivos o verbos:

- XXVI,17a: Con esto los fizo **tan viuos y atentos** (“*li miei compagni fec’io si aguti*” 121)

También XXII, 19a, XXV, 8d.

- I, 4b: el náufrago sale del **piélagu o mar** (“*uscito fuor del pelago a la riva*”²³). XXXIII, 4b.

- XXXI, 7g: a quienes agora sy **fulgura y truena** (“*Giove del cielo ancora quando tuona*”, 45)

Otro caso XIII, 15de.

¹⁷ Véase al respecto: Ana María Chiavacci Leonardi (introd. y com.), *Commedia di Dante Alighieri: Inferno*. Milano, Einaudi, 1997, p. 324. La transcripción digital de los comentarios de Chiavacchi Leonardi puede ser consultada en *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu>)

Los dobles suelen estar conformados por un latinismo y el equivalente en vulgar, que se agregan según convenga: en el segundo ejemplo el agregado es el sinónimo vulgar, mientras que en el último lo es el latinismo.

7-Anarquía en el uso de posesivos, coordinantes y preposiciones: Recurso utilizado para que el material quepa en el verso, aun a costa de graves inconsecuencias gramaticales. Los más comunes son:

-Calco, omisión o agregado de la forma italiana de artículo+ posesivo que, aunque era común también en castellano, se manipula según convenga:

III,8f: la su ciega vida es tan triste y tan lorda (“*E la lor cieca vitta é tanto bassa*”, 47)
 VIII, 8d: y tal se es acá la su alma furiosa (“*Cosí s’è l’ombra sua qui furiosa*”, 48)
 IX, 19a: Los sus coberteros estaban suspensos (“*tutti li lor coperchi eran sospesi*”, 121)

I,12a: Tú mi maestro, tú heres mi auctor” . (“*Tu se’ lo mio maestro, e ’l mio autore*”, 85)
 V, 6b: espíritos tragando su tanta rapina (“*mena li spiriti con la sua rapina*”, 32)

IV, 6a: **El mi buen** maestro porque no demandas (“*Lo buon maestro a me: tu non dimandí*”, 31)
 IX, 17b: **la su** condición que tal fuerça cerrada (“*la condizion che tal fortezza cerra*”, 108)

-Omisión del nexco coordinante que genera yuxtaposición de adjetivos:

III, 18c: las ánimas que heran **cansadas desnudas** (“*ma quell’anime ch’eran lasse e nude*”, 100)
 XXVII, 11c: mas muy **fraudentas, cubiertas, vulpinas** (“*non furon leonine, ma di volpe*”, 75)
 Otros casos XXII, 21b; XXIX, 1e, XXX, 1f; XXXI, 12e

-Cambio o agregado de preposiciones:

XVIII,16g: por ojos narizes de aquello se apasta (“*che con le occhi e col naso facea zuffa*”,105)
 VII, 2b: Y díxole calla maldito **de** lobo (“*E disse taci, maladetto lupo*”,8).Otros IX,14g; XIV, 1h.
 X, 2g: [cerrados]/ serán **en** después de los cuerpos tomados (“*tutti saran serrati/ quando
 coi corpi che là su hanno lasciati*”, 10-12)
 IX, 14a: Voluime al maestro y él fizo de seño (“*e volsimi al maestro e quei fé segno*”, 86)

Es interesante cómo en la glosa de este último ejemplo contrasta, según suele hacer, los usos de las dos lenguas: “y él fizole de seño, que dizimos en castellano fazer señas dize el toscano fazer de seño”. Sin embargo, “*fazer de seño*” no era común en italiano, y no es tampoco una lección presente en el TF de Landino ni en los diversos manuscritos dantescos.¹⁸ Villegas, por tanto, manipula aquí el uso italiano para justificar el agregado del “de” que le impuso el ictus.

8- Uso de arcaísmos, latinismos e italianismos. Esta característica, propia de las coplas de Mena o Santillana, le resulta a Villegas muy funcional para ubicar mejor la materia o porque le permite ya sea conservar la rima del TF, según él mismo señala en el comentario, ya sea obtener términos que riman con la traducción elegida. Aclaremos que por la cercanía del italiano con el latín, cuando se incorpora un término del original la mayoría de las veces no se puede distinguir si se trata de un italianismo o un latinismo, tanto que el mismo Villegas en su glosa vacila al señalar si se trata de uno o de otro, o de los dos. Los casos son múltiples y ya han sido ampliamente relevados¹⁹; mencionemos tan sólo algunos relevantes, con la correspondiente glosa que hará de ellos el arcediano:

V, 3a: Por sus vezes vienen al triste **juđiđio** (“*vanno a vicenda ciascuna al giudizio*”, 14). En la glosa explica: “púsose en latín judizio per fazer consonante, que tan claro se es como dezir juicio” (a4 r).

XI, 16g: ques fija natura y el arte **nepote** (“*si che vostr’arte a Dio quasi è nepote*”, 105). Comenta al respecto: “que aquí llama nepote en lengua toscana y dexose asý por la consonancia y porque es asaz vocablo claro decir nepote por nieto” (s8 r).

XVI, 2b: segund el vestido de la tierra **praba** (“*essere alcun di nostrra terra prava*”, 9). En la glosa: “prava es vocablo latino e ytaliano, quiere dezir mala” (z4 v).

X, 5a: La tu tal loquela te **faz** manifesto (“*La tua loquela ti fa manifesto*”, 25). Señala: “antiguamente en lengua castellana por decir faze o dize dezían faz o diz, aquí se puso por fazer el verso y quitar le vna sílaba” (r1 v).

¹⁸ Véase la edición crítica de Petrocchi, *La Divina Commedia secondo...*, op. cit., tomo 2, p. 153.

¹⁹ Véase Arce, “La lengua de Dante...”, art. cit..

Utiliza “ca” y “maguer” por las mismas razones, en el caso del “ca” en VIII, 18h glosa: “vocablo castellano antiguo es aquel ca, quiere dezir porque, [...] y es muy bueno y breue, especial para en verso”. Además de los arcaísmos, los términos latinos le son muy funcionales para agregar rimas. En el caso de la copla I, 17 Villegas respeta fácilmente los términos en rima del TF (“*inferno*”, 110, “*discerno*”, 112 y “*etterno*”, 114) reubicándolos en los versos a, d y h pero debe agregar un cuarto verso, en el cual el latinismo logra cerrar el esquema de rima castellano: “do desesperado gritar sempiterno” (I, 17e). Igualmente, la tendencia a calcar lexemas del original no se limita a los términos en rima, sino que lo hará siempre que pueda, como señala en la introducción, aun utilizando términos que en castellano tienen otro significado. En estos casos se repone ya en el comentario ya en la misma traducción, a través de una compensación:

VI, 3a: El vientre muy **largo** y garfiadas las manos (“*E ‘l ventre largo e unghiate le mani*”, 17)

En la glosa señala: “largo podemos tomar en nuestra lengua castellana por luengo o en la ytaliana, que a lo ancho dizen largo” (k6 r).

IX, 7eg: luego el conosció las **mezquinas** cuitadas (“*e quei che ben conobbe le meschine*
que sirben la reyna de eterno pesar *della Regina dell’etterno pianto*”, 43-4)

Mientras “*meschine*” en el TF significa “siervas” -del árabe *meskin-*, aquí se lo calca con el significado castellano, mediante una colocación muy común,²⁰ y se lo repone luego con una subordinada adjetiva. En la glosa también se aclara: “estas furias infernales dizen ser sus seruidoras y familiares domésticas” (q1v).

9-“Licencias” derivadas del ictus:

-Síncopa: I, 2g: “llegué donde el valle más claro se **vía**” [por veía]. Aquí se ve también la “anarquía” que el ictus genera en la acentuación, al volver átonas palabras que usualmente poseen acento (como “más” aquí). En X, 12b, por ejemplo, el término “mudo” no recibe ictus, mientras que “más” sí (“ni más mudo cuélllo”). Un ejemplo paradigmático es el de “Tú mi maestro, tu heres mi auctor” (I,12a) donde el pronombre “tú” en un hemistiquio se acentúa y en el otro no.

²⁰ En el CORDE se registran al menos diez casos en los que aparece el sintagma “mezquina/o cuitada/o” con sus diversas variantes ortográficas, de género y número (mesquino/mezquino/cuitado/cuytada, etc.) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [23 de agosto de 2012].

-Apocope: I, 6a: “el tiempo y mañana de **grand** claridad”. Se suele alternar en el empleo de grand-grande, faz-faze, etc. de acuerdo con las necesidades del ictus (“el qual con vileza el grande rehusó” III, 10g)

-Aféresis: VI, 3d “engulla **escuertiza** de aquellos profanos”, (“*Graffia le spiriti, scuويا e disquatra*”, 18) Aquí se omite la “d” inicial ([d]escuartiza) para generar sinalefa y no entorpecer el ictus. En el comentario lo repone: “dize que con aquellos garfios y uñas [...] engullaba y descuartizaba aquellos profanos” (k6 v).

2.1.1.2 Fenómenos derivados de la forma estrófica

1-*Amplificatio*. Como señaló el mismo Villegas, el formato de ocho versos de la copla de arte mayor lo lleva, la mayoría de las veces, a incorporar en ella el contenido de dos *terzinas* y agregar dos versos. En II,15, por ejemplo, los primeros 6 versos corresponden a las dos *terzinas* que van de 100-105 y luego agrega, en referencia al “loco santo” donde reposan Beatriz y Raquel, los versos g-h (“gustando el sabor mas suaue que miel/ que sobra y excede a toda alegría”) con los que acentúa las bondades del Paraíso. Los versos, sin embargo, se suelen agregar donde más le convenga, como en X, 3, que corresponde a dos *terzinas* en las cuales Virgilio describe a los epicúreos (13-18), agrega el v. c en el cual nos ofrece su juicio de valor sobre el tema (“en sus tan bestiales doctrinas falaces”) y luego el h. Aclaremos, sin embargo, que algunas veces la cantidad de versos traducidos en una copla es mayor a dos *terzinas* –en III, 1, por ejemplo, traduce las 3 *terzinas* correspondientes a la inscripción del cartel del infierno, de las cuales desplaza el último (“*lasciate ogni speranza...*”, 9) a la copla siguiente– y otras veces menor –en XVIII, 10, por ejemplo, se traduce una sola *terzina* (64-66) y agrega los vv. a, b, d, e y f–. No nos detenemos mucho más en ejemplificaciones pues Andreu Lucas le dedica a este recurso y a sus implicancias didáctico-moralizantes todo un estudio, sí señalaremos otros procedimientos de *amplificatio* menos evidentes que el agregado de versos completos:

-Amplificación de un verso, que es trasvasado a través de dos, con respectivos hemistiquios agregados que suelen separar sus componentes trastocando en mayor o menor medida el sentido.

VII, 11ab: Que todo aquel oro **que fue destas gentes** (“*Che tutto l’oro ch’è sotto la luna*”, 64)

y todo el tesoro que es baxo la luna

IX, 8ef: fendiendo sus pechos **mostrando el quebranto**

con sus fuertes uñas **faziendo su endecha** (“*con l’unghie si fendea chiascuna il petto*”, 49).

En este último caso la relación entre la acción de herir el pecho y su instrumento se difumina, pues las “fuertes uñas” pasan a relacionarse más estrechamente con la acción de “fazer endecha”.

-Amplificación de un hemistiquio o un componente del mismo en uno o dos versos:

XVIII, 10ab: En tanto que estamos en estas razones (“*cosí parlando, il percosse un demonio*”, 64)

y aquel afirmándose en su testimonio

de trás vn açote le pega un demonio

XVI, 5f-h: de allá do vevimos, dezirnos quién heres (“*a dirne chi tu se’, che i vivi piedi*

y andando asý viuo qué buscas, qué quieres *così sicuro per lo ‘nferno freghi*”, 32-3.)

donde ay tantas plagas sin cuento y sin par.

En el primer caso, el primer hemistiquio (“*cosí parlando*”) se traduce en los dos primeros versos, mientras que el segundo ocupa todo el tercero. En el segundo ejemplo, el primer hemistiquio (“*a dirne chi tu se’*”) se traduce literalmente pero luego se agregan otra serie de preguntas que ocupan otro hemistiquio. Finalmente, el término “*inferno*” se sustituye por una paráfrasis que ocupa el último verso.

-Duplicación de un verso: se repite el contenido bajo diferente forma, una parafraseada, la otra más literal. En I,8 se traducen las dos terzinas correspondientes a 52-57, de las cuales la primera se traduce en los primeros tres versos:

I, 8a-c: Y con el temor que salió de su vista

aquesta me puso en tanta graeua

que desesperando subir ala alteza

(“*questa mi porse tanto di graveza*

con la paura ch’uscía di sua vista

ch’io perdei la speranza de la alteza”, 52-4)

En la primera semiestrofa de la copla 9 se traducirá la terzina que correspondería a continuación:

I,9a-d: la bestia sin paz contra mí poco a poco

veniendo me ympide: y ayuso me lança

de la alta subida ya pierdo esperança

ado el sol no luze mi mente reuoco

(“*Tal mi fece la bestia sanza pace*

che vennendomi incontro poco a poco

mi ripigneva là dove il sol tace”, 58-60)

El verso 54 del TF, se traduce en 8c, y luego se repite en 9c, en una copla donde se traducen *terzinas* diferentes. El duplicado, mientras le resulta funcional para agregar un verso y cerrar la semiestrofa, al intercalarse trastoca la sintaxis pues separa el circunstancial “*a do el sol tace*” de su acción (*mi ripigneva/me lança*), de modo que se subvierte el sentido original pues ahora “ado el sol no luze” es el lugar adonde “[su] mente reuoc[a]” que es, a su vez, un hemistiquio agregado. Por la funcionalidad que ofrece la duplicación de versos para cerrar las coplas, la misma suele darse entre el último verso de una y el primero de la subsiguiente, en ocasiones como la analizada volviendo a repetir un verso de una *terzina* ya traducida, en otras adelantando un verso cuya *terzina* se traducirá después:

XXIX 6h: lamentos oymos de lloro muy fiero. (“*Lamenti saettaron mi diversi*”, 43)
 7a: Gemidos diuersos que me asaetaban

En la copla 6 se traducen 2 *terzinas* (37-42) y, además, el 1er verso de la próxima (43) de manera parafraseada. La perífrasis suele incluir algún término literal, como aquí “lamentos” y en el ejemplo anterior “esperança”. Sucede lo mismo también en XVI, 13h y 14^a y en XX, 3h y 4ab.

2-Separación de versos. En lugar de amplificar o duplicar, algunas veces opta por introducir uno o dos versos que corresponderían a otra *terzina*, sin repetirlos, lo cual genera un “encabalgamiento semántico” entre las coplas, a la vez que disgrega la unidad lógico-semántica que representa la *terzina*.²¹ Este es el caso ya mencionado en III, 1, donde junto a las dos primeras *terzinas* del canto se traducen también dos versos de la tercera. Así, el verso final de la *terzina*, el famoso “*lasciati ogni speranza voi che'ntrate*” (9), queda solo en la copla siguiente, de modo que se trastoca la unidad del cartel infernal a la vez que mengua la fuerza poética que, en cuanto verso que cierra la inscripción, posee. A veces se llega al extremo de introducir en la copla sólo un hemistiquio de la *terzina* siguiente, de modo que el encabalgamiento semántico aumenta, a la vez que se altera también la unidad lógico-sintáctica del propio verso. Este es el caso de la copla XIV, 14, donde se traducen

²¹ En los estudios dantescos, ya es casi una obviedad señalar la correspondencia total entre pausa estrófica y pausa sintáctica, así como el hecho de que cada *terzina* envista su propio pensamiento. Remitimos para todo lo concerniente a las características generales de la *terzina* dantesca, a Parodi, “La rima e i vocabili...”, art. cit.

dos *terzinas* (94-99), y para completar los ocho versos se recurre a un agregado (14c), y a un adelantamiento del primer hemistiquio de la copla siguiente.

XIV, 14h: y fue allý por Rea logar escogido.

(*“Rea la scelse già per cuna fida*

15ab: Do fuese la cuna encubriendo mejor
a Jove su fijo y que no se supiese

del suo figliolo e per celarlo meglio”, 100-1)

En otros casos, debido a las múltiples ampliaciones para cerrar la copla o lograr la rima, algún verso correspondiente a una de las *terzinas* que se traducen en la misma se desplaza a la copla siguiente. En I, 9 los tres versos agregados (c, e y la mayor parte del h) desplazan el último verso de las dos *terzinas* que allí se traducen (58-63) a la próxima copla:

I, 9f-h: y mientras que bueluo para me tornar

(*“mentre ch’i ruinaua in basso loco*

delante mis ojos vi representar

dinnanzi a gli occhi mi si fu offerto

a vno que fabló y clamando le inuoco.

chi per lungo silenzio pareo fioco”, 61-3)

10a: **Paresciome ronco por luengo callar**

Al “encabalgamiento semántico” que se genera entre coplas al separar los imbricados versos de una *terzina* aquí hay que sumarle la separación entre la acción y su sujeto, el cual quedó en la copla anterior. En otros casos la separación es más drástica: en V, 15, se traducen dos *terzinas* 85-90, cuyo último verso queda pospuesto, sin embargo, al 16e, es decir, no sólo a la siguiente copla, sino 5 versos después. Estas manipulaciones del contenido del TF, por tanto, redundan en una disgregación semántica del original.

4- Omisión: para amoldar el contenido de las *terzinas* del TF a la copla en otros casos omite hemistiquios y/o versos. Este procedimiento suele estar relacionado, por un lado, con las múltiples ampliaciones que impiden incorporar el contenido completo de las *terzinas* traducidas en la correspondiente copla y, por otro, con el intento de adecuar el contenido de más de dos *terzinas* a una copla. Este es el caso de II, 13, en el que Virgilio le pregunta a Beatriz por qué bajó hasta a él. Mientras que la primera semiestrofa equivale a una *terzina* (82-4), la siguiente equivale a dos –la respuesta de Beatriz–, de la cual se omiten los dos primeros versos: “*da che tu vuo saper cotanto a dentro/dirotti brevemente, mi rispose*” (85-6). Los casos de omisiones de versos completos son múltiples, y su ejemplificación, además de engorrosa, no resulta funcional a nuestros objetivos. Señalaremos aquí

simplemente algunos ejemplos breves de omisión de descripciones topográficas o de acciones y movimientos.

XVII, 5a: Encima aquel orlo de piedras estaba	(“ <i>su l’orlo ch’è de pietra e ‘l sabbion serra</i> ”, 24)
XVI, 2ef: parose el maestro diciendo a estos tres espera sy quieres mostrarte cortés	(“ <i>Alle lor grida il mio dotor s’attese volse ‘viso vèr me, e disse ‘Aspetta! a costor si vuole essere cortese</i> ”, 13-15)
XVIII, 19e: acá ayuso dixo en tan grand disfauor lisonjas me echaron en tan torpe mengua	(“ <i>Ed egli allor, battendose la zucca quà giù m’hanno summerso le lusinghe</i> ”, 124-5)

El primer caso corresponde a un verso que, mientras describe el lugar donde descansa Gerión, permite diagramar el paisaje del séptimo cerco, un arenal rodeado de una orla de piedras. Con la omisión, por tanto, la especificidad topográfica de la escena disminuye. En el segundo, vemos cómo las omisiones de dos hemistiquios le permiten reducir una *terzina* a dos versos: el primer verso (13) queda reducido a un hemistiquio (“parose el maestro”), y luego omite la acción del verso siguiente “*volse ‘l viso ver’ me*”. En el último caso, a la vez que amplifica sobre el estado al que al condenado lo llevaron sus lisonjas (“en tan grand disfauor”) omite la acción que acompaña su discurso: “*battendose la zucca*” (i.e. golpeándose la calabaza –término vulgar y bajo para “cabeza”–). Sirvan estos pocos casos para ejemplificar cómo Villegas suele borrar descripciones o acciones que permiten pintar mejor la escena, volverla más vívida.

3- Reordenamiento de los versos de las *terzinas*, derivado de su tendencia a conservar el lexema y/o la rima en aquellas palabras más transparentes. El resultado es ya un hipérbaton extremo, ya un caos semántico. Veamos, por ejemplo, el caso del discurso en el que Dante, a través de dos *terzinas* (49-54), le responde a Brunetto qué hace en el infierno, traducido en XV, 9. Enumeraremos uno por uno los versos dantescos y señalaremos la ubicación que adoptan en la nueva copla, aunque el contenido no sea siempre totalmente equivalente, para que se aprecie mejor el reordenamiento de los versos. Cuando divide hemistiquios del TF, el primero lo señalamos con a y el segundo con b.

XV, 9: Respúsele arriba en la vida serena	49	“ <i>Là sù di sopra in la vita serena</i>	49
me vi desmayado y perdido en vn valle	50	<i>rispuos’ io lui, “mi smarri’ in una valle</i>	50
y éste me traxo y guiome por calle	54	<i>avanti che l’età mia fosse piena.</i>	51

que di las espaldas a vida no buena,	52	<i>Pur ier mattina le volsi le spalle</i>	52
ayer de mañana mi hedad aún no llena,	51	<i>questi m'apparve, tornan'io in quella</i>	53
yo que me tornaba de empacho y temor	53b	<i>e reducemi a ca per questo calle"</i>	54
allý me aparece y declara el horror	53a		
trayéndome a uer el profundo y su pena.			

Mientras se respeta el orden de los dos primeros versos, que ofrecen la rima, el resto se trastoca e invierte para acomodarse a este esquema. Dante recapitulaba en estas *terzinas* los núcleos de acciones –o estados– que abren a modo de proemio las tres cánticas y motivan el viaje que lo “reconducirá a casa”: 1-vida serena; 2- perdido en valle (selva); 3- mitad de la edad; 4- espaldas al valle (=intento de salida al monte); 5- aparición de Virgilio cuando estaba por tornar a él (por las tres bestias); 6- viaje de regreso. El reordenamiento de Villegas, en cambio, a la vez que trastoca el orden cronológico del *racconto* de Dante, trastoca su sentido: gracias a la nueva disposición, por ejemplo, el “que di las espaldas a vida no buena” –donde el traductor explicita el referente del elemento alegórico valle/selva– se presenta como una consecuencia de la guía de Virgilio y no una acción anterior al encuentro con él, que remite a la intención previa del personaje de salir del valle cuando ve el monte iluminado (“*vestite già de' raggi del pianeta*”, I, 17) salida que motiva, a su vez, el encuentro con las bestias.²² Las alusiones que este verso encierra, estrechamente relacionadas con el devenir de la argumentación, se difuminan. Señalemos, por último, que la anteposición del verso final (“*e reconducemi a ca...*”, 54) al verso 9c, además de tornar más caótico un relato tan entrelazado, deviene en una mengua de la fuerza poética que poseía el final del discurso dantesco, donde además se puntualizaba la motivación principal de todo, aquí omitida: el volver a casa. En otros casos, el reordenamiento que impone la rima influye en descripciones, de modo que las acciones se invierten o mezclan. Tomemos el caso de la llegada del personaje central del canto IX, el ángel que viene a abrir las puertas de Dite, que ocupa dos *terzinas* (79-84) traducidas así:

²² Aclaremos que Landino en su comentario ya explicitaba esta relación, motivo por el cual no se puede suponer que estos cambios derivan de una falta de comprensión del original: “*gli volsi le spalle: quando volle salire el monte già illuminato dal sole. Ma impedito dalle tre fiere ritornava in epsa se non fussi venuto Virgilio in suo aiuto*”(XV, 52-4). Trabajaremos de aquí en más con la edición digital de la Biblioteca Italiana (*Comento di Cristophoro Landini Fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri poeta Fiorentino*, Roma, Biblioteca Italiana, 2005), basada a su vez en la reconocida edición de los comentarios dantescos de Paolo Procaccioli ya mencionada (*I commenti danteschi...*, *op cit.*). Puede consultarse en: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000669/bibit000669.xml>. En nuestras citas del comentario dispondremos el canto y los versos bajo los cuales se puede encontrar el pasaje entre paréntesis, cuando no lo hayamos establecido en el texto central.

IX, 13 a-f: Más de mill animas vi destruidas	79	<i>“Vid’io più di mille anime distrutti</i>	79
de aquella manera fuir ante el paso	80	<i>fuggir così dinnanzi ad un, ch’al passo</i>	80
del que con la mano aquel ayre graso	83a-82b	<i>passava Stige colle piante asciutte</i>	81
de vulto remueve y las auras teñidas	82a	<i>Dal volto rimovea quell’ aere grasso</i>	82
la Estige no infunde sus plantas temidas	81	<i>menando la sinistra innanzi spesso</i>	83
mas él de aquel ayre se muestra cansado	84	<i>sol di quell’ angoscia pareo lasso.</i>	84

Los dos primeros versos del TF otra vez ofrecen la rima que estructurará la copla y motivará los cambios y amplificaciones. El cambio principal, la anteposición del v. 82 para conservar la rima *passo-grasso*, tendrá efectos importantes de sentido. Las almas en el TF huyen ante uno que “*passava Stige colle piante asciutte*” (81), es decir, caminaba por el lago con las plantas secas. Esta imagen, que remite a Cristo caminando sobre el mar de Galilea, a la vez que explica la huida de los condenados que están sumergidos allí, caracteriza al ángel como enviado del Cielo. En la versión castellana, sin embargo, los mismos huyen “del que con la mano aquel ayre grasso/del vulto remueve”. La imagen más importante del canto, la del ángel caminando por encima del Estige como Cristo, queda desdibujada en el ordenamiento de Villegas, pospuesta en el medio de versos que puntualizan, en cambio, la molestia que a él le causa el espacio infernal. La gestualidad que acompañaba al personaje, en cambio, pasa a ser aquí lo que lo define y caracteriza, cobrando una importancia que en el TF era sólo pintoresca y secundaria.

Un caso paradigmático, donde confluyen varios de los recursos analizados en este subapartado, es el discurso exhortativo de Ulises, al final del XXVI, donde se traducen 3 *terzinas* en una copla.

Por cient mill peligros soys al ocidente	112-113	<i>“O fratti, dissì, che per cento miglia</i>	112
mostrad vos gozosos de ver experiencia	116	<i>periglia siete giunte all’ occidente</i>	113
y considerad vuestra grand preminencia	118a	<i>a questa tanto picciola vigilia</i>	114
que ha sobre los brutos la humana simiente ,	119b-118b	<i>de nostri sensi, ch’è del rimanente</i>	115
tras el sol corremos del mundo sin gente	117	<i>Non vogliate negar l’esperienza</i>	116
que para el saber ha de ser el veuir	119b	<i>Diretro al sol, dal mondo sanza gente</i>	117
virtud y doctrina debemos seguir	120	<i>Considerate la vostra semenza</i>	118
syn ella ninguno se diga viuiente.		<i>Fatti non foste a viver come bruti</i>	119
		<i>Ma per seguir virtute e conoscenza”</i>	120

Como sabemos, la característica principal del discurso del Ulises dantesco es justamente su andamiaje retórico y persuasivo, a través del cual se termina de configurar al personaje y su tipo de pena –el consejo fraudulento–. Villegas, sin embargo, para ubicar mejor el material de las tres *terzinas*, por un lado omite primero el vocativo y la didascalia con la que se inaugura el discurso, de modo de reducir el contenido de dos versos a uno, y luego omitirá también dos versos enteros (114-115) que condensan, en el TF, el primer elemento exhortativo del discurso: la referencia al poco tiempo de vida que les queda, por la vejez. Las dos primeras *terzinas*, por tanto, quedan reducidas a unos componentes mínimos. Por el otro, se producen otros cambios derivados del esquema de rima y su tendencia a preservar lexemas, en este caso *occidente/gente, sperienza/ semenza*. El verso con el que inaugura la conclusión exhortativa del mismo (118), se adelanta, divide y amplifica, de modo de obtener un término en rima para “experiencia” (“preminencia”) y que el término “simiente”, equivalente castellano de “*semenza*”, quede en el v.d rimando con “occidente”. En esta amplificación intercalada se incorpora un elemento verso siguiente (119), el término “*brutti*”, aunque cambiando radicalmente su función (la comparación apelativa del TF –“*fatti non foste a viver come brutti*”– queda reducida a una ley general de la “humana simiente”, *i.e.* su preminencia sobre los brutos. Los vv. 118 y 119, cada uno con una carga exhortativa precisa, mientras se entremezclan, difuminan y vacían su fuerza poética y exhortativa. No señalaremos el resto de las implicancias y cambios de sentido que la reestructuración genera, sino simplemente que su resultado es que se amputan, subvierten y dividen los componentes de un discurso armado retóricamente, que deviene, por tanto, en un discurso más desordenado, en el cual se subvierten y cambian las relaciones lógicas que poseía el TF.

Señalemos, a modo de breve recapitulación de este apartado, que el conjunto de procedimientos que le permiten “someter” al texto y lenguaje extranjero a un ritmo y esquema diverso y muy estricto, genera en el seno del nuevo texto poético un caos extraordinario, no sólo sintáctico, sino estructural y semántico, que lleva al “desorden como regla”, característico de la expresión gramatical de Mena, a sus últimas consecuencias.²³

²³ Señala Pérez Priego: “El ictus, la cesura, la rima y, en menor medida, la estrofa, configuran ‘abusivamente’ la expresión gramatical hasta imponer el desorden como regla” (“Introducción” en Juan de

2.1.2 Mecanismos de traducción.

Relevaremos aquí los mecanismos de traducción más importantes, íntimamente relacionados al estilo y todos los fenómenos previamente expuestos en tanto que son los artificios específicos que, en el proceso de la traducción, se ponen en juego en el intento de adaptar el texto y la lengua foránea tanto al nuevo material lingüístico e ideológico, como a la forma específica que impone el arte mayor. De hecho, Vázquez Ayora los denomina “procedimientos técnicos de ejecución estilística”.²⁴ El foco aquí, por tanto, estará puesto en el proceso de la traducción y no en el producto –y sus características formales y estilísticas–. Sin embargo, esto nos permitirá también dar cuenta, no tanto aquí sino a lo largo de todo nuestro estudio, de las diversas implicancias –sintácticas, semánticas e ideológicas– que conlleva la utilización de uno u otro mecanismo. Es preciso aclarar que, dado el tipo de problemas con los que nos hemos encontrado en nuestro análisis, nos hemos visto en la necesidad de ampliar las herramientas teóricas que se suelen utilizar para abordar la traducción medieval. En este sentido, nos ha resultado de mucha utilidad el marco teórico que nos ofrece una rama de los estudios actuales de traducción, la que se centra en descripción de la práctica traductora –estudios descriptivos– y, específicamente, de teóricos como Vázquez Ayora y Wotjak,²⁵ que ofrecen diversas clasificaciones, todas complementarias, de los mecanismos de traducción. Esto nos ha permitido ampliar el catálogo de procedimientos típicos de trasvase en la Edad Media –*amplificatio*, *abreviatio*, *duplicatio*, etc.–, que en el caso de nuestro texto, como ya hemos visto, suelen estar relacionados con los problemas derivados del ictus y de la forma estrófica. Utilizando la nomenclatura de los críticos ya señalados, por tanto, logramos una descripción más detallada de los dispositivos semánticos y sintácticos que se ponen en juego. Finalmente, especificaremos aquí otros casos de amplificación y omisión que tienen más que ver con elecciones de traducción precisas que con una motivación estructural.

Mena, *Obras Completas*, Miguel Ángel Pérez Priego, ed., Barcelona, Planeta, 1989, pp. IX-XXXVIII, cita en p. XXVII).

²⁴ Vázquez-Ayora, *Introducción...*, *op. cit.*, véase el cap. 8 :“Procedimientos de ejecución de la traducción”, pp. 251-384.

²⁵ De Wotjak, nos servimos particularmente de “Técnicas...”, art. cit.

1- Transposición. Se trata del mecanismo mediante el cual se cambia la categoría o estructura gramatical de la LF.²⁶ Los cambios pueden ser múltiples y complejos. El caso más común en nuestra traducción, como ya hemos ejemplificado, es el cambio de verbo conjugado a verboide participio o gerundio. Ejemplificamos aquí con algunos otros casos, relativamente simples:

-Verbo por sustantivo:

V,4: asý está mandado donde es el **poder** (“*vuolsi così colà dove si puote/[ciò che si vuole]*”, 23)

XII,13ef: alañan **saetas** (...) sy almas asoman (“*[vanno]/saettando quell anima si svelli*”, 74-5)

-Adjetivo por verbo

III, 7a: Con ángeles viles que no **rebelaron** (“*degli angeli che non furon revelli*”, 37)

IV, 18: a mi **saludaron** con plácido gesto (“*Volsersi a me con salutevol cenno*”, 98)

-Sustantivo por verbo

XVI, 1f: debaxo la lluuia que los **martiriaba** (“*sotto la poggia de l’aspro martiro*”, 6)

XXI, 1e: de la Malavolgia do estaban **gridando** (“*di Malebolgie e li altri pianti vani*”, 5)

Como se ve aquí, el cambio de categoría suele implicar un cambio de estructura: en estos casos, la construcción nominal pasa a ser una proposición adjetiva.

-Sustantivo por adjetivo:

VIII, 6b: delante se puso vn esprito **enlodado** (“*dinanzi mi si fece un pien di fango*”, 32)

XIII, 12d: pensé de fuir el veuir **vergonçoso** (“*credendo col morir fuggir disdeño*”, 71)

En el primer caso, por un lado, se reemplaza una construcción (“*pien di fango*”) por uno de sus componentes, el cual cambia de categoría, pero mantiene la función total que poseía la construcción (adjetiva). En el segundo sucede al revés, un término (*disdegno*) que equivalía a una construcción (objeto), cambia de categoría al pasar a formar parte de una construcción mayor (veuir vergonçoso) que conserva, sin embargo, la misma función que antes tenía el término único.

La transposición puede implicar, a su vez, cambios múltiples:

IX, 12c: allý por la parte do **más rezio fuma** (“*ove quel fummo e più acerbo*”, 75)

²⁶ Véase al respecto Vázquez-Ayora, *Introducción...*, op. cit., pp. 268-274.

XVIII,5g: que fieren de **açotes crueles** y enormes (*“che le battien crudelmente di retro”,36*)

En el primer caso, el sustantivo “*fummo*” pasa a ser verbo, y su adjetivo “*acerbo*”, a adverbio. En el segundo sucede lo contrario: el verbo “*battien*”, pasa a sustantivo (açotes), y el adverbio “*crudelmente*” a adjetivo. Otras veces la transposición se relaciona con una traducción cruzada, en la cual se intercambian elementos entre diversos versos o estructuras:

IV, 12fg: por eso no cesan de andar la espesura de aquellos espíritos que por la planura	(<i>“Ma passavan la selva tuttavia la selva dico di spiriti spessi”, 65-6</i>)
III,14: callé con verguença y inclino los ojos temiendo mis dudas le fuesen pesadas.	(<i>“con le occhi vergognosi e bassi Temendo no ‘l mio dir li fosse grave [...] di parlar mi trassi”, 79-80</i>)

En el primer caso, mientras omite la imagen de la selva aplicada a los espíritus, la reemplaza con la nominalización de un elemento del verso siguiente, que se utilizaba en la paráfrasis de esa imagen. En el segundo, luego de anteponer el núcleo verbal de la *terzina* y traducirlo explicitando el circunloquio (“*mi trassi di parlar*” por “callé”), se traduce la hipálage (“*occhi vergognosi e bassi*”) descruzando sus elementos, es decir, transformando el primer atributo de ojos –la hipálage en sí– en un sustantivo directamente relacionado con la acción (“callé con vergüenza”) y el segundo (*bassi*) en un verbo que permite descruzar y separar el resto de los componentes de la estructura (“*occhi bassi*”, por “inclino los ojos”).

2- Modulación. Mientras que la transposición actúa sobre las categorías gramaticales, la modulación introduce un cambio en las categorías de pensamiento que supone, a su vez, un cambio en el punto de vista.²⁷ Los tipos son muy variados, señalaremos los más frecuentes:

a-Modulación metonímica

1-Traduce efecto por lo que era causa

XI, 5cd: están fraudulentos **en lloro** confuso (*“li frodolenti e piú dolor li assale”,27*)

XIV, 13f: que apaga de encima el **incendio** nocibo (*“che sopra sé tutte fiammelle ammorta”,90*)

²⁷ Seguimos en la definición a Esteban Torre (*Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994, p. 128). Para los diferentes tipos de modulación véase Vazquez-Ayora, *Introducción...*, *op. cit.*, específicamente pp. 293-313 y todo el clarificador estudio Wotjak (“Técnicas...”, art. cit.), que seguimos preferentemente aquí por la precisión y economía de su nomenclatura.

XIV,1g: ado de justicia se vey grand **pasión** (“*si vede di giustizia orribil arte*”, 6)

El último ejemplo sea tal vez el menos evidente. En el TF decía “arte”, en el sentido de “mecanismo” o “artilugio” de condena, en otras palabras, el contrapaso. Villegas, en cambio, traduce por su efecto, esto es, la pasión que ese “arte” inflige.

-El caso más usual es cuando traduce causa por lo que era el efecto

III, 8b: que ansý lo **apremia en dolor tanto graue** (“*a lor che lamentar li fa sì forte*”, 44)

IX, 7f: que sirben la reyna de eterno **pesar** (“*della regina de l’eterno pianto*”, 44)

XVI,5cd: el vno comiença, ‘pues somos en **fuegos**
asados, y en vultos de menospreciar’ (“*cominciò l’uno ‘e ‘l tinto aspetto e -brollo*”, 30)

En los primeros casos, se reemplaza una imagen auditiva por un sentimiento o un estado. En el último, se traduce el aspecto “*tinto e brollo*” de los condenados, por su causa: hervir en fuego. Como se ve, el cambio de punto de vista que implica la modulación suele tener implicancias ideológicas –conscientes o inconscientes– y es, por tanto, uno de los recursos que reviste más interés a los fines de este estudio.

2- Abstracto por concreto: Imágenes concretas se reemplazan por un equivalente más abstracto.

III, 6cd: teniendo **mi mente** de horror **lastimada** (“*io ch’avea d’orror la testa cinta*”, 31)

XIII, 20ef: y como los galgos [...] (“*come veltri ch’uscisser di catena*”, 126)

que **salen de presos** ligeros corrientes

XX, 3h: Y en ver **desonrrada** la nuestra figura (“*quando la nostra imagine di presso vi cosí torta [...]*”, 22-3)

3-Se traduce la parte por el todo o el todo por lo que era una parte

XIII, 3c: encima los **troncos** faziendo lamentos (“*fanno lamenti in su le albori stranni*”, 15)

XI,7ef: verás en segundo las **manos** punidas (“*Puote omo avere insé man violenta*
que fueron violentas en sí o en sus bienes *e ne’ suoi bene, e pero nel second giron convien che sanza pro si penta*”, 40-1)

III, 20ac: Y qual los **frutales** syn fojas están (“*si levan le foglie[...]fin che ‘l ramo*
[...] que veyn por el suelo yazer su despojo *vede a la terra tutte le sue spoglie*”, 112-4)

b- Modulación antitética

1-negativo por positivo

VIII, 20f: que vsáronlo ya en **mas pública** puerta (“*ché già l'usaro a men segreta porta*”, 125)

XXVI,4c: yo quiero que **corra segund la virtud** (“*perché non corra che virtù nol guidi*”, 22)

2-positivo por negativo

IX, 15e: la Estige **no infunde sus plantas** temidas (“*passava Stige con le piante asciutte*”, 81)

XV, 2d: y **no les destruya** sus villas y llanos (“*per difender lor ville e lor castelle*”, 8)

c-Modulación hiperonímica: se trata de la traducción de un término particular por uno más general. Puede ser nominal, verbal o parafrástica.

IV, 2c: donde es infinito el **sonido** del hay (“*che truono accoglie d'infiniti guai*”, 9)

III, 11f: a Dios desplazientes y a **todos los hombres** (“*a Dio spiacenti e a' nemici sui*”, 63)

XII, 8e: verás la ribera de sangre que **vaña** (“*la riviera della sangue in la qual bolle*”, 47)

V, 2e: y el conocedor **de la su torpe vida** (“*e quel conoscitor delle peccata*”, 9)

XXI, 9c: meter **lo que cuezen** así en la caldera (“*fanno attuffare in mezzo la caldaia la carne [...]*”, 56-7)

d-Modulación hiponímica: la traducción en este caso procede de lo general a lo particular.

IV,7f: que de **otros delictos** ninguno fue reo: (“*per tai difetti, non per altro rio*”, 40)

V,11f: Helena **sangrienta** en millares de miles (“*Elena vedi per cui tanto reo tempo si volsi [...]*”, 64-5)

XIII,14gh: que tú nos declares cómo **heres ligado**
y sy en algund tiempo **tenéis libertad.** (“*di dirne come l'anima si lega in queste nocchi, e dinne, se tu puoi s'alcuna mai di tai membra si spiega*”, 88-90)

En el último caso, mientras en el TF la pregunta de Dante a Pier della Vigna se refiere al tipo de pena que comparten todos los condenados en ese círculo, Villegas en su traducción la particulariza, haciéndola referir a su condición personal.

e- Visión pasiva a activa o activa a pasiva

XI, 4ab: entiende aora el modo porque **los contrista**
su culpa dañada a los cercos astritos (“*intende come e perché son costretti*”, 21)

XV, 1ef: y qual **los reparos** de Brujas y Gante (“*Quale fiamminghi tra Guizzante e Bruggia[...]*”)

que contra los fluctos **se fazen** del mar *fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia, 4-6)*

Este tipo de modulación resulta muy funcional en el agregado u omisión de elementos que impone el ictus o la estrofa. En el primer caso, el cambio de pasiva a activa le permite a Villegas agregar un verso con el agente y una especificación locativa, mientras que el segundo, el cambio de activa a pasiva, le permite omitir el agente “*fiamminghi*” y ubicar mejor todo el material.

f- Discurso directo a indirecto. Este tipo de modulación suele ser común en aquellos casos en los que el discurso directo de algún personaje incluye, a su vez, otro discurso directo.

XXIX,17ab: Uerdad es que yo burlando dezía *(“Vero è ch’i’ dissì lui, parlando a gioco: que bien le podría enseñar a volar ‘T’mi saprei levar per l’aere a volo” 112-3)*
XX, 6bc: a aquel que allý veys y sorbiole la tierra *(“per ch’ei girdavan tutti: “Dove rui es Anfiarao que fuye la guerra Anfirao? Perché lasci la guerra?”), 33-4)*

3- Explicitación: Se expresa en el TM lo que estaba implícito en el contexto del TF.²⁸ En el caso de nuestra traducción, este recurso se amplía para alcanzar también a metáforas o imágenes.

-Explicita aquello implícito en ese contexto

X, 7h-8a: ‘de qué gentes fueron tus padres humanos’ *(“Mi dimandò ‘qui fuor li maggior tui’ Nombré mis mayores y aguelos diuersos non gliel cielai, ma tutto gliel’ apersi”,42-4)*
X, 17g: le dixé diréys aqeste otro caýdo, *(“dissi: or direte dunque a quel caduto que es viuo syn dubda el su fijo Guido (“che’l suo nato è con’ vivi ancor congiunto”,111)*
XIV, 2ab: la selua **de en torno** le faze guirlanda *(“ La dolorosa selva l’è ghirlanda”,10)*
XIV,14bd: me dixo “que estonces llamado hera Creta *(“diss ‘elli allora, “che si apella Creta que fue en la primera hedad mas perfecta sotto ‘l cui rege fu già il mondo casto”, 95-6)*
debaxo su rey en virtud mantenido

Como se ve aquí, en nuestra traducción este mecanismo redundante en explicitar más aquello que se sobreentendía, como en el último caso la referencia a la Edad de oro bajo el gobierno de Saturno.

²⁸ Así lo define Vázquez-Ayora, *op. cit.*, p. 349.

-Explícita imágenes muy alusivas

- V, 18ab: Baxé la mi cara **confusa abatida** (*“quand’io intesi quell’anime offense
china’il viso, e tanto il tenni basso”*, 109-10)
por tales personas de ver tan ofensas
- VII,9h: los otros cerrados su puño **auariento** (*“questi resurgeranno [...] col pugno chiuso”*, 57)
- XXV, 8d: yo estaba **mirando cuidadoso y atento** (*“Com’io tenea levate in lor le ciglia”*, 49)

Mientras que en muchos casos la imagen se mantiene, en otros como este último, se reemplaza sin embargo por un equivalente más abstracto. Otras imágenes, a través de las cuales se objetiviza un sentimiento, un estado, o un elemento abstracto, también se explicitan y al mismo tiempo se vacían de su carga simbólica. Este es el caso de los términos dantescos “*cuore*” y “*ombra*”:

- II, 18f: que tanta vileza **tu esfuerço** somete (*“perché tanta viltà nel core allette”*, 122)
- II, 20b: y tal osadía **en mi ánimo** puso (*“e tanto buono ardire al cor mi corse”*, 131)
- VI, 12d: abrasan **en ánimos** tan encendidos (*“Le tre faville c’hanno i cuori accesi”*, 75)
- XXII, 5c: allý vi yo estonces y agora **he temor** (*“I’ vidi e ancora il cor me n’accapriccia”*, 31)
- IV, 15de: su **ánima** torna de donde hera yda (*“L’ombra sua torna, ch’era dipartita [...] io vidi quattro grand’ ombre a noi venire”*, 81-3)
quatro **ánimas** salen a honrrar la venida

Por un lado, el término dantesco “*cuore*” —objetivización sinecdótica del interior de la persona, o de aquello más característico del hombre— se traducirá de diversas maneras, siempre más abstractas: en los primeros tres casos, se da un equivalente “desobjetivado” (esfuerzo; ánimo) y, en el cuarto, se traduce la imagen total del corazón erizado por el sentimiento al que se alude con ella. Por el otro, el término “*ombra*” con el que el TF se refiere constantemente a las almas condenadas, se traduce siempre por el mismo término, en las dos variantes que requiera el ictus: alma (V,12b; VIII, 8d) y ánimo (también en VI, 6a; XVI, 1d). De esta forma, se explicita y borra una imagen de alta carga pictórica, a través de la cual el texto pautaba de qué manera Dante-personaje visualizaba a los entes abstracto-espirituales que son los condenados.

-Explicitación de metáforas:

- V, 16d: en tanto que **espera** la grand tempestad (*“Mentre che il vento, come fa, si tace”*, 96)
- VII, 15a: a esta desean poner en **tormento** (*“quest’ é colei ch’è tanto posta en croce”*, 91)

XII,7bd: baxó aquel potente que fizo el despojo del Dite [...] lleuando la gente del cerco superno	(<i>“che venisse colui che la gran preda levo a Dite del cerco superno”</i> , 38-9)
---	--

En todos estos casos la metáfora se elimina y queda su referente al desnudo, lo cual puede tener solamente implicancias estilísticas o derivar en una amputación semántica del pasaje. En el último ejemplo, luego de explicitarse el pronombre indefinido (*“colui”* por “aquel potente”—explicitación del contexto—), se explicita el referente de *“preda”* y al eliminarse esta metáfora se elimina también todo el sistema de relaciones simbólicas al que se aludían: *“preda”*, en cuanto botín de guerra, era una evocación de Cristo vencedor contra Lucifer.

Los dos últimos tipos de explicitación —de imágenes y metáforas—, confluyen por tanto en lo que puede denominarse un proceso de “desmetaforización” por el cual se vacía al discurso de su carga simbólica. Este proceso, que deviene una simplificación retórica y estilística del TF, puede alcanzar también otros recursos poéticos:

I, 9d: ado el sol no luze mi mente reuoco	(<i>“mi ripigneua là dove ‘l sol tace”</i> , 60)
V, 5e: de luz son priuadas las fieras mansiones	(<i>“io venni in loco di ogni luce muto”</i> , 28)
VII, 19fg: fuimos dezían con flebiles hynos en el ayre dulce acidiosos, mezuinos	(<i>“[...] dicon ‘triste fummo nell aere dolce che dal sol s’allegra portando dentro accidioso fummo”</i> , 123)

En los dos primeros casos la explicitación de la imagen implica una omisión de la figura retórica de la sinestesia (*i.e.* mezcla de sensaciones, aquí visuales con auditivas). En el último, la imagen con la que los condenados aluden a su pecado objetivándolo a través de una hipálage —*humo acidioso*— se explicita en Villegas —fuimos acidiosos—, y mientras se omite el elemento que poseía la carga simbólica —el humo—, se omite también la contraposición entre el *“aere dulce”* de este mundo y el *“accidioso fummo”* del pecado.

4- **Omisión.** Hemos ya señalado las omisiones derivadas de motivaciones estructurales y que suelen implicar una simplificación de descripciones (de paisajes y acciones). Señalaremos brevemente ahora aquellas relacionadas con una opción de traducción específica.

- Omisión estilística:

XVIII, 18ac: Estaba de **suzia** tan encapotado (“*vidi un col capo sí di merde lordo*”, 116)
del **fétido lodo** de aquel fondo ciego

XVIII,20d: con **suzias vñas** demuestra semblante (“*che là si graffia con l’unghie merdosì*”,131)

XXI, 21df : vn **torpe sonido detrás** va faziendo (“*ed elli avea del cul fatto trombetta*”,139)
con modos conformes a gentes **tan viles**

Como se ve aquí, Villegas decide omitir y allanar el lenguaje escatológico, seguramente porque no lo considera apropiado para el verso de arte mayor que, como plantea en la introducción, “es mas graue y de mayor resonancia” que la *terzina*. Sin embargo, como hará en otras ocasiones de omisión, intenta compensar la falta, aquí mediante una repetición de la misma idea, en versos agregados: “suzia” y “fétido lodo” en un caso y “torpe” y “tan vil” en el otro.

-Omisión ideológica:

V, 22ad: Ansý Galeoto les fue medianero (“*Galeotto fu ‘l libro e chi lo scrissi*
segund que a nosotros el libro tan vano *quel giorno più non vi leggemmo avante*”, 137-8)
en cuya lectura es trabajo liuiano
syn buena doctrina al veuir verdadero

En este caso, Villegas omite el famoso verso con el cual Francesca finaliza su discurso insinuando la concreción “carnal” que tuvo su encuentro. El carácter ideológico de esta omisión se evidencia, por un lado, por las diversas amplificaciones de esta copla –un total de 3 versos: c, d y h–, donde hubiera tenido lugar de sobra para ubicar el material de haberlo querido. Por el otro, en la glosa a la copla anterior, que culmina con “besó la mi boca tremiendo y turbado” (21h), señala, al comentar porqué al besarse tenían los ojos cerrados y “cegado el sentido”–hemistiquio agregado por él mismo en 21g–: “porque no queriendo considerar la graueza del mal, cierra los ojos [...] asý dize Francisca que fizo su amante cerrados los ojos a la consideración, cegado el sentido a la precipitación, vesó su boca tremiendo, a mostrar su grand perturbación de cuerpo y espíritu” (k4 r). Con estas palabras, la acción del besar se demoniza y, a su vez, se presenta como la culminación de su pecado. La referencia al “acto carnal” sería, desde este punto de vista, un exceso del exceso y, como mínimo, una suscitación a figurarlo en la mente y tentar al pensamiento.

5- Amplificación: Hemos ya señalado la gran cantidad de versos o hemistiquios agregados debido a la nueva forma estrófica, donde el traductor aprovecha para moralizar o dar sus juicios de valor. Veamos ahora algunos agregados más sutiles, como el de imágenes ausentes en el texto fuente, que recrean de diversa manera el paisaje o las características del *Infierno*, los personajes y sus penas. Señalemos a modo de ejemplo las comparaciones recurrentes del infierno con una cárcel (III, 2b; IV, 9c) o la omnipresencia del fuego y el hervor, agregado en círculos donde no era característico –por ejemplo, en canto V, en 6f y, con más insistencia aún, en 9d: “en este fornace de fuego feruiente”–. Un ejemplo paradigmático sea tal vez el caso del comienzo del canto XXXI, cuando describe a los gigantes que custodian la entrada al Cocito, el lago helado:

<p>5c-h: que torres no son, mas terribles gigantes [...] aquí la diuina justicia los daña ardiendo enel pozo por su derredor do fierbe su yra y soberuia y furor del vmblico arriba es su forma tamaña</p>	<p>(“<i>sappi che non son torre ma giganti e son nel pozo intorno da la ripa da l’umbilico in giuso tutti quanti</i>”, 31-3)</p>
--	--

No sólo que aquí no hay fuego, sino que el espacio que se preludia con esta descripción estará caracterizado por su contrario, el hielo que congela a todos los habitantes del círculo. Como se ve, mientras Villegas suele omitir la riqueza de las descripciones dantescas, agrega otras imágenes que rediagraman el panorama. Veamos un último ejemplo, en el que el traductor llega a rediseñar también el contra passo:

<p>VI, 9ad: La gula vorace y su culpa dañada me aflaca en la pluua do no estó yo sola avnque ánima triste bien acompañada que aquestos que veys en tan suzia morada están en tal pena por tal apetito</p>	<p>(“<i>per la donosa colpa de la gola come tu vedi a la pioggia mi fiacco e io anima trista non son sola che tutti queste a simil pena stanno per simil colpa [...]</i>”, 52-7)</p>
--	--

El contrapaso del original era por “analogía”, como se señala aquí mismo en los vv. 56-7: si en vida comieron como animales, o cerdos, ahora están agachados o postrados (*fiaccati*) en el medio de la lluvia, el lodo y la inmundicia. Villegas, en cambio, traduce según el otro tipo de contrapaso usual en la *Commedia*, el contrapaso por antítesis. En el comentario aclara este “contrapaso villeguiano” de la siguiente manera: “y dize que la gula vorace y tragadora y su tan dañada culpa [...], le aflaca y desgasta y consume la grosura que auía

criado con los manjares sabrosos que con tanta diligencia buscó en la vida” (l 2v.). Los versos recién mencionados, además, impiden aducir un error de comprensión –*fiacco*, por “aflaco” (la lección del original Landiniano, además, es “*fiaccho*”)–, pues son muy claros respecto de la relación analógica entre el pecado y su pena.

6- Señalemos, finalmente, una característica de toda la traducción, relacionada al mismo tiempo con los mecanismos de omisión y amplificación: la tendencia a unificar las imágenes y comparaciones de un canto en un solo sentido. Mencionemos, a modo de ejemplo, el caso del canto XXI, donde la mayoría de las comparaciones del TF están relacionadas con términos culinarios, pues los demonios atormentan a los condenados sumergidos en la pez pinchándolos con tenedores. En algunos casos, sin embargo, Dante varía de comparación: “*Covertò convien che qui balli*” (53), refiriéndose al baile que deben hacer los condenados por debajo de la pez para evitar el pinchazo. Villegas traduce, en cambio, “(...) conuiene **que cuezas** de yuso” (8g). Otro buen ejemplo es el del canto XXVII, donde Dante y Virgilio se encuentran con Guido de Monte Feltro. Es este un canto plagado de alusiones a la guerra, las que hizo Guido y las que haría Bonifacio VIII, utilizándolo. Cuando Guido se refiere a su momento de retiro, Villegas dirá:

l 1gh: y quando me vi en la hedad do debría (“[*di mia etade*] *ove ciascun dovrebbe*
cada vno sonar para se recojer. *calar le vele e raccoglièr le sarte*”, 80-1)

Mientras el TF utilizaba aquí una metáfora náutica (la vida como una barca) Villegas, en cambio, traduce por una imagen bélica, la cual comenta en su glosa:

en la hedad de cinquenta o cinquenta y cinco años en el qual todo hombre debría de sonar a se recoger: en las batallas fazen sonar los capitanes las trompetas a recojerse a la gente quando anda derramada, y éste como fue grand cauallero y capitán, vsa de aquella comparación que asý debrían fazer los cuerdos en sus vidas, quando llegan a aquella hedad (H6r)

La tendencia del traductor, por tanto, es la de omitir algunas de las imágenes que encuentra en el TF y reemplazarlas por otras agregadas que homogenizan el sistema simbólico de su texto, en este caso, con el fin de acentuar aún más la connotación bélica del canto. De

hecho, unas líneas más adelante, introducirá un *excursus* sobre la guerra justa y la injusta, de connotaciones ideológico-propagandísticas (H6v, ver al respecto capítulo 5, apartado 5.1.2).

La mayoría de los mecanismos de traducción que se ponen en juego, como se infiere de lo analizado en todo este subapartado, mientras están estrechamente ligados a las restricciones que impone el ictus y la forma estrófica castellana, tienen también implicancias y/o motivaciones ideológicas que, consciente o inconscientemente, transforman el contenido y la forma del texto dantesco.

2.2- Comentario: Características generales

Habría que aclarar, desde ya, que en nuestro abordaje de la obra de Villegas en cuanto *commento*, seguimos la línea de estudios como los de Julian Weiss, Sol Miguel-Prendes, Antonio Cortijo, Carmen Cordoñer, y Teresa Jiménez Calvente, entre otros, gracias a quienes el estudio del comentario de textos ha cobrado un nuevo vigor en los últimos años al ser considerado como un género independiente.²⁹ En su intento de desterrar ciertas concepciones que lo reducen al estatuto de discurso complementario,³⁰ dichos críticos han rescatado la calidad literaria y discursiva de estas obras tan populares en España durante los siglos XV y XVI,³¹ así como su gran valor por el material que aportan para la comprensión de las actitudes literarias de la época.³² En este sentido, como ya mencionamos en nuestra Introducción, resulta muy pertinente el análisis de la obra de

²⁹ Véase al respecto la nota 43 de nuestra Introducción.

³⁰ Esta es, por ejemplo, la postura de Cesare Segre, quien le confiere al comentario una posición de absoluta subordinación respecto al texto: “*Il commento è un apparato di illustrazioni verbali destinate a rendere più comprensibile un testo. Questo apparato ha senso esclusivamente in rapporto col testo: preso in sé non ha valore di testo perché privo di autonomia comunicativa.*” (“Per una definizione...”, art. cit., p. 3).

³¹ Señala al respecto Julian Weiss (*The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-1600*, Oxford, University Press, 1990, pp.121-2) que “*very quickly –from the 1430s on– the practice of textual annotation spread to contemporary Castilian literature. During the next eight or so years commentaries and, to a greater extent, marginal glosses continued to be written on original works in both prose and verse. They number approximately thirty in all, which, judging by a preliminary comparison, is more than were written in either France or England*”. En un estudio más reciente, cuando Cortijo Ocaña y Weiss se refieren a la labor de comentar y glosar textos castellanos, señalan que se desarrolló “con fulgurante ímpetu a lo largo del cuatrocientos” (“El semón...”, art. cit., p. 145).

³² Julian Weiss, “Fermosas y peregrinas...”, art. cit., p. 103.

Villegas, pues, como señala muy bien Miguel-Prendes, “entendida desde el horizonte de expectativa del lector medieval [y/o humanista], la glosa puede ser apreciada estéticamente; no es por tanto un texto complementario, sino una obra literaria por derecho propio”.³³

2.2.1. El género comentario: precisión del objeto y características

A la hora de describir las características del género “comentario”, se requiere primero de un enfoque teórico que logre precisar de qué manera se utiliza este concepto, pues el universo de la glosa resulta más que complejo. En este sentido, nos ha resultado muy provechosa la categorización llevada a cabo por Julian Weiss, quien divide la glosa en tres tipos. El primero consiste en una serie de breves notas que se interpolan en el mismo texto o se ubican en los márgenes. Su objetivo es “*to provide the minimum of information necessary to understand the text and grasp at least a small part of intellectual or literary background. Thus they offer concise explanations of historical or mythological references, of etymologies and sources*”.³⁴ Este tipo de glosa, de la cual encontramos numerosos ejemplos en obras como las de Enrique de Villena,³⁵ está íntimamente asociada a una de las técnicas más populares de traducción, a saber, la traducción *ad verbum*, en la cual es necesario agregar “*breves declarationes*”, como las llama Madrigal, para dilucidar las oscuridades que conlleva el trasvase literal.³⁶ El segundo lo representan las anotaciones marginales cuya función no es ya explicar a través de una pequeña cantidad de información concreta, sino “*to paraphrase and summarize the author’s main arguments*”, con el fin de ayudar a la memorización.³⁷ Esta clase de *marginalia* está relacionada, asimismo, con la popularidad que gozaba en el momento la literatura aforística, pues se confecciona siguiendo el modelo de las *sententiae*. En palabras de Weiss, “*the readers of these manuscripts had before them, written out in the margins, a ready-made collection of*

³³ Sol Miguel-Prendes, “La alteridad...”, art. cit., p. 22.

³⁴ Julian Weiss, *The Poet’s Art...*, op. cit., p. 122.

³⁵ Remitimos en este caso sobre a los trabajos de Paola Calef (“En el medio...”, art. cit. y *La traduzione...*, op. cit.), quien se dedica detalladamente a caracterizar el tipo de *marginalia* que se encuentra en la traducción de Villena de la *Commedia*. Véanse también José A. Pascual (*La traducción...*, op. cit.) y Marcela Ciceri (“Enrique de Villena traduttore dell’*Eneide* e della *Commedia*.” *Marginalia Hispánica*. Roma, Bulzoni, 1991, pp. 125-59).

³⁶ Véase al respecto los estudios canónicos ya mencionados de Russell (*Traducciones y traductores...*, op. cit.) y de Rubio Tovar (“Algunas características...”, art. cit.).

³⁷ Julian Weiss, *The Poet’s...*, op. cit., p. 123.

sententiae”.³⁸ A manera de ejemplificación, mencionemos tan solo las glosas presentes en el manuscrito de la traducción de Ayala de los *Moralia* de San Gregorio.³⁹ El tercer y último tipo de glosa, aunque comparte la misma pretensión de elucidar pasajes oscuros pues nace también de la mano de la oleada de traducciones vernáculas de los siglos XIV y XV,⁴⁰ difiere de los anteriores en tanto que no se subordina al texto que acompaña de la misma manera. De formato considerablemente más discursivo, sobrepasa los límites de los márgenes ocupando uno o más folios. Su fin, por tanto, ya no es guiar al lector de vuelta al texto sino que éste se transforma en un punto de partida para sumergirse en lo que Weiss denomina “*the wider realms of historical and literary discussion or philosophical speculation*”.⁴¹ Es específicamente a este grupo considerablemente más numeroso al que nos referimos cuando hablamos del “género comentario”⁴² y en cuyos amplios márgenes – en tanto que acoge obras de estilos y temas diversos, traducciones u originales, cuyo foco de interés exegético puede variar desde referencias históricas y/o mitológicas, hasta temas de filosofía moral y política⁴³ – se puede ubicar la obra de Villegas. Utilizaremos el término “comentario” de aquí en más, pues, para referirnos específicamente a aquella práctica exegética vernácula que, heredera directa de los métodos de la *enarratio poetarum* de los *grammatici* (enriquecidos, a su vez, por la exégesis alegórica desarrollada por los comentarios bíblicos),⁴⁴ trasciende el ámbito de la práctica escolar para responder a las

³⁸ Ídem.

³⁹ En este caso, reenviamos a los estudios de Coy, quien se encarga de estudiar la selección de sentencias extraídas de la *marginalia* de los *Moralia* reunidas luego en *Flores de los Morales*. Véase José Luis Coy, “Las Flores de los *Moralia* de Job de Pero López de Ayala y las notas de los mss. de la Biblioteca Nacional de Madrid.” *Revista de Estudios Hispánicos*, 9, 1975, pp. 403-423 y “La génesis de Las Flores de los *Moralia* de Job de Pero López de Ayala.” *Hispanófila* 63, 1978, pp. 39-58.

⁴⁰ La relación entre el surgimiento de la traducción y la práctica hermenéutica del comentario ha sido abordada en profundidad por Rita Copeland, en su excelente libro *Rhetoric, hermeneutics and translation in Middle Ages*, *op. cit.*.

⁴¹ Weiss, *The Poet's...*, *op. cit.*, p. 124.

⁴² No es este el lugar para detenernos en una discusión sobre la pertinencia del concepto de “género” para estas obras, lo cual requeriría de todo otro trabajo. Aclaremos simplemente que adscribimos aquí a las posturas de los críticos ya mencionados (Miguel-Prendes, “La alteridad...”, art. cit.; Codoñer, “El comentario...”, art. cit., Weiss, *The Poet's...*, *op. cit.*, p. 125), quienes lo consideran un género que, aunque menor, es independiente.

⁴³ Mencionemos a Santillana que, al comentar sus *Prouerbios*, se demora en las referencias históricas, o a Mena en la *Coronación*, que se enfoca en los aspectos mitológicos, mientras que Díaz de Toledo en su comentario a los *Prouerbios* de Santillana se centra en los aspectos filosófico morales y políticos (Weiss, *The Poet's...*, *op. cit.*, 125).

⁴⁴ Nos referimos, más específicamente, al esquema exegético de los “cuatro sentidos” (literal, alegórico, tropológico y anagógico). Tal vez resulte necesario aclarar que coincidimos con Codoñer cuando afirma que al tratar la evolución del comentario no se tiene en cuenta el comentario bíblico más que por su desarrollo de

nuevas necesidades del emergente “*lay reading public*”,⁴⁵ a saber, la demanda creciente de aparato crítico y explicativo que ayude al estudio privado aristocrático. Señalan, además, Cortijo Ocaña y Weiss que esta labor de comentar textos “forma parte del humanismo vernáculo, [y] aspiraba, entre otras cosas, a poner de manifiesto para los nuevos lectores laicos el valor ético e intelectual de su propia producción literaria”.⁴⁶ Gracias a este público no profesional este tipo de comentario se desarrolla con ímpetu y logra erigirse como obra con valor propio, asumiendo, en palabras de Codoñer, la categoría de “producto literario”.⁴⁷

En cuanto a las características más generales de este tipo de comentario, habría que señalar en principio que su estructura formal sigue de cerca el modelo clásico de la “*enarratio poetarum*”, a saber, una introducción o *accessus ad auctorem* seguida del comentario propiamente dicho. Según el texto comentado sea en prosa o en verso, se lo fragmenta en diversos tipos de segmentos –capítulos, párrafos, coplas, etc.– que irán seguidos y/o rodeados por el exhaustivo comentario.⁴⁸ Éste, a su vez, se reapropia del texto fuente, en el discurrir de la *expositio*, a través de citas que lo fragmentan en unidades mínimas (versos, sintagmas, lexemas), que serán resaltadas de diferentes maneras (versalitas, mayúsculas, subrayado u otro formato de letra). Estos *lemmata* serán, primero, objeto de observaciones gramaticales, retóricas, de aclaraciones de significado, de paráfrasis y, luego, funcionarán como punto de partida para digresiones filosóficas, interpretaciones teológicas y morales, narraciones mitológicas y anécdotas de todo tipo. En términos retóricos, la *expositio* o *explanatio* adopta un formato preestablecido: análisis de la “*littera*” o palabras del texto, el “*sensus*” o sentido patente y finalmente la “*sententia*” o significado profundo. Aclaremos, además, que en la particular *dispositio* y *ordinatio* del texto, lograda sobre todo a través de la cita y la paráfrasis, “*the commentary becomes*

este esquema interpretativo, pues a él se aplican las mismas técnicas profanas aprendidas en la escuela (“El modelo filológico...”, art. cit. referencial en pp. 25-6). Algo similar apunta Holtz, cuando declara que “*il commento scritturale adotta più o meno il método dei maestri della scuola profana*” (Louis Holtz, “Glosse e commenti”, en Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi & Enrico Menestò eds. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo Latino. Vol. III: La Ricezione del Testo*. Roma, Salerno, 1995, pp. 59-111, p. 69) para aclarar luego que “*tra i commenti a un testo, quelli riguardanti la Sacra Scrittura, Vecchio e Nuovo Testamento, occupano un posto del tutto a parte*” (Ibid., p. 80).

⁴⁵ Jeremy Lawrance, “The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, pp. 79-93, referencia en p. 80.

⁴⁶ Cortijo Ocaña y Weiss, “El sermón...”, art. cit., p. 145.

⁴⁷ Codoñer, “El comentario...”, art. cit., p. 623.

⁴⁸ La *mise en page* del manuscrito o el impreso, por tanto, puede adoptar diversos formatos, los cuales han sido muy bien clasificados por Holtz (“Glosse...”, art. cit.) quien se basa, a su vez, en el ya canónico Powitz (“Textus...”, art. cit.).

container of, no longer supplement to, the original text, at least in terms of graphic, formal disposition".⁴⁹ Según el tipo de disquisición, asimismo, la interpretación suele ser confirmada con una concatenación de autoridades –bíblicas, clásicas y, en tanto más nos acerquemos al humanismo, vernáculos–, llamadas también “cadenas exegéticas”⁵⁰, de acuerdo con el “modelo acumulativo” de la latinidad tardía.⁵¹ Este método basado en la “acumulación de pruebas”⁵² resulta la mayoría de las veces en un exceso de erudición cuya función primordial es probar la autoridad del propio comentarista.⁵³

Como señala Codoñer, desde la Antigüedad Clásica hasta el Renacimiento los comentarios poseen una relativa uniformidad y, por tanto, en mayor o menor medida, comparten las características generales recién expuestas.⁵⁴ No abordamos aquí los rasgos más específicos que sí nos permitirían trazar una línea divisoria entre los comentarios tardo-medievales y los humanistas, pues serán desarrollados exhaustivamente en el transcurso de nuestro análisis de la obra de Villegas en los capítulos 6 y 7. Mencionemos, tan solo, que en lo que respecta a la suerte que sufrió este género durante el humanismo, resulta acuciante matizar una concepción crítica algo arraigada, a saber, aquella que presupone su fama decreciente dada la consabida aspiración humanista a encontrar un texto depurado de las exhaustivas glosas que entorpecían y condicionaban la lectura. Nada más alejado de la realidad. Grafton ha descrito muy bien la situación en su capítulo “El lector humanista”, donde plantea que el desagrado por los comentarios medievales no determinó su desaparición sino su simple sustitución por comentarios más “modernos”, de índole humanista, que

abordaban problemas triviales y técnicos, problemas de todo tipo, y a veces con tal prodigalidad que amenazaban con ahogar los textos originales. Y, pese a los esfuerzos de críticos como Poliziano, por impedir su proliferación, dichos textos florecieron a lo largo del siglo XVI y siguieron siendo cultivados en las ediciones críticas del siglo siguiente. [...]

⁴⁹ Copeland, *Rhetorics...*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁰ Holtz, “Glosse...”, *art. cit.*, p. 65.

⁵¹ Codoñer, “El modelo...”, *art. cit.*, p. 33.

⁵² Miguel-Prendes, “La alteridad...”, *art. cit.*, p. 789.

⁵³ Véase Weiss, “Las hermosas...”, *art. cit.*, p. 104 y Cortijo Ocaña y Weiss, “El sermón...”, *art. cit.*, p. 145.

⁵⁴ Codoñer, “El modelo...”, *art. cit.*, p. 33. Para la evolución y características del comentario desde la antigüedad clásica hasta el renacimiento resulta útil, además de este artículo de Codoñer resulta muy útil su más reciente “El comentario de Hernán Núñez de Guzmán...”, *art. cit.*, donde caracteriza lo que ella considera los dos modelos de comentario que se utilizarán hasta el renacimiento (Servio y Donato). Es indispensable, asimismo, consultar Holtz (“Glosse...”, *art. cit.*), quien además de un pormenorizado análisis del desarrollo del género desde la antigüedad greco-romana hasta el XV, aborda la problemática referida a la materialidad de los testimonios y a la evolución de la *mise en page*.

El lector humanístico en la era de la imprenta, por consiguiente, no esperaba encontrar sobre su mesa un texto clásico a secas. Cuanto más importantes fuesen el autor y el tema, tanto más cargado de acotaciones estaría el original. [...] Paradójicamente, pues, el texto humanístico había vuelto a ocupar la posición de la *auctoritas* medieval.⁵⁵

En el ámbito peninsular, como señala Jiménez Calvente, será recién en el último cuarto del XVI, con la “nueva generación de humanistas” a la que pertenecía el Brocense, donde aparece por primera vez la voluntad de “abreviar las notas para realzar el texto comentado”,⁵⁶ caso esporádico, pues no será ésta la actitud que prevalecía en comentarios contemporáneos, como las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso (1580), sólo para mencionar un ejemplo.⁵⁷

2.2.2 El comentario de la *Comedia*: rasgos formales

Para comenzar, describiremos brevemente los aspectos más visibles de nuestro texto. Luego de una introducción de un par de folios, comienza el comentario en sí, siguiendo el mismo formato “en cebolla” adoptado por Hernán Núñez en su Comentario de las *Trescientas*⁵⁸ (1489-1505), formato clasificado por Holtz como “clase C” que correspondería, a su vez, al esquema 2 de Powitz. Se trata, para ser más específicos, de una disposición sinóptica en dos columnas, en la cual la del texto comentado, que en este caso se trata siempre de una sola copla, aparece incluida a modo de “enclave” en el comentario. Éste, por tanto, adopta una “forma acorchetada” o “en cebolla”, que varía de acuerdo con la extensión de la *expositio* y la posterior disposición de la próxima copla pues, como ya

⁵⁵ Anthony Grafton, “El lector humanista”, en Guglielmo Cavallo & Roger Chartier, eds., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997, pp. 281-328, cita en p. 318.

⁵⁶ Jiménez Calvente, “Los comentarios...”, art. cit., p. 38. Este es el método que seguirá Sánchez de las Brozas, por ejemplo, en su comentario del *Laberinto de la Fortuna* donde, como advierte Jiménez Calvente, utiliza a Hernán Núñez como fuente, aunque recortando ampliamente su glosa (Ibíd., p. 39 y sig).

⁵⁷ Véase al respecto Codoñer (“El modelo filológico...”, art. cit.), y todo el estudio referido a Herrera en el que se inserta este artículo: Begoña López Bueno, ed., *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

⁵⁸ Así denomina este formato Jesús Rodríguez Velasco (“La *Bibliotheca* y los márgenes: Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla. I: código, dialéctica y autoridad”, *eHumanista*, 1, 2001, pp. 119-134, p.120). González Vega, por su parte, lo denomina “forma-corchete” de la disposición sinóptica “a dos columnas” (Felipe González Vega, “Textos antiguos y comentarios humanísticos del Renacimiento”, en Carmen Codoñer, comp., *Antonio de Nebrija, Edad Media y Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 549-566, p. 562).

mencionamos, la glosa suele superar la página ocupando uno o más folios⁵⁹. El comentario presenta el mismo tipo de letra que la copla (gótica redonda) aunque con un cuerpo un tanto menor, y cada uno de los *lemmata* que lo desbrozan se distingue gracias a un par de pequeñas manos indicadoras que lo envuelven (véase para todo lo anterior las láminas del Apéndice, 9.2)

2.2.2.1 Introducción: *¿accessus ad auctorem/commentatorem?*

En cuanto a los rasgos estructurales más específicos, comencemos con la introducción, la cual se halla dividida en tres secciones: 1- “Prohemio dirigido a la dicha Señora doña Juana”, 2- “De la vida y costumbres del poeta”, y finalmente, 3- “Introducción”. Si tenemos en cuenta que Landino será la principal fuente de Villegas, como él mismo nos lo explicita al comenzar la segunda sección (“[...]el docto y muy elegante Xristóforo Landino, que mejor y más copiosamente que ninguno le comentó, al qual yo en esta glosa e interpretaçion, mediante Dios, más que a ninguno de los otros entiendo seguir” [ls. 71-3]), lo primero que notamos al cotejar ambos proemios es una gran disminución de apartados. Landino divide su proemio en 14 secciones,⁶⁰ de los cuales Villegas sólo traducirá una –“*Vita et costumi del poeta*”–, más allá de que incluya algunos elementos dispersos de los otros apartados. En realidad, lo que se puede observar es que Landino nos presenta un prólogo bastante grandilocuente, que se aparta de los cánones típicos de la retórica medieval para ofrecernos un modelo más flexible que le permite cumplir de manera más acabada su objetivo político-cultural.⁶¹ En el proemio de Villegas, en cambio, se trasluce un respeto mayor por lo que era la práctica tradicional de la

⁵⁹ Resulta muy útil para todo esto consultar el apéndice de gráficos del estudio de Holtz (“Glosse...”, art. cit. pp. 106-111), donde para cada clase nos ofrece las posibles variantes de formato.

⁶⁰ A saber: 1- *Introduzione*; 2- *Apologia nella quale si difende danthe et florentia da' falsi calumniatori*; 3- *Fiorentini eccellenti in doctrina*; 4- *Fiorentini eccellenti in eloquentia*; 5- *Fiorentini eccellenti in música*; 6- *Fiorentini eccellenti in pictura et sculptura*; 7- *Ius civile*; 8- *Mercatura*; 9- *Vita et costumi del poeta*; 10- *Che chosa sia poesia et poeta et della origine sua divina et antichissima*; 11- *Furore divino*; 12- *Che l'origine de' poeti sia anticha*; 13- *Marsilii ficini florentini*; 14- *Forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di lucifero*.

⁶¹ El *Comento* de Landino y su elogio del vernáculo se inscriben en el marco de una política cultural de Lorenzo de Médici –quien encargó la obra–, que intenta imponer la noción hegemónica de la lengua florentina por su potencial para servir al “*augmento*,” a la expansión política de la república de Florencia. Para bibliografía al respecto *vid. infra*, cap. 4.

enarratio poetarum, ya que demuestra atenerse, aunque no de manera muy rígida como ya veremos, al modelo retórico pautado para el *accessus ad auctores*, a saber: *vita auctoris*, *titulus operis*, *intentio scribentis*, *materia operis*, *forma tractatus et forma tractandis*, *utilitas*, y *cui parti philosophiae supponatur*.⁶² Luego del segundo apartado “De la vida y costumbres del poeta,” correspondiente al *vita auctoris*, comienza la sección intitulada “Introducción” en cuyo pasaje final incluye todos los tópicos restantes:

Déuese notar que el Dante scriue su obra en verso que comunmente tiene onze, o doze sílabas conforme al **trobar castellano de arte mayor**, [...] y por que aquella manera es tan conforme al verso suyo y también porque es mas graue y de mayor resonancia como conuenia a tan graue auctor, **yo fize esta traslación en aquella forma de trobar que propriamente es verso heroyco** [...]. La nuestra comedia con suma eloquencia **trata las eternas penas infernales debidas a las maldades humanas, para espantar los hombres de los pecados; esfuérçalos con las temporales penas purgatorias en que aquellas se comutan por la penitencia; combídalos alas virtudes con la alegría y gozos celestiales, así que la su profundíssima mente abraça la tierra, abraça el tartareo reyno, andando siempre debaxo de la euangélica doctrina, por las vías de la filosofía methafísica y theología**, y cerca desto justa y razonablemente él se alarga mucho [...]. Sólo quiero se sepa que el auctor llamó Comedia a esta su obra por que **la comedia comiença en turbado y atribulado principio como en esta fue, y acaba en alegre y gracioso fin**. [...] Fizo este poeta la comedia ya dicha **partida en tres partes que a cada vna dellas llama cántica**: La primera trata del infierno, la segunda del purgatorio, la tercera y última del paraíso. Los capítulos, o particiones destas cánticas llama él cantos. En la primera cántica ay treynta y quatro cantos, o capítulos que podíamos nombrar, y en las otras dos cada xxxiiij, que son todos ciento. **La exposición desta obra faze el Xristóforo declarando no solamente el sentido, o entendimiento literal, pero también el tropológico o moral que todo es vno, y el alegórico que propriamente diremos eclesiástico, o cathólico, y el anagógico que quiere dezir mas alto, o celestial**, y estos tres sentidos moral y cathólico y celestial, porque tienen entre si mucha conueniencia y por no andar alternando con la diuersidad de nombres, nombra sentido alegórico por todos tres. (ls. 195-264)

⁶² Se trata este del *accessus ad autores* tipo C que describe Richard W. Hunt (“The Introduction to the ‘Artes’ in the Twelfth Century”, *Studia mediaevalia in honorem R. J. Martin*. Brugge, De Tempel, 1948, pp. 85-112.) y que retomarán luego numerosos críticos entre ellos Minnis & Scott (Alistair Minnis & A.B. Scott, “Assessing the New Author: Commentary on Dante”, en *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100-1375. The Commentary Tradition*. Oxford, Clarendon, 1988, pp. 439-458.). Según Hunt este fue el tipo de *accessus* standarizado para el s. XII. Aclaremos que, como ya mencionamos, tanto la *enarratio poetarum*, como el *accessus* en particular, eran formas en evolución desde la antigua tradición literaria latina y que, aunque en el alto Medioevo se estandarizan sus reglas, no dejará de evolucionar (Weiss, “The Poet’s...”, *op. cit.*, pp. 108 y 117). El aparente fracaso de Landino en atenerse a su esquema tradicional no es más que un signo del proceso de cambio que ya se daba en la Italia de finales del *Quattrocento*: el *accessus* se reelabora y varía su forma según las voluntades de reapropiarse de los textos.

El minucioso respeto con el que se retoman todos los tópicos pautados para el *accessus* nos permite observar cuánto más observante de los cánones retóricos medievales resulta Villegas respecto de Landino. Huelga mencionar, igualmente, que no sigue rígidamente el esquema prologal escolástico pues, por un lado, el orden esperado en el tratamiento de los tópicos (*i.e.* la *dispositio*) aparece totalmente trastocado: luego de dedicarse todo un apartado al “*vita auctoris*”, continúa en este pasaje con la *forma tractatus*, presenta luego *materia*, *intentio* y *utilitas* íntimamente unidas, y conectadas, a su vez, a *cui parti philosophiae supponitur*, para dedicarse, finalmente, a explicar el *titulus operis* y desarrollar el *modus tractandi*. Por el otro, los tópicos se retoman, como es evidente, sin divisiones formales –*i.e.* títulos–⁶³ de modo que el comentador logra saltar cómoda e imperceptiblemente de uno a otro. Además, evita explícitamente utilizar el vocabulario técnico, del cual hará gala sólo en parte, sin embargo, al comenzar el cuerpo principal del comentario:⁶⁴ “Narrado hemos breuemente la vida del poeta, el título del libro y la intención suya que es alañar vicios y pecados e inxerir virtudes” (copla 1, a4 v). Todas estas características resultan, por tanto, en un *accessus* más imbricado, informal y discursivo y, en este sentido, un tanto más humanista.

Respecto de la primera sección introductoria, la dedicatoria a Juana de Aragón, habría que aclarar, primero, que no forma parte de lo que conformaría estrictamente el *accessus ad auctorem* –en cuanto esquema académico rígido de tópicos que pautan la estructura de una introducción–. Este tipo de pieza exordial esencial en traducciones y obras encomendadas, suele inaugurar o concluir el “*accessus*” de los comentarios –entendiendo *accessus* ahora sí en sentido amplio, es decir, como “aparato preliminar” que, como nos indica el propio término, nos hace accesible la obra– bajo la forma de apartado prologal, como en nuestro caso (“proemio dirigido a”), o de epístola-dedicatoria.⁶⁵ Su configuración responde, asimismo, a pautas retóricas también rígidas que seguirán en boga hasta entrado el Renacimiento, relacionadas con el tópico de la *captatio benevolentiae* –

⁶³ Al respecto, es interesante mencionar que Villegas parece proceder de la misma manera que lo había hecho Enrique de Villena en el Prólogo de su traducción de la *Eneida*. Véase Julian Weiss (Ibíd., p. 109).

⁶⁴ En este caso, Mena procedía de la misma manera en sus *preámbulos* a la *Coronación*: aunque construye su *accessus* evitando utilizar la terminología precisa, también la emplea luego, en el cuerpo del comentario (véase también Weiss, Ibíd., p. 113).

⁶⁵ Solo por poner un ejemplo, mencionemos el caso de la traducción y comentario de Villena a la *Eneida* cuyo *accessus* comienza con una epístola dedicatoria a Juan de Navarra. Véase Enrique de Villena, *Obras completas de Enrique de Villena*, Pedro Cátedra, ed., Madrid, Biblioteca Castro, 1994, vol. 2, pp. 3-14).

bajo sus diferentes fórmulas: a) *humilitas*; b) superioridad del noble y c) atrevimiento del poeta (cada una con sus diversas formulaciones)– y la retórica del encomio –epítetos superlativos, hipérboles y litotes–.⁶⁶ No es nuestra intención aquí dilatarlos en ejemplificar cómo Villegas cumplimenta cada una de estas pautas, sino simplemente notar cómo, mientras cumple con todos los requerimientos retóricos, encuentra cabida para situar reflexiones muy variadas: se demora ampliamente en las circunstancias bajo las cuales, siendo el arcediano de Burgos, comenzó a estar al servicio de Doña Juana y a conocer sus intereses literarios (cfr. Apéndice); en las pláticas compartidas que derivaron en el encargo de la obra; en los problemas familiares que dificultaron su acabada compleción y, finalmente, en una intensa defensa del verso castellano y del “fazer coplas” –frente a los que lo consideran como “acto liviano y de poca auctoridad”– que es, a su vez, una justificación de su propia práctica en cuanto poeta. Esta defensa, diagramada a través de una serie de argumentos típicos o lugares comunes, culmina en una suerte de “canon poético castellano”, del cual él sería, implícitamente, el último integrante.⁶⁷ El común denominador de todas estas reflexiones es, por tanto, la vida e intereses del propio Villegas. En este sentido, coincidimos con Copeland cuando advierte que el *accessus ad autorem* suele devenir, la mayoría de las veces, en un *accessus ad comentatorem*:

*The accessus ad auctorem, as its name declares, is an introduction to the author; but we might say that its subtext is almost always an accessus ad commentatorem, an introduction to the interpretive strategies and interests of the exegete who takes possession of the text of the auctor.*⁶⁸

Respecto del *accessus* como “introducción a las estrategias interpretativas”, recordemos aquella primera aseveración en el cuerpo del comentario con la que Villegas retoma a modo de resumen su introducción (“Narrado hemos breuemente la vida del poeta, el título del libro y la intención suya que es alañar vicios y pecados e inxerir virtudes”). El cotejo con

⁶⁶ Seguimos de cerca, para todo lo anterior a Mónica Guell (“Paratextos de algunos libros de poesía del siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder”, en Michel Moner, ed., *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVII*, Madrid, Casa de Velasquez, 2009, pp. 19-36, especialmente pp. 26-33) quien describe y caracteriza detalladamente la configuración retórica de este tipo de segmento paratextual.

⁶⁷ Desarrollamos ampliamente la construcción del poemio, su defensa de la poesía y su relación con el humanismo vernáculo en el capítulo 7.

⁶⁸ Copeland, *Rhetorics...*, *op. cit.*, p. 72.

el original landiniano en este mismo primer segmento de la glosa no hace más que evidenciar la “reapropiación hermenéutica” llevada a cabo por el nuevo comentador:

Habbiamo narrato non solamente la vita del poeta et el titolo del libro et che cosa sia poeta, ma etiam quanto sia vetusta et anticha, quanto nobile et varia, quanto utile et ioconda tal doctrina. Quanto sia efficace a muovere l'humane menti, et quanto dilecti ogni liberale ingegno. (vv. 1-21, introducción previa)

Landino retoma aquí el interés principal de su prólogo⁶⁹, la reflexión neoplatónica sobre la esencia y el origen de la poesía, que nos da cuenta, a su vez, de la impronta filosófica neoplatónica con la que abordará todo el texto. Villegas, en cambio, lejos del neoplatonismo, no traducía estos apartados sobre el poeta y la poesía y, por tanto, reemplaza su referencia por el tópico del *accessus* más importante desde su punto de vista, la *intentio*, la cual se encarga de definir nuevamente, aunque de manera resumida (“alançar vicios y pecados e inxerir virtudes”). De este pequeño cotejo se deducen los intereses exegéticos diversos de los comentadores en el abordaje del texto dantesco –uno de índole más filosófica y el otro más moralista– que, insinuaban y/o desarrollaban ya en sus proemios. El “aparato prologal”, por tanto, deviene un verdadero “*accessus ad commentatorem*” en todos los sentidos postulados por Copeland.

2.2.2.2 El comentario

Ya señalamos al comenzar el apartado cómo la forma “en cebolla” o “acorchetada” que adopta el comentario la mayoría de las veces gráfica y literalmente ahoga las coplas en las que se ha dividido el texto comentado, tanto que entre una y otra puede llegar a haber una distancia de 3 o 4 folios. Así, esta particular *dispositio*, mientras favorece, por un lado, una exhaustiva *interpretatio* y *explanatio* del texto, por otro, mina la unidad de sentido de la obra dantesca, que el comentador intentará reponer con escasos resultados. En la estructuración de la *expositio* a través de *lemmata* extraídos del texto, Villegas sigue de cerca el mismo modelo que utilizó Hernán Núñez para *Las Trescientas*, a saber, el del *grammaticus* Servio, que según Codoñer es el “modelo que vamos a encontrar casi sin

⁶⁹ Más allá de la intención político-cultural que poseen los primeros nueve apartados (*vid. supra* notas 60 y 61) –diagramados para responder principalmente al interés del mecenas, Lorenzo el Magnífico– habría que aclarar que los cinco finales responden a un interés estrictamente landiniano.

excepciones en los comentarios renacentistas a autores clásicos”.⁷⁰ El comentario, por tanto, opera a través de versos, hemistiquios o incluso palabras dignas de interés, operación a través de la cual, como ya mencionamos, se reapropia del texto fuente en el seno de su discurrir.

Intentemos ahora describir más precisamente el esquema que utiliza Villegas. El comentario que acompaña cada copla se inicia siempre con un *lemma* que puede ser todo el primer verso de la copla, o su primer hemistiquio. Este *lemma* inicial es sucedido la mayoría de las veces por una paráfrasis que aclara a grandes rasgos qué quiere decir el autor en esa copla y que, otras veces, intenta además retomar la copla anterior. Esta paráfrasis puede, en algunos casos, funcionar como una verdadera “prosificación” de la copla, en el sentido de que, además de reordenar su compleja sintaxis, suele también explicitar las relaciones lógicas –causa, consecuencia, etc.– entre sus partes cuando estas no son evidentes. En otros casos, la paráfrasis tan sólo resume mínimamente lo que al comentador le interesa de la copla. Veamos algunas de estas cuestiones en la copla 16 del canto I (vv. 106-111 del texto dantesco), cuyo segundo verso está, en realidad, íntimamente ligado a la copla anterior:

Por quien tomó muerte la virgen Camilla
será de la humilde Ytalia salud
Eurialo y Niso que en su juventud
murieron, y Turno que dio tal manzilla
de todo poblado y de toda villa
yrá deraygando tal daño del mundo
fasta tornarla al lloroso profundo
donde ella y la inuidia dexaron su silla.

→Por quien tomó muerte la virgen camilla ←⁷¹ Dize que este can corredor [*i.e.* lebrel], que matará la loba el qual, como hemos dicho, entendemos Nuestro Redemptor, será salud de la humile Ytalia, por quien murió la virgen Camilla, y estos otros que nombra Euríalo y Niso y Turno. Entiende aquella parte de Ytalia donde estos murieron, que es Roma y tácitamente toca la codicia de los pontífices y eclesiásticos, por la qual Roma está más opresa deste vicio que otra parte de la christiandad, y la muerte destes quatro nombrados en el testo sucedió por el imperio Romano y principio dél, asý que aquella Ytalia por ganar la qual morieron Euríalo y Niso y por defenderla morieron Camilla y Turno: será remediada y avrá

⁷⁰ Codofier, “El comentario...”, art. cit., p. 631.

⁷¹ Como ya mencionamos, los *lemmata* en el cuerpo del comentario se resaltan por medio de manitas indicadoras (véanse las láminas del Apéndice), tan típicas en los márgenes de los manuscritos medievales y humanistas. Las representamos aquí por medio de flechas.

salud de su tribulación, quando aquel venga. →Camilla← fue fija de Metabo, rey de los voscós [...]. (c1 v)⁷²

Aquí se ve, en primer lugar, cómo la fragmentación del texto en coplas no sólo atenta contra el sentido global del texto, sino contra su sentido inmediato, pues separa un verso con sujeto tácito de su referente en la copla anterior. El hipérbaton, además, no hace más que complicar la situación. Por tanto, además de reponer el sujeto (el can corredor) y las acciones narrativas precedentes (junto a su interpretación), en la glosa debe ordenar los primeros versos y su estructura. Adosa, luego, un pequeño resumen de la interpretación landiniana en la que se presenta a Italia como sinécdoque de Roma (“*Et pose Italia pel tutto chome parte più principale [...]*”) interpretación que desarrollará en profundidad cuando refiera al *lemma* “será de la humilde Ytalia salud”, luego de la glosa sobre Camila. Al respecto, habría que indicar que esta paráfrasis inicial no está relacionada específicamente con el *lemma* que la inaugura, sino que éste sirve simplemente como modo de referencia a toda la copla o, en el caso de ser la copla que inaugura el canto, para introducir y resumir su argumento general. Por esta razón, cuando el comentador quiere detenerse en una interpretación más específica de ese primer verso, o dar la etimología de alguno de sus términos, lo retoma en el primer *lemma* subsiguiente, como es el caso aquí de “Camila”, personaje histórico que requerirá de una contextualización. En otras ocasiones, en este segundo *lemma* se continúa directamente con la interpretación del próximo fragmento de verso que llame la atención del comentador.

Habría que aclarar, asimismo, que muchas veces en esa paráfrasis inicial más que las acciones narrativas, lo que se retoma es el discurrir de la interpretación que el comentador ha dado en glosas previas, para agregarle el nuevo matiz semántico que la presente copla le otorgaría. Este es el caso, por ejemplo, del comentario a la copla 9 de este mismo canto (vv. 58-63 dantescos). El *lemma* que lo inaugura será esta vez el primer hemistiquio del primer verso (“La bestia sin paz contra mi poco a poco”), donde se hace referencia a la loba que había aparecido en la copla 7:

→la bestia sin paz← diximos como de la cobdicia proceden todos los males, y como el apóstol la llama raíz de todos ellos, mas especialmente desta procede la turbación de toda paz y sociego, consigo y con el próximo y con Dios. Nunca el cobdicioso tiene paz consigo

⁷² Consignamos el folio entre paréntesis. En las ocasiones en las que no referimos a la copla comentada en el cuerpo del análisis, la consignamos antes del folio.

mismo, antes está en continua congoxa y fatiga por ganar [...] asý lo dize el Oracio en las Odas, “danos ganancias tras el ganje” [...] y así lo vemos por esperiencia que continuamente se faze: cada día va a las Antillas a los vltimos fines dela tierra a buscar ese maldito oro, de quien dize Virgilio “porque no atormentas los coraçones mortales sacra fambre de oro. (b4 r)

En las glosas de las coplas 7 y 8 se había demorado ampliamente en el significado alegórico de la loba, y en la exposición doctrinal de las diferentes características de la codicia. En esta copla, el epíteto con el que Dante vuelve a mencionar la loba (“*bestia sanza pace*”, I, 58) dispara un nuevo desarrollo doctrinal que se estructura a través de una “cadena exegética” en la cual se van ligando diferentes temas relacionados con la codicia. Esta cadena está basada en diferentes citas de *auctoritates*, de lo más variadas –comienza con Horacio y Virgilio para seguir con Boecio, el *Libro de los Reyes*, Ambrosio, el Apóstol a los de Éfeso–, que culmina con una vuelta al tema inicial: “San Juan Grisóstomo dize en vn sermón que la avaricia semejable es a la ydolatría, grande ofensa de Dios es quitarle su honrra y darla a su criatura, así que toda paz turba: por eso dize la bestia sin paz” (b4 v).

La “cadena exegética” tan propia del cuerpo central del comentario, irrumpe aquí, como se ve, en lo que habíamos definido como la “paráfrasis inicial”. Este es tan solo un pequeño ejemplo de la dificultad que implica esquematizar este comentario, pues aunque en principio parecería seguir pautas precisas (división de coplas, posterior división en *lemmata*, paráfrasis inicial, *expositio*), no hace sino trasgredirlas constantemente. De hecho, la *expositio* algunas veces consistirá sólo en esta “paráfrasis inicial”, a la que se le puede adosar la interpretación general o simplemente poner “lo dicho arriba basta para la declaración de estos versos” (canto III, copla 7, fol. e8 v.). Estos son los pocos casos, claro, en los cuales la *expositio* apenas supera por unas líneas los márgenes de la copla, de modo que permite disponer más de una en un solo folio. (Véase Apéndice, lámina nº4 y sigs.)

La mayoría de las veces, sin embargo, luego de esta “paráfrasis inicial”, sucesivos *lemmata* extraídos de la copla a comentar irán, como ya mencionamos, subdividiendo la *expositio*, que puede incluir partes muy diversas. Desde el significado y/o la etimología de una palabra de uso poco frecuente o de cuyo significado pretende extraer una reflexión moral, a la explicación teológica o filosófica de un concepto sugerida por la presencia en el poema de la palabra que lo designa (literal o alegóricamente), todo tiene cabida: ordenación de las palabras siguiendo la práctica del *grammaticus*, traducción literal del verso dantesco

sumada a la reflexión sobre sus opciones de traducción, información sobre referencias geográficas o personajes mitológicos o históricos (que suelen devenir relatos pintorescos), interpretación de significados ocultos recurriendo a la alegoría o la figuración, anécdotas del comentador, etc. A su vez, como ya mencionamos, estas partes suelen culminar con una “cadena exegética” que se adosa a modo de confirmación. Habría que aclarar, además, que estas partes pueden corresponder cada una a un *lemma* diverso de la misma copla, o encontrarse encadenadas en la *explanatio* de uno solo.⁷³ El resultado es, evidentemente, la diversa longitud que, según la necesidad del comentador, puede adquirir cada subdivisión de la *expositio*: desde tres líneas, hasta dos folios.

De todo esto se deduce fácilmente, por tanto, que aunque algunas de estas partes pueden ser clasificadas en relación al esquema de exposición *ad litteram*, *ad sensum* y *ad sententiam* (*vid. supra*), lo cierto es que el comentador lo sigue de manera más que laxa, subvirtiendo la *ordinatio* esperada o simplemente desarrollando un solo aspecto por *lemma*. Como sucedía en el prólogo, además, al comentador no le interesa la “nomenclatura” de cada parte, más que las pocas veces en las que advierte –generalmente en referencia a personajes o acontecimientos históricos y/o míticos– la diferencia entre “sentido (o entendimiento) literal” y “sentido alegórico”, que se corresponderían con el “*ad sensum*” y “*ad sententiam*”:

→Por luengo callar← Tomando aquí a Virgilio en el sentido literal por él mismo, entiende el poeta que fasta su tiempo el Virgilio no fabló [...] quiere dezir que no fue perfectamente entendido el sentido de su obra [...]. Tomando aquí Virgilio en el sentido alegórico entiéndese la razón y prudencia humana que por luengos tiempos estuuu presa y sojuzgada de la sensualidad. (I, copla 10, b5 r)

Compárese este proceder de Villegas, por ejemplo, con un caso del inicio del humanismo vernáculo, el comentario de Juan de Mena a la *Coronación*, donde, luego de la paráfrasis inicial, la *expositio* se subdivide bajo las rúbricas “ficçion”, “estoria e verdat” y “aplicación

⁷³ Mencionemos a modo de ejemplo el caso del comentario al símil que se encuentra en la copla 4 del canto XVIII (versos c-g, correspondientes a 28-33 del texto dantesco) que se introduce con un *lemma* que extrae sólo un verso del mismo: “Quando en jubileo por ser mucha gente”. La *explanatio* comienza en este caso con una etimología del término “jubileo”, luego se explica su significado según dan cuenta juristas y teólogos, luego se adosa la historia de su desarrollo desde la tradición hebraica a la cristiana, se explica en qué consiste, y en la reducción (de 50 a 25 años) que sufrió luego por Nicolo V, para finalmente explicar el sentido literal-histórico de la comparación utilizada por Dante del ordenamiento en dos sentidos de la gran turba que se amucha durante el jubileo en el puente que lleva a San Pedro, con la dirección inversa en la que transitan los dos grupos de condenados en el primer recinto o bolsa del octavo círculo (p3 v.).

e moralidad”, que serán repetidas a lo largo de todo el comentario innumerables veces con mínimas variantes. A pesar de que, como señala Kerkhof, Mena no siempre se atiene a este esquema,⁷⁴ su comentario está regido por la voluntad de estructurar el comentario de acuerdo con el modelo escolástico, o su “equivalente” en vulgar. En contraste, el comentario de Villegas se acerca más al de Hernán Núñez en el sentido de que, aunque como señala Codoñer todavía es perceptible una cierta preocupación “por la diferencia entre la *explanatio litteralis, historica y spiritualis*”,⁷⁵ es tanto más discursivo –en tanto que no presenta ningún tipo de rúbrica ni división– y “despreocupado” de las rigideces de los modelos más medievales. El esquema, por tanto, más que atenerse a una cierta estructura, sigue los intereses y asociaciones del propio comentarista.

2.3. Conclusiones

Hemos ya señalado cómo el “desorden como regla” que la “coacción de los ictus” induce a la copla de arte mayor resulta empeorado, en el caso de nuestra traducción, por los malabares que el traductor debe realizar para amoldar a él mismo y a la nueva forma estrófica la materia dantesca. El modelo de referencia de esta poética, por tanto, resulta constantemente sobrepujado, a través de procedimientos que se utilizan de manera excesiva, como el hipérbaton constante y el encabalgamiento, no sólo el sintáctico entre versos, sino el semántico entre coplas. El resultado es un texto poético cuya característica principal es el desorden, sintáctico, semántico y estructural, que lleva al modelo de Mena a sus últimas consecuencias. Sumemos, a todo esto, la fragmentación y atomización que sufre la traducción al presentarse como un “*textus cum commento*” pues, debido al “método centrífugo o amplificatorio de la glosa” –palabras de Weiss y Cortijo Ocaña aplicadas al comentario de Hernán Núñez a las *Trescientas*–⁷⁶, las coplas quedan aisladas y distantes. Mientras la voluntad rectora del comentarista intenta ordenar el caos derivado de la forma estrófica elegida, al mismo tiempo, genera una distancia entre copla y copla que no hace más que incrementar en la lectura del texto poético su desorden semántico. Para hilar el

⁷⁴ Véase para todo lo referido al comentario de la *Coronación* el excelente estudio introductorio de la edición de Maximilian Kerkhof (“Introducción” en Juan de Mena, *La Coronación*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, pp. ix-lx.), especialmente pp. xiv-xv .

⁷⁵ Codoñer, “El Comentario...”, art. cit., p. 629.

⁷⁶ Weiss y Cortijo Ocaña, “El sermón...”, art. cit., p.149.

sentido, por tanto, el lector se ve obligado a redirigirse constantemente al comentario, el cual, mientras absorbe la fuerza narrativa y poética de los versos que comenta, logra desplazarse del margen y ocupar el lugar central, tanto desde el punto de vista material, como de su fuerza hermenéutica.

Aunque luego del análisis realizado en este capítulo podría deducirse fácilmente cuán incertada es la traducción de Villegas –y sus pocas capacidades poéticas en relación a Dante–, es necesario aclarar que esta perspectiva que comprende los cambios que conlleva la forma castellana como “traiciones” que empeoran a Dante, además de distar de los parámetros hermenéuticos dentro de los cuales se comprendía la traducción en la Edad Media, no tiene en cuenta que la traducción siempre implica una pérdida –más si se acomete en verso–. Lo expresa mucho mejor que nosotros George Steiner:

Ninguna traducción puede ser total, ninguna puede transferir a otra lengua toda la suma de implicaciones, tonalidades, connotaciones, inflexiones miméticas que internalizan y declaran las significaciones que hay en la significación. Algo se perderá, algo quedará elidido; algo se agregará por el impulso de la paráfrasis [...]⁷⁷

No por esto la traducción debe desestimarse, al contrario, en cuanto práctica cultural y literaria debe ser apreciada y estudiada, no tanto por lo que en ella se “pierde” en relación al original, sino por lo que en ella se “gana” y lo que ofrece al nuevo contexto histórico-cultural. A esto nos dedicaremos en los próximos capítulos

⁷⁷ George Steiner, *Antígonas, una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987, p. 159.

Capítulo 3. La traducción de la *Comedia* en la España de los Reyes

Católicos: intencionalidad política y cultural

El interés central que motiva este capítulo es el de indagar acerca del trasfondo político, ideológico y cultural que permite entender la emergencia y promoción de la primera traducción impresa de la *Comedia* a principios del s. XVI. Nuestro objetivo, por tanto, será doble. Por un lado, desarrollar los posibles intereses político-ideológicos que impulsan la confección de la obra, y, por otro, demostrar cómo la traducción, en su mismo entramado textual, está determinada por factores ideológico-culturales que derivan, consciente o inconscientemente, en un nuevo texto. En este sentido, resultará esencial entender la traducción del arcediano como reescritura y, al mismo tiempo, “traición creadora”.¹

Con estos fines, en la primera parte del capítulo analizaremos algunos factores histórico-culturales del reinado de los Reyes Católicos que podrían fundamentar la hipótesis de una intencionalidad política subyacente a la promoción de este texto, para luego desarrollar mínimamente las relaciones de Pedro Fernández de Villegas con la Corte Regia. Luego nos abocaremos al análisis de la traducción en sí, centrándonos en los mecanismos de traducción y amplificación que alejan el texto de Villegas del original, al dotarlo de nuevas imágenes y connotaciones que pueden ser entendidas como huellas textuales del contexto político-cultural de la España de principios del XVI. En este sentido, nos dedicaremos primero a fundamentar textualmente de qué modo la traducción de Villegas puede ser concebida como propaganda monárquica, para lo cual nos basaremos en el análisis del primer canto –especialmente su pasaje profético– y de la función que el arte mayor desempeñaba en el sistema literario del momento. Luego, en el último apartado,

¹ Tomamos este concepto de Robert Escarpit, quien lo considera clave para entender el fenómeno literario. Se trata, pues, del mecanismo deliberado o inconsciente por el cual se “malinterpreta” o “traiciona” las intenciones de un texto y que surge como resultado de un conflicto de objetivos entre el autor y el lector. Dirá Escarpit: “la sustitución de las intenciones originales del autor, que se han convertido en ininteligibles, por nuevas intenciones superpuestas, compatibles con las necesidades de un público nuevo: es el mecanismo que llamaremos más adelante la “traición creadora” (*Sociología de la Literatura*, Barcelona, Edima, 1965, p. 37).

analizaremos de qué modo la ideología pro-monárquica sigue influyendo, aunque tal vez de manera un tanto más velada, en el resto de la traducción.

3.1 Inscripción cultural y contextual

3.1.1 “Aquell que del mundo s’espera monarcha”: mesianismo y profecía

En la última parte del siglo XV las tres monarquías peninsulares están desgarradas por serias luchas políticas, que derivan principalmente de problemas de sucesión real. En cuanto a Castilla, el conjunto de la época Trastámara es muy rico en la presencia de contextos de crisis de legitimidad, pues, junto con lo que fueron distintos momentos de confrontación, incluso bélica, desde la propia guerra civil que llevó a la entronización de la dinastía, hasta las diversas confrontaciones posteriores que afectaron a las relaciones entre la monarquía y una parte de la nobleza, habría que llamar la atención sobre

[...] una crisis de legitimidad de presencia más continuada que podría, de hecho, definirse como de carácter estructural. Me refiero a las nuevas pretensiones de autoritarismo regio expresadas repetidamente por la monarquía, que suponían, en la práctica, la exigencia de esfuerzos propagandísticos suplementarios a la hora de dar justificación a lo que eran atribuciones que, siendo, en realidad, innovaciones, se presentaban como innatas a la condición regia.²

El reinado de Isabel no se aparta de esta dinámica: comienza, por un lado, con el conflicto sucesorio entre ella y Juana la Beltraneja, supuesta hija de su hermano Enrique IV, nombrada heredera aunque se rumoreaba sobre la impotencia del rey. Por el otro, en este reinado y sobre todo con la política de Fernando el Católico, se afianzan las pretensiones de autoritarismo regio.

Como aclara Nieto Soria, es en los contextos históricos en que tiene lugar un proceso de crisis de legitimidad y de transformación de las estructuras políticas donde el recurso de la propaganda se constata de un modo más evidente.³ Así, la casa Trastámara

² José Manuel Nieto Soria, “Propaganda política y poder real en la Castilla de los Trastámara: una perspectiva de análisis”, *Anuario de Estudios Medievales*, n. 25, 1995, pp. 489-516, cita en p. 500.

³ José Manuel Nieto Soria, “Propaganda política...”, art. cit., p.491. Sobre la propaganda que realiza la monarquía Trastámara en Castilla véase también: Nieto Soria, dir., *Orígenes de la monarquía hispánica. Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Madrid, Editorial Dykinson, 1999; Ana Isabel Carrasco Manchado, “Aproximación al problema de la conciencia propagandística en algunos escritores políticos del siglo XV”, *En la España Medieval*, 21, 1998, pp. 229-269 y Shima Ohara, “La propaganda en la guerra de sucesión de Enrique IV (1457-1474)”, *Edad Media. Revista de Historia*, 5, 2002, pp. 117-133.

atraía hacia sí cierto número de servidores –cronistas, poetas, eclesiásticos– que buscaban en sus escritos someter las historias pasadas a las teorías sobre la monarquía castellana y redefinir tanto su misión pasada como su presente y su finalidad. Es en este contexto donde surgen las ya mencionadas traducciones de Ayala (*vid.* Introducción). Esta es una tendencia que, según Tate, “los apologistas históricos de Fernando e Isabel recogerán y elaborarán, imponiendo a los oscuros y confusos años de lucha interna un modelo claro de causa y efecto que conduce a un clímax brillante a finales de siglo”⁴. De hecho, la propaganda política durante el reinado de los Reyes Católicos tuvo varias etapas, según señala Carrasco Manchado: en la primera, el objetivo era conseguir la adhesión del mayor número de partidarios para defender sus reivindicaciones al trono castellano. Al mismo tiempo, la propaganda fue empleada por los reyes para legitimar su acceso al poder y, una vez pacificado el reino, también les ayudó a consolidarse mediante la apología de la idea monárquica. Asimismo, continúa Carrasco Manchado, les permitió obtener apoyo y justificar sus proyectos de expansión territorial y de conquista.⁵ Según señala Tate, los principales recursos de esta propaganda histórica, en un primer momento, fueron la severa condenación moral de los reinados de Juan II y Enrique IV, juntamente con la explicación de la sucesión de Isabel y su casamiento con Fernando sobre la base de una intervención providencial, que se hace evidente sobre todo en la historiografía de Fernando del Pulgar y de Andrés Bernáldez.⁶

Ahora bien, Cepeda Adán describirá muy bien lo que sucede en este período:

Los reyes católicos venían a interrumpir un período de anarquía y desquiciamiento general. Muchas cosas importantes peligraron en el reinado del último Enrique [...]. [Ahora] España sale del desorden y se lanza en una gran política en el espacio de pocos años, dentro de una misma generación [...] Los hombres están acostumbrados a ver que los cambios exigen tiempo [...] pero aquellos españoles contemplaron el acelerarse de la historia hasta límites fuera de lo humano. Su lógica les falló. Su mente no podía

⁴ Robert B. Tate, “La Historiografía en la España del siglo XV” en *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 280-296, cita en p. 287.

⁵ Ana Isabel Carrasco Manchado, “Propaganda política en los panegíricos de los Reyes Católicos: una aproximación”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25, 2, 1995, pp. 517-543 referencias en pp. 519-520.

⁶ Hemos estudiado ambos aspectos en un trabajo reciente: Cinthia Hamlin, “‘Pareció ser cosa fecha por mano de la divina Providencia’: el discurso providencialista, un caso de continuidad y desvío desde la crónica real a la indiana” *Revista de poética medieval*, 26, 2012, pp. 359-375. A la hora de abordar el tema del providencialismo en esta época, sigue siendo fundamental el trabajo seminal de José Cepeda Adán, “El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos”, *Arbor*, 17, 1950, pp. 177-90.

comprender el fenómeno que se desarrollaba ante ellos y hubieron de atribuirle una razón Providencial.⁷

Por un lado, entonces, los Reyes Católicos atraen hacia sí historiadores que ordenan y justifican el pasado; por el otro, se respira en el aire un “providencialismo”: se dan de la mano las necesidades de justificarse de los monarcas y la necesidad racional de explicación de sus súbditos. Ambos factores influirán en la emergencia de otro tipo de discurso, ampliamente empleado como elemento de propaganda durante todo su gobierno, que atribuirá al reinado y sobre todo a la figura regia, una marcada dimensión mesiánica. Ya en la crónica de Bernáldez, encontramos el nacimiento de Fernando precedido por la aparición de un cometa y el del príncipe Juan por un eclipse (cap. XXXIV), grandes portentos que en la tradición literaria sólo se encuentran en textos que anuncian el nacimiento de Cristo o el de Augusto. Este mesianismo, como aclara también Nieto Soria⁸, se servirá sobre todo de discursos de carácter profético, muy difundidos en el Medioevo, ya por las cruzadas y los constantes vaticinios sobre la toma de Jerusalén a cargo del *rex justus o* Nuevo David – títulos aplicados al emperador o al rey de Francia–, ya por las corrientes joaquinistas que atribuían a un *dux novus* la renovación de la Iglesia. En España, el asentamiento de las órdenes mendicantes, desde el siglo XIII, posibilitó que se difundieran ampliamente las doctrinas milenaristas, especialmente en la Corona de Aragón, donde los franciscanos contribuyeron ampliamente al mesianismo oficial identificando al monarca o emperador universal que conquistaría Tierra Santa con un monarca aragonés.⁹ En Castilla, sin embargo, nació desde temprano un mesianismo hispánico independiente de las otras tradiciones, que se entroncaba con la tradición profética isidoriana de recuperación del

⁷ *Ibíd.*, p. 178.

⁸ José Manuel Nieto Soria, “Propaganda política...”, art. cit., p. 496.

⁹ Las doctrinas milenaristas franciscanas se forjaron, en los comienzos, en torno a la dinastía Hohenstaufen, especialmente en torno al emperador Federico II Barbarroja, de quien habría pasado a la dinastía catalano-aragonesa luego del matrimonio entre el rey Pedro III el Grande (1276-1285) y su nieta, Constanza Hohenstaufen. Resulta pertinente señalar, sin embargo, que el carisma milenarista que había acompañado a la Casa de Aragón desde este matrimonio sufrió un duro revés entre los años 1409 y 1412, cuando muere el único heredero del reino y luego el mismo rey (Martín I de Aragón, el Humano, 1356-1410), dando lugar a un interregno de dos años. Sin embargo, el dominico valenciano Vicente Ferrer (1350-1419) y su hermano Bonifacio (1350-1417) hicieron cuanto estuvo en sus manos para conseguir que este capital político de orden sobrenatural fuese también transmitido, como la propia Corona, a la Casa de Trastámara, es decir, al nuevo soberano electo, Fernando de Antequera (1379-1416), y a sus hijos, Alfonso V (1394-1458) y Juan II (1397-1479), padre de Fernando el Católico. Véase al respecto Pablo Pérez García, “Dos usos y sentidos de la propaganda política en la España tardomedieval: El profetismo hispánico encubertista trastámara y el profetismo épico imperial carolino”, *Res publica*, 18, 2007, pp. 179-223 especialmente pp. 198-9.

territorio y expulsión de los herejes: la reconquista de Granada por parte de los reyes de Castilla para restaurar la herencia visigótica. Este mesianismo autóctono, sumado al “complejo” por no haber participado de las Cruzadas, fue un caldo de cultivo perfecto para recibir la influencia del mesianismo aragonés, del que se sirvieron muy bien los Trastámara para conseguir legitimación tras el conflicto sucesorio por la usurpación de Enrique el Bastardo¹⁰. Además, como señala Gómez Moreno, la idea de que Castilla aventajaba al resto de la cristiandad se puso en manifiesto ya durante el reinado de Juan II, en el que “abundaban las soflamas nacionalistas” por la inminente conquista de Canarias. Desde ese momento “todo apuntaba hacia el cercano Imperio Español, antes aún del hallazgo del Nuevo Mundo y de la boda de los príncipes Juana y Felipe, heredero del imperio romano germánico, en 1496”.¹¹ Todas estas tradiciones proféticas, sumadas al particular aire de grandeza que se respiraba en España, confluyen y alcanzan su momento de auge en el reinado de los Reyes Católicos, cuando la expulsión de los judíos, las esperanzas de reconquista y la conquista de Jerusalén se convierten en los ejes de la política monárquica y la propaganda concomitante.

En la Península Ibérica el emperador escatológico de las profecías medievales, nuevo mesías político-religioso, aparecería algunas veces, además de *rex justus y dux novus*, como Nuevo David, y otra como el “Encubierto”, versión española del mito europeo del Emperador Durmiente que logró gran difusión en Castilla en la época de los Reyes Católicos. Estos tópicos serán tomados no sólo por la historiografía, sino por toda la tradición literaria: por un lado, en el *Baladro del Sabio Merlín*, editado en Burgos en 1498, tenemos referencias a un rey español que será el nuevo David:

Dixo el sabio Merlín que se levantará este rey León que nació en las cuevas de Ercoles que durmió, e pasará el estrecho de España con la virtud del alto señor, e conquerrá las gentes bárbaras, e sojuzgará Africa, y destruirá a Egipto, y dexará las tierras a sus fijos; y parecerá en todos sus hechos al rey David en alteza y bondad, e maravillosas cosas e

¹⁰ Sobre estas cuestiones aquí resumidas, véase José Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996, especialmente pp. 189-389; Alan Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo del Colón, 1983, sobre todo pp. 349-403 y “La chauve-souris, le nouveau David et le roi caché (trois images de l’empereur des derniers temps sans le monde ibérique: XIII-XVII s.)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVIII, 1982, pp. 61-78.

¹¹ Ángel Gómez Moreno, “El reflejo literario” en Nieto Soria, *Órigenes...*, *op. cit.*, pp. 315-339, cita en p. 324.

maravillosos fechos [...] y **este león despertará** y será muy buen rey y cobrará todas sus tierras, e folgará España con él [...].¹²

Por el otro, en ciertos romances de corte (algunos recogidos en el *Cancionero musical de Palacio*) dirigidos a Fernando, lo encontramos identificado con el Vespertilio –murciélago escatológico–, que nos remite a su vez a una tradición profética valenciana del siglo XIII, el *Vae mundo in centum annis*, que circulaba en latín y cuyos tópicos habían sido retomados no sólo por la poesía sino por la tratadística –en Castilla, Juan Unay en su *Libro de los Grandes Hechos* lo utiliza como fuente, aunque cambiando la imagen del vespertilio por la figura del Encubierto–. El vespertilio del tratado valenciano vendría a acabar con el Islam, con el Judaísmo, conquistaría África, la Casa Santa y finalmente conseguiría la Monarquía¹³:

España, cuyos pechos alimentan la maldad mahometana, será destrozada por las fracciones encontradas; sus reinos se levantarán unos contra otros [...] hasta que el vespertilio devore los mosquitos de España y poniendo África bajo su yugo [...] consiga la monarquía.¹⁴

Como señala Guadalajara Medina¹⁵, Arnaldo Vilanova, discípulo de Joaquín del Fiore, fue el primero en referir estas profecías a la casa aragonesa en 1297 presentando la imagen del vespertilio como símbolo del monarca universal que debía conquistar Tierra Santa. El poema recitado en la ceremonia de entrada de Fernando a Barcelona, en 1473, rezaba así:

Aquell que del mundo s'espera monarcha,
Rey muy prestante de toda Castilla.
Que vos soys lexo vespertilión
qu'están esperando los rreynos d'Espanya¹⁶

En la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz*, crónica escrita poco después de su muerte en 1492, se pone en boca de este personaje, uno

¹² Adolfo Bonilla y San Martín, *Libros de caballerías*, Madrid, N.B.A.E., 1907, vol. vi, cita en p. 160.

¹³ Resulta preciso aclarar que el concepto de “monarquía” es, en este momento, equivalente al título imperial, según la evolución detectada en textos medievales hispánicos por José Antonio Maravall: “El concepto de monarquía en la Edad Media española” en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, I, Madrid, 1983, pp. 67-83.

¹⁴ Arnaldo de Vilanova, *Vae mundo in centum annis*, 1297. Profecía recopilada por Pou Marti y traducida por Milhou (*Colón y su mentalidad...*, op. cit., p. 380).

¹⁵ Guadalajara Medina, *Las profecías...*, op. cit., referencia en p. 206.

¹⁶ Poema reproducido por Alfred Morel-Fatio en « Souhais de bienvenue adressés à Ferdinand le Catholique par un poète barcelonais en 1473 », *Romania*, 1, 1882, pp. 333-356, cita en 348.

de los caudillos más prestigiosos de la Guerra de Granada, el discurso con el que en 1486 remitía, con el beneplácito de los reyes, a todos los grandes de Castilla un comentario de las profecías atribuidas a San Juan y a San Isidoro. Veamos el pasaje, en el que además de aparecer conjuntamente las figuras mencionadas, se pone en evidencia la clara utilización propagandística del discurso profético:

[...] y quiérovos, sennores, declarar toda la verdad. Sabed que este **santo rey don Fernando** bienaventurado, que tenemos **es el Encubierto**; e así está declarado por San Juan y San Isidoro en sus revelaçiones, e dizen así: Que el encubierto era vn gran príncipe christiano, el cual apareçerá al acatamiento del sol, y en las partes de Espanna; y será **temporal y espiritual** [...] y será amador de la justiçia y enemigo de los malos, y será muy agudísimo y de grande entendimiento [...] e **pareçerá mucho al rey David** cuando era vivo.

Y esto sennores, digo, porque todos en persona y con todos vuestros estados, e con muy alegres coraçones, deuéys seruir e ayudar a tan noble rey a destruyr todos los moros y herejes, ensalçando la santa fe cathólica [...]. Y sabed por çierto que no avrá **otro Encubierto, saluo de los reyes de Aragón**, vno o dos o quantos Dios plazerá. Y estos y sus fijos e linajes **sennorearán el mundo hasta la fyn**.¹⁷

Se hace evidente la utilización del discurso profético por parte de la facción fernandina para conseguir apoyo en la guerra de Granada y, por otro lado, la pretensión de justificar su política imperial aduciendo el cumplimiento del fin de los tiempos y de la monarquía universal. De hecho, la importancia del tópico de la “monarquía del mundo” en la propaganda regia queda muy bien demostrada en el catálogo de profecías referidas a Fernando que recoge Milhou, donde de las once recopiladas, seis presentan este tema.¹⁸

En la figura de Fernando, como hemos intentado demostrar, confluyen toda una serie de predicciones mesiánicas insertadas en textos de lo más variados: literatura artúrica, poesía, historiografía.¹⁹ Dentro de este panorama, juegan el papel tal vez más esencial los poemas de contenido profético-mesiánico que circulaban en la corte. La razón es evidente: la poesía permite condiciones óptimas para la divulgación de ideas políticas puesto que no sólo se destina al pequeño público de la corte, sino que consigue llegar a un público amplio en el contexto de las celebraciones religiosas, cortesanas y ciudadanas, que convocan a todo

¹⁷ Juan Luis Carriazo Rubio, ed., *Historia de los hechos del Marqués de Cádiz*, Universidad de Granada, Granada, 2003, cap 31, cita en pp. 246-7.

¹⁸ Milhou, *Colón y su mentalidad...*, *op. cit.*, pp. 390-5.

¹⁹ Consúltese al respecto el catálogo de las profecías referidas a Fernando recién mencionado (Milhou, *ibídem*), donde además de otros romances, fragmentos artúricos e historiográficos, encontramos epístolas, tratados científicos y algunos textos estrictamente profético-religiosos.

un pueblo en torno al monarca. A su vez, estos poemas suelen ser recopilados y difundidos en versión manuscrita o por medio de la imprenta, muy aprovechada por la monarquía para propagar su ideario político.²⁰ Además del caso ya mencionado del *Cancionero musical de Palacio*, tenemos por ejemplo el *Cancionero* de Pedro Marcuello donde, entre otros poemas apologéticos compuestos entre 1482 y 1502, se recopila la copla que se le ofreció a Fernando en la ciudad de Teruel, con ocasión del día de Reyes Magos (de 1482): “Fállase por profecía/ de antiguos libros sacada/ que Fernando se diría/ aquel que conquistaría/ Iherusalém y Granada”²¹. Los poetas son, por tanto, “unos valiosos agentes de la propaganda regia”.²²

Queda aclarado desde este punto de vista, el panorama cultural y político en el que emerge la traducción de Villegas y los posibles intereses de su divulgación. Sabemos que en la *Commedia* Dante plasmaba poéticamente los ideales políticos que ya había expuesto en su tratado *De Monarchia*: es necesario un monarca o emperador universal para garantizar la paz y restablecer el orden²³. La forma poética que tomará este ideal en su texto es justamente el de la profecía: el advenimiento de un lebre, más tarde un águila imperial, un *dux*. Se entiende, entonces, que tanto por la concepción política que subyace al texto, como por la forma poética que adquiere, sea de interés para la propaganda fernandina. Este texto, leído en un ambiente embebido por el entramado de todo un sistema de textos proféticos que aluden al rey, no haría más que señalar a Fernando como aquel profetizado por Dante.

²⁰ Véase para todo esto Carrasco Manchado, “Propaganda política...”, *art. cit.*, especialmente p. 519.

²¹ Pedro Marcuello, *Cancionero*, José Manuel Blecua, ed., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 51. Sobre este *Cancionero* véase Michel García “El cancionero de Pedro marcuello” en *The Age of the Catholic Monarchs, 1576-1516. Literary Studies in Memory of Keith Winnom*, Liverpool, Liverpool University Press, 1989 y María Carmen Marín Pina, “Composición y cronología del Cancionero de Pedro Marcuello”, *Archivo de filología aragonesa*, 44-5, 1990, pp. 161-178. En relación a sus objetivos panegíricos, además de Michel García y Pedro Cátedra (*La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su “Consolatoria de Castilla”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 25-9) véase Manuel Alvar “Sentido del Cancionero de Pedro Marcuello” *Estudios de literatura y lingüística española en honor de Luis López Molina* (eds. Irene Andrés-Suárez - Germán Colón - Antonio Lara - Ramón Sugranyes), Lausanne, Publicaciones de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, pp. 23-46.

²² Carrasco Manchado, “Propaganda política...”, *art. cit.*, p. 542. Véase también para más ejemplos Jacobo Sanz Hermida, “Cancioneros y profecía: algunas notas sobre el mesianismo durante el reinado de los Reyes Católicos”, *Via spiritus*, 6, 1999, pp. 7-25.

²³ Para una visión más profunda del tema véase el excelente análisis de Étienne Gilson en el capítulo “La filosofía en *La Monarquía*” de su libro *Dante y la Filosofía*, Pamplona, Eunsa, 2004, pp. 155-212.

3.1.2 Fernández de Villegas y la corte de la casa Velasco.

Antes de apresurarnos con tales afirmaciones, sería necesario vislumbrar la posible relación que Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, pudo tener con el rey y por qué, suponiendo una intención propagandística, le sería de interés imprimir el texto en la ciudad de Burgos.

Para comenzar, la relación entre el arcediano y los reyes podría haber sido bastante cercana, teniendo en cuenta un pasaje del comentario a su traducción del canto X donde luego de mencionados Manfredo y el rey de Francia, escribe:

Segund que yo ove escripto mas largamente a la reina nuestra señora doña ysabel de gloriosa recordación al tiempo que con maravillosas victorias se ganó el reyno de Nápoles, faziendo relación a su Real Magestad de todos los poseedores de aquel Reyno y cosas grandes y estrañas acaescidas en él desde el año de mil y docientos fasta entónçes. (copla 19, r7 v)

Los sucesos que habría narrado –“cosas grandes y extrañas”–, parecen acercar su escrito –perdido, como nos aclara Floranes²⁴– a una crónica, que cubre casi trescientos años y en el cual Manfredo, que accede al trono siciliano en 1254 como regente, para ser coronado en 1258 y ser asesinado en 1266 por tropas francesas, sería uno de los personajes principales. Podría ser tal vez apresurado aventurarnos a suponer que este texto legitimaría la conquista fernandina de Nápoles; sin embargo es bien sabida la relación linajística entre Fernando y Manfredo, en la cual Bernáldez, por ejemplo, se detiene todo un capítulo en sus *Memorias* (cap. CXCIV intitulado “Del linaje del rey Manfredo de Secilia”), con la clara intención de probar “cómo no sin cabsa la divinal Providencia le ha proveído dellos [reinos] en estos nuestros tiempos”²⁵. Además, se detiene también en la excomunión injusta e injustificada que generó el conflicto (cap. CXCIII) y en las atrocidades que los franceses realizaron en esas tierras (cap. CXCIV). Por lo visto, el material que circulaba justificando la empresa fernandina era vasto, y seguramente habrían ecos de él en la crónica de Villegas, teniendo en cuenta las características típicas de la historiografía del momento (cfr. Tate, art. cit.).

²⁴ Rafael de Floranes, *Vida literaria del canciller mayor de Castilla D. Pedro López de Ayala, restaurador de las letras en Castilla*, impresa en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1851, t. XIX, cita en p. 411.

²⁵ Andrés Bernáldez, *Memorias del Reinado...*, *op.cit.*, cita en p. 472.

Más allá del carácter conjetural de estas afirmaciones, sí es de esperar que, en tanto “cronista”, haya tendido a justificar la política regia.

Ahora bien, la relación del traductor con los monarcas no se respalda solamente con esta alusión pasajera. Veamos el proemio de la obra, que está dirigido a quien la habría encomendado, Doña Juana de Aragón, duquesa de Frías y condesa de Haro, y comienza así:

E pensado comigo diuersas vezes yllustríssima y muy exçelente Señora de quá liberalmente la copiosa mano de Dios dotó a vuestra señoría de sus gracias y sus dones. Dexemos lo que naturalmente contrajo de su nascimiento, ser fija de tan alto rey y tan poderoso, y por sus reales méritos y immortales obras, de que sus felicísimos tiempos y los venideros siglos quedan pintados, justamente llamado el cathólico. Déxese también su fermosa composición [...]. (ls. 1-6)

Vemos que dentro de este elogio, la figura que sobresale, a la que se alude para justificar los dones de la Señora, y a la cual primero se elogia en realidad, es a su padre Fernando. Más adelante nos informará el tipo de relación que el arcediano guarda con ella:

Y como después de su felicísimo matrimonio con el muy illustre señor don Vernardino Fernández de Velasco condestable de Castilla, que para luengos años y servicio de Dios sea, mucha parte de su residencia y morada aya seydo en esta çiudad de Burgos; entre los otros seruidores suyos, por su grande humanidad, ha mostrado tenerse por muy servida de mí. (ls. 23-7)

El dato que se da aquí es de importancia: por un lado, esta hija natural del rey está casada con el condestable de Castilla, que era en quien recaía el mando supremo del ejército, y el máximo representante del rey en su ausencia. La importancia del cargo público llevó al primer condestable, el padre de Bernardino, a mudarse a Burgos y mandar a construir ahí un palacio, llamado luego la casa del Cordón. Esta se convertirá en escenario de importantes eventos históricos, funcionando de anfitriona de la corte real, todavía itinerante en este período. En 1497 los Reyes Católicos reciben en la Casa del Cordón a Cristóbal Colón; allí se celebra el matrimonio del príncipe Don Juan. En 1506 llegan a Burgos don Felipe el Hermoso y su esposa, Juana. Ocho días más tarde fallece aquí el monarca, y de este edificio sale la comitiva funeral. Poco después, se reúne en este palacio un Consejo de Regencia, que nombrará a Fernando II de Aragón regente de Castilla hasta la mayoría de

edad de Carlos. A partir de ese momento, el rey aragonés establece su corte en la Casa del Cordón²⁶.

Como servidor de la Señora de la casa, pues, Villegas ha estado en contacto cercano con la corte real, más cercano, claro, desde su asentamiento definitivo en octubre de 1506. Se sabe que en ella, especialmente en las ceremonias, circulaban romances propagandísticos de temas proféticos de los que seguro tuvo noticia, más allá de todos los otros textos que debían circular y no han quedado documentados. De todo esto puede inferirse que hay una altísima probabilidad de que Villegas haya estado influido por el aura mesiánica que envolvió esta época, cuyo principal centro de irradiación era la Corte. Además, en cuanto arcediano y habiendo estado en Roma entre 1485 y 1487, Villegas seguramente recibiría también la influencia de la Curia romana que, en el medio de una política pontificia cada vez más favorable a la Corona, contribuía a la creación y propagación de una cierta *imago regis*. Esta representación romana de la realeza, tanto discursiva como iconográfica, puede dividirse en tres momentos: a) identificación de la Reconquista con la cruzada y mesianismo tras las primeras victorias –señalando a Fernando como el Monarca aragonés que recuperaría la “Casa Santa”– (1486-1490); b) perfil de *defensores Ecclesiae y propagatores fidei* que se les asigna a raíz de la intervención militar en Nápoles en defensa de Alejandro VI, por lo cual los nombra *Reges Catholici* (1496)²⁷, c) luego de las últimas conquistas en África, universalización del paradigma que se produce en tiempos de Julio II y León X con la conversión de Fernando el Católico de rey cruzado y propagador de la fe, en nuevo *imperator christianus* (1508).²⁸ Como aclara Fernández de

²⁶ Véase Alberto C. Ibáñez Pérez, *Historia de la Casa del Cordón en Burgos*. Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1987; José María Codón, “La Casa del Cordón o de los Condestables”, *Boletín del Instituto Fernán González*, nº 198, 1982, pp. 169-171; Alberto C. Ibáñez Pérez, *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*, Burgos, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1990, p. 316. Según Fernando Solano Costa, el 11 de octubre de 1506 Fernando realiza su entrada a Burgos en calidad de gobernador general, “donde quedaría fijada durante bastantes meses la capital de la nueva regencia” (“La regencia de Fernando el Católico” en Luis Suárez Fernández, coord., *Historia General de España y América. Los Trastámara y la unidad española*, Madrid, Rialp, 1981, pp. 615-668, en este caso, p. 634).

²⁷ El perfil de *defensor Ecclesiae* asociado a Fernando comienza a forjarse en realidad en diciembre de 1486 cuando con ocasión de la embajada de Tendilla a Inocencio VIII para informar las victorias en Granada, éste le otorga una espada para su Rey con el siguiente discurso: “*Accipe gladium et sis defensor fidei et romane sancte Ecclesie, in nomine Patris [...]*” (Fernando Checa Cremade y Rosario Diez del Corral, dirs., *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Ministerio de la Cultura, 1992, p. 48).

²⁸ Para todo lo anterior véase: Alvaro Fernández de Córdoba Miralles, “Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia”, *En la España Medieval*, 28, 2005, pp. 259-354, donde se realiza un análisis exhaustivo de la relación Corona-Pontificado y de la imagen regia que se va forjando a partir de la relación.

Córdoba Miralles, Roma cuenta con una gran capacidad propagandística que permitió que, a través de la imprenta y los medios diplomáticos, se extendiesen las noticias de la relación hispano-pontificia y se propagara la nueva imagen de los reyes.²⁹

Ahora bien, ya hemos profundizado todas las discusiones y problemáticas en torno a la fecha en la que se compone este texto en el capítulo 1, donde logramos establecer como *terminus a quo* de la “primera etapa hermenéutica”, es decir, la de la traducción, 1502, fecha en la que Doña Juana se casa con el Condestable, y 1510 como *terminus ad quem*, fecha en la que la misma fallece. Así, el proceso de traducción puede haber sido muy cercano al período en el cual la corte reside definitivamente en la ciudad y en el que la *imago regis* ya se hallaba lo suficientemente difundida, tal vez cercana al momento en el que se comienza a perfilar la imagen imperial del monarca.³⁰

Hay que destacar, asimismo, que luego de la muerte de Isabel comienza un período de pujas entre Fernando –a quien la misma Isabel en su testamento encomendaba el gobierno de Castilla en el caso de que la infanta Juana estuviera inhabilitada por su salud mental–³¹ y Felipe el Hermoso, que quería ejercer su poder de nuevo rey. Surge en este entonces, pues, un “frente antifernandino”, según nos señala Solano Costa:

Este partido, que se engrosaría con los días, buscaba aprovechar la coyuntura del momento decantándose a favor de los nuevos reyes y recobrar así su poder político, fuertemente deteriorado en los años de la Diarquía [*i.e.* monarquía de Fernando e Isabel]; y atrayéndose el favor de Juana y Felipe, estos podrían dominar

²⁹ *Ibid.*, p. 306.

³⁰ Fernández de Córdoba Miralles (art. cit., p. 333) señala que es en el gobierno en solitario de Fernando cuando se consolida esta imagen, confirmándolo a partir del estudio de las miniaturas del *Breviario y Misal* de la Biblioteca Vaticana (Chigi. C VII 205) realizado entre 1503 y 1512 como regalo para Fernando. Aquí aparecen numerosos retratos del monarca y de sus armas que contienen, según Joaquín Yarza Luaces, (“Imágenes Reales hispanas en el fin de la Edad Media”, *Poderes públicos en la Europa Medieval: Principados, Reinos, Coronas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1997, pp. 441-500, especialmente pp. 469-472) un mensaje ideológico en el que se identifica a Fernando con un emperador e incluso con el Rey David. Vemos, pues, cómo no sólo la literatura sino el arte en general es el vehículo propagandístico clave, que recibe influencias no sólo de la imagen regia forjada recientemente, sino de toda la tradición profética en circulación.

³¹ Señala al respecto Suárez Fernández que la salud de Juana fue comprobada por la misma reina, cuando su hija estuvo con Felipe en Castilla en 1502. Pese a que, como señala el historiador, el romanticismo se sirvió del empeoramiento de su condición luego de la muerte de Felipe, para asegurar que había enfermado de amor, la reina en esa visita confirmó sus sospechas de que Juana había heredado la misma enfermedad que su abuela Isabel de Portugal y sus ascendientes: la esquizofrenia. (“La expansión exterior”, en su *Los Trastámara...*, *op. cit.*, pp. 541-613, especialmente el apartado: “Testamento y muerte de Isabel la Católica”, pp. 606-608).

nuevas mercedes y concesiones con la que los aristócratas interesados podrían acrecentar sus riquezas, afectadas con la crisis económica del momento.³²

Tanto en este período, como luego de la muerte de Felipe, este partido aprovecha la situación generando focos de discordia, que culminan con motines violentos y guerras locales en Andalucía (Córdoba y Gibraltar) y focos de agitación nobiliaria en tierras de Galicia y las fronteras leonesas, y en Castilla y León (Segovia, Toledo, Torquemada, Zamora, entre otras). Sólo a principios de 1509 se logran apaciguar los disturbios generales y se estabiliza nuevamente la situación política de Castilla.³³ Resulta evidente, pues, que durante el período que se extendió entre 1504 y 1509 la imagen del gobierno de Fernando requería de una nueva y fuerte legitimación y una consecuente propaganda, para la cual es de esperar que, además de aprovechar la *imago regis* que propagaba la Curia romana, se reanimaran los mismos tópicos utilizados en la propaganda regia que acompañó tanto a él como a Isabel durante su gobierno.³⁴

A todo esto habría que sumar un último factor, tal vez el más importante. Tanto para Juan II de Aragón, el padre de Fernando, como para éste, los vínculos con sus hijos bastardos fueron esenciales. Tomemos como ejemplo el arzobispado de Zaragoza, donde Juan II ubicó a su hijo bastardo Juan de Aragón, con el cual se inauguraron una serie de arzobispados de la Casa Real aragonesa, que continuaría hasta 1575. Luego de la muerte de éste, en 1478, Fernando el Católico negocia con la Santa Sede para designar en el puesto de arzobispo al joven de ocho años Alonso de Aragón, el otro hijo que tuvo con la noble catalana de la que nació Doña Juana. Según señala Solano Costa,

³² Solano Costa, "La regencia...", art. cit., p. 617.

³³ Véase para todo esto, Luis Suárez Fernández, "La crisis del nuevo estado (1505-1516)" en *La España de los Reyes Católicos*, v. 2, Madrid, Espasa-calpe, 1978 pp. 645-729 y Fernando Solano Costa, "La regencia...", art. cit., especialmente pp. 627-636. Los principales nobles contendientes son, según nos señala este historiador: el conde de Cabra y el marqués de Priego, Enrique de Guzmán de la casa Medina- Sidonia, el conde de Lemos, el marqués de Moya, el duque de Nájares, el marqués de Villena y el conde de Benavente, siendo estos tres últimos las personalidades más fuertes del partido anti-fernandino.

³⁴ Ana Isabel Carrasco Manchado centra su estudio *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Madrid, Sílex, 2006 en la propaganda regia de los comienzos del reinado. Sin embargo en sus conclusiones señala que la propaganda política se instalará a partir de aquí como uno de los procedimientos de gobierno más característicos e influyentes y que "el abanico de recursos de representación, discursos, expresiones literarias y artísticas, rituales y ceremonias, será reutilizado y reactivado en los momentos precisos" (p. 540).

Este curioso nepotismo de los reyes no obedece solamente a razones paternas, sino a una razón de Estado, ya que dada la influencia, riqueza y natural respeto del arzobispado de Zaragoza, **la posesión de su titular implicaba convertirse automáticamente en el primer señor del Reino**, y es explicable que tanto Juan II, como Fernando el Católico y Carlos I **pretendiesen tener asegurada tal relevante posición en miembros de su familia [...]**³⁵.

De hecho, Fernando lo nombrará en 1482 –con 12 años– Lugarteniente y Virrey del Reino y, según nos señala Solano Costa, será allí el verdadero *alter ego* de Fernando durante sus largas ausencias y “la personalidad más destacada del reino”, que mostró grandes cualidades como gobernante, “gran señor, fidelísimo a su padre y Rey, quien le correspondió con mucho afecto”.³⁶ Su fidelidad y apoyo es tal que, por ejemplo, durante la conquista fernandina de Navarra en 1512, sin haber sido autorizado previamente ni por las Cortes de Aragón, ni por Zaragoza, envió y comandó las tropas que cercaron y lograron rendir la ciudad de Tudela.³⁷ Ahora bien, lo mismo que plantea Solano se aplica perfectamente al caso de su otra hija bastarda, a la cual casó con el condestable de Castilla –como ya dijimos, el señor de Burgos– y que, en realidad, debido a las ausencias de guerra de su marido, se comportó como la verdadera Señora del palacio de los Velasco, la Casa del Cordón. Aquí también, por tanto, Fernando se aseguró “tal relevante posición en miembros de su familia”. Aclaremos, además, que según nos señala Zurita, Juana de Aragón se crió en la corte Real de Fernando e Isabel, junto con el príncipe Juan y sus otras hermanas.³⁸ Se explica, de este modo, el consecuente afecto y fidelidad que también Juana tendría para con su padre y el apoyo total a sus políticas. No es descabellado suponer, por tanto, que alentase en el seno de la Corte de Burgos todo tipo de textos propagandísticos o, incluso, que fuera alentada a ello por su padre.

³⁵ Fernando Solano Costa, “Estudios sobre la historia de Aragón durante la Edad Moderna”, *Cuadernos de Historia*, I, 1967, pp. 129-158, cita en p. 145.

³⁶ *Ibid.*, p. 146.

³⁷ Véase Pedro Esarte, *Navarra, 1512-1530*, Pamplona, Pamiela, 2001, p. 272 y ss.

³⁸ “[...] la princesa de Portugal hizo más reverencia a la princesa: y las infantas doña María, y doña Catalina le pidieron la mano:[...] y besólas como era costumbre: y a **doña Juana de Aragón, que se criaba con las infantas**, dio la mano, y la besó (Zurita, *Historia del Rey...*, *op. cit.*, Libro 3, cap ii, “de la venida de la princesa Margarita a Castilla”). Respecto de la llegada de Felipe el Hermoso y la ya reina Juana a Castilla, Zurita refiere la cercanía de las dos hermanas tocayas: “Luego que el rey don Felipe llegó a Burgos, como fue a posar a las casas del condestable, lo primero que proveyeron, fue mandar salir de palacio a doña Juana de Aragón, que era mujer del condestable: porque no tuviese la reina su hermana con quien comunicar sus cosas, ni descubriese sus quejas” (Libro VII, cap. xv: “De la muerte del rey Don Felipe”).

3.2- La traducción de Villegas como propaganda monárquica

3.2.1- La materia profética dantesca y su refuncionalización: la batalla del perro contra la loba

Por la importancia que adquiere el discurso profético en el contexto ideológico-cultural del reinado de los Reyes Católicos, comenzaremos nuestro análisis concreto de los mecanismos de traducción y reescritura del texto, analizando el trasvase del pasaje correspondiente a la famosa profecía del primer canto, en las coplas 14 y 15:

A ti converna de tener otra vía,
respusome pues que me vio lacrimar,
sy quieres salir del salvaje logar,
fuyendo **la bestia** que te **combatía**,
y **estorba** el pasar con su dura porfia,
que basta impedir y amatar su poder
con brama golosa despues de comer
está mas fambrienta la su glotonia.

Con más **animales que son de su pelo**
se casa, y seran fasta que el **can corredor**
que venga y la faga morir de dolor,
sus obras juzgando en juridico celo:
aqueste no ceba de bienes del suelo
mas sabiduria, amor y virtud
dará a los mortales: descanso y salud
será su **nación de lo humano y del cielo.**

*A te convien tenere altro viaggio,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
se vuo' campar d'esto loco selvaggio:*

*ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;*

*e ha natura sì malvagia e ria,[om]
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.*

*Molti son li animali a cui s'ammoglia
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.*

*Questi non ciberà terra né peltro
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazione sarà tra feltro e feltro (91-105)*

La profecía en sí, que corresponde a los versos 91-95 del poema dantesco, está precedida, como sabemos, por el encuentro con tres bestias de las cuales la que lo hace perder la esperanza y desencadena el miedo y el futuro viaje es una loba, símbolo de la codicia. Esta es, según *De Monarchia* I, xi, el contrario de la justicia y la paz³⁹. Lo único que las

³⁹ “Ad evidentiam primi notandum quod iustie maxime contrariatur cupiditas [...]. Remota cupiditate omnino, nichil iustitie restat adversum” (I, 11). Precisamente, según este tratado, la única manera de obtener un hombre libre de toda codicia es establecer un monarca universal, quien al ejercer una autoridad sin fronteras, es el único que garantiza el orden y la paz, el mejor medio para que el género humano realice su propia obra, el medio para llegar a la felicidad terrena “[...] pax universalis est optimum eorum que ad nostram beatitudinem ordinatur” (Dante Alighieri, *Tutte le Opere*, Italo Borzi, intr., Roma, Newton Compton, 1997, p. 1082).

garantiza es alguien que poseyendo todo, no pueda codiciar más: el monarca universal o emperador, quien al ejercer una autoridad sin fronteras, no tiene ninguna frontera que violar. Con este pequeño dato, la profecía, que ha tenido tantas interpretaciones, toma matices políticos: el *veltro* que mate a la loba será este monarca. Villegas traduce este primer encuentro, correspondiente a los versos 49-51 –“*Ed una lupa, che di tutte brame /sembiava carca ne la sua magrez/e molte gente fé già vivir grame*”– de esta manera: “y allí salió luego una **loba fambrienta**/ de toda codicia cargada y sedienta/guiando las gentes al falso interesé” (copla 7f-h). Por un lado, tenemos aquí una imagen agregada respecto del original: “fambrienta”; por el otro, el “*brame*” dantesco es traducido mediante una explicitación que deja el símbolo dantesco al desnudo –codicia por “*brame*”–. Creemos sin embargo, que esta es una estrategia que, sin alejar su traducción del original, le permitiría conferirle al símbolo otro referente. Volveremos sobre esta pequeña variante.

Será interesante tornar en este punto a uno de los textos de la tradición profética mencionada, el tratado de Juan Unay o Johan Almany –como aparece en la versión catalana impresa en 1520–, en el que se representa, en medio de vaticinios sobre la reconquista de Jerusalén y del mundo, una lucha escatológica en España, concretamente en Sevilla, llamada metafóricamente “selva de Hércules”. Este tratado se conserva hoy en día en tres manuscritos en su versión castellana⁴⁰, pero será la catalana la única que presente en su *incipit* un dato explícito acerca de la fecha de composición: fines del siglo XIV o principios del XV. María Isabel Toro Pascua ha probado, sin embargo, basándose tanto en datos codicológicos como textuales, cómo el texto fue en realidad compuesto a fines del XV “con una clara intención propagandística a favor de Fernando el Católico, por mucho que pretenda pasar por más antiguo de lo que en realidad es”⁴¹. El dato temporal que se da en el *incipit* no sería más que un recurso para dar al texto veracidad profética anunciando hechos ya acaecidos en el tiempo de la enunciación pero no en el del enunciado, muy similar al recurso del que se sirve Dante al ubicar su obra en el 1300 y profetizar su exilio, ya acaecido cuando comienza a escribir en 1308. Este texto propagandístico pues, habría circulado ampliamente, como lo prueba la rápida difusión de la figura del Encubierto –

⁴⁰ Se trata de los manuscritos que se encuentran bajo las signaturas 8586, 6176 y 1779 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴¹ María Isabel Toro Pascua, “Milenario y profecía en el siglo XV: la tradición del libro de Unay en la Península Ibérica”, *Península: Revista de Estudios Ibéricos*, nº 0, 2003, pp. 29-37, cita en p. 33.

recordemos la ya mencionada profecía en boca de Ponce de León—, y habría llegado incluso a Portugal, donde la Corona tenía también intereses propagandísticos, dada la expectativa de unión dinástica⁴². Milhou, desconociendo todavía los datos aportados por Carrasco, ya había señalado: “la propaganda de los Reyes Católicos, durante la guerra de Granada, se sirvió de la imagen del Encubierto tomada del texto de [...] Alamany, que ya circularía en versión manuscrita, para conferir al ‘santo rey don Fernando’ una dimensión escatológica de ‘destructor de todos los moros y herejes’ y de monarca universal”⁴³. Veamos uno de los pasajes paradigmáticos del escrito:

[...] las gentes de la çibdad de Ércoles, quando supieren de la venida del Encubierto, ayuntarse han a una parte los grandes lobos fanbrientos, e todos los adives, e rraposos, et gatos rreligiosos e lagostas, para no consentir que entre [...]. Et en estas comedias, el Encubierto con los del linage de Etor asomarán a la **grand selva de Ércoles** [...] en tal manna que se bolverá grand pelea entre ellos et los lobos e rraposos con los gatos rreligiosos e lagostas que tanta será la sangre [...] et atanto durará la pelea, fasta que los pobres desollados avrán a **vençer a los lobos fanbrientos** e a todos los sus ayudadores. Et, entonçes, **el Encubierto** con los del linage de Etor entrerán la grand selva de las cuevas de Ércoles, por la más **alta montanna** d’ella [...] et atán grande será el estruimiento que, desde el tiempo del rrey don Rrodrigo fasta entonçes, **non fue tan grand danno en una silva como será en esta doloriosa batalla**. Et los pobres desollados juntarse han con el Encubierto e alimpiarán la grand silva de todas las malas bestias.⁴⁴

Los motivos de la montaña, de las fieras salvajes y de la selva son, según Guadalajara Medina⁴⁵, producto del contacto con la literatura alegórica de la época y nos recuerdan, como bien señala el mismo crítico, al primer canto de la *Divina Comedia*. Según el pasaje, el personaje del Encubierto ha de renovar, pues, la gran destrucción de España de tiempos del rey godo Rodrigo, acabando primero con los lobos —“lobos fambrientos”—, luego con los gatos y otras fieras. Según se aclara unos folios más adelante, los lobos serían los malos señores⁴⁶, los gatos los malos religiosos y las otras fieras los judíos y moros⁴⁷. En el

⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁴³ Milhou, *Colón y su mentalidad...*, *op. cit.*, p. 309.

⁴⁴ *Libro de los grandes hechos* (ms. 8586 BNM, fols. 20r-21r), transcripción completa en Guadalajara Medina, *op. cit.*, pp. 405-425 (Apéndice I), cita en pp. 418-9.

⁴⁵ Guadalajara Medina, *Las profecías...*, *op. cit.* p. 382.

⁴⁶ “Et a los que dize que el lobo e el cordero en uno paçerán, esto nos significa que los cavalleros, e escuderos, e todos los que biven por el arte de la cavallería son el lobo, que biven de suor ageno; et el cordero nos demuestra que son los labradores, que biven de su suor et todos se mantienen de sus trabajos, que

bestiario de la Edad Media y del siglo XVI era corriente la imagen del lobo para designar sea al moro, sea a la nobleza levantisca. Es evidente que el primer canto de Dante, leído en un ambiente muy al tanto de esta profecía, sería de mucho interés para la Corona, no sólo por la idea política que subyace al texto –la monarquía universal– sino por la connotación particular que tomarían sus elementos poéticos. Pero volvamos ahora a nuestra traducción, pues el apelativo agregado por Villegas nos impide una lectura inocente: la loba “fambrienta” remite evidentemente a los *lobos fambrientos* de la profecía de Unay y, por tanto, a la nobleza levantisca. Notemos, además, el último verso de esta *terzina* en la cual aparece por primera vez la loba –“*e molte gente fé già vivir grame*”– que se traduce “guiando las gentes al falso interese” (7h). Por un lado, la utilización del gerundio de posterioridad en este caso convierte el tiempo pretérito muy preciso del accionar de la loba (*fé*) a un presente constante que vuelve la amenaza de la misma inminente. Por el otro, el cambio de perspectiva que se produce por la modulación metonímica –de abstracto (hizo vivir triste) a concreto, (guía a la gente falso interés)– introduce una acción ausente y que termina de perfilar las connotaciones particulares que Villegas le da a su personaje alegórico pues “guiar las gentes” es una acción propia de un rey, un noble, un general o un caudillo que, en este caso, conduce al “falso interés”. Recalquemos, finalmente, que la “loba fambrienta” de Villegas, al entrar en estrecha relación con los “lobos fambrientos” de Unay, actualiza las connotaciones del resto de los elementos alegóricos: relaciona la figura de su “destruidor” esto es, el can corredor, con el Encubierto –figura escatológica que, como ya planteamos, se identificaba con Fernando, tanto que Ponce de León en su discurso refiere a ello explícitamente (*vid. supra*)– y a su vez carga de significado la selva, que puede ahora identificarse ya con Sevilla, ya con España.

Volviendo al pasaje específico de la profecía, notemos las variantes que se introducen en la traducción: en lugar de la bestia “*per la qual tu gride*” Villegas realiza otra modulación metonímica –donde causa reemplaza consecuencia– diciendo “**la bestia** que te **combatía**”, con lo cual agrega un matiz bélico que no hay en todo el primer canto dantesco y que contribuye a configurar esta escena como una batalla. Además, a “*non lascia altrui passar per la sua via, ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide*” –que podría traducirse como “no

serán todos en ir a destruir la tierra de los malditos ” (fol. 24 v.-25 r.; Guadalajara Medina, *Las profecías...*, *op. cit.*, cita en p. 421).

⁴⁷ Se aclaran estas imágenes en la versión abreviada castellana, el ms. 1779 BNM, fol. 44.

deja que otro pase por su camino, mas tanto se lo impide que lo mata”– le introduce varios cambios: omite al “beneficiario” de la acción y así la loba simplemente **estorba**. La conclusión es lógica: si estorba, “**basta impedir y amatar su poder**”. El que era impedido y resultaba asesinado por la loba en la obra dantesca era ese otro, todos nosotros, al enfrentarla. Ahora, simplemente se nos presenta una loba que estorba y cuyo **poder** – recalco **poder**– hay que matar. Se dirá luego que “*Molti son li animali a cui s'ammoglia*”, muchos los animales a quien se junta, pero Villegas traduce “Con más **animales que son de su pelo/ se casa**”, humanizando la figura de la loba y remitiendo, evidentemente –con el agregado “que son de su pelo”–, a los casamientos entre la misma nobleza. Señalemos, además, que el matiz bélico que Villegas le agrega a este pasaje no parece casual, pues las referencias anafóricas que se harán al momento del encuentro con la loba en el Canto II se realizarán siempre utilizando este mismo campo semántico. Veamos los tres casos. En primer lugar, los primeros versos del canto II se traducen de la siguiente manera:

El día se andaba con su claridad
y el ayre noturno que cubre la tierra
descanso da al mundo **yo solo a la guerra**
reparo buscaba con neççesidad
asy del camino como de piadad
de males que pude de çierto saber (IIaf)

*Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
toglieva li animai che sono in terra
da le fatiche loro; e io sol uno
m'apparecchiava a sostener la guerra
sì del cammino e sì de la pietate,
che ritarrà la mente che non erra. (1-6)*

No entraremos en el detalle del nuevo orden que se le da en la copla castellana a los versos dantescos por su intención de conservar la rima. Mencionemos simplemente que en el TF “la guerra” estaba íntimamente relacionada a sus atributos en genitivo subjetivo (“*Sì del cammino e sì de la pietate*”), con los cuales se hacía referencia a la guerra futura, la que comenzaría a partir de ese momento con el nuevo camino.⁴⁸ Con la nueva disposición, sin embargo, el sintagma “yo solo a la guerra” queda muy separado de los que eran sus atributos. El nuevo orden, sumado a la omisión del “*m'apparecchiava*” (me preparaba) y al verso agregado (“reparo buscaba con necesidad”) cambian sutilmente el sentido: “la guerra” parece ahora referirse al momento de peligro del canto anterior –que es el que lo

⁴⁸ Chiavacci Leonardi señala respecto de este verso: “*la guerra sì del cammino e sì de la pietate*: questa espressione sintetizza nella sua densità tutta la cantica, ed è come una proposizione del tema, a cui seguirà, secondo lo schema classico, l'invocazione alle Muse. *la guerra* è il combattimento, fisico e morale, che aspetta il pellegrino; *del cammino e de la pietate*, cioè che gli muoveranno l'asprezza del cammino infernale, e la compassione suscitata nel suo animo dalle pene dei dannati” (*Commedia, op. cit.*, p. 35).

lleva a buscar “reparo” en su guía Virgilio–, más que a la guerra que sobrevendrá. Tendremos más adelante una referencia de Virgilio a ese momento del canto anterior, referencia presente ya en el TF, la cual se traduce:

Y porque tu miedo se pierda y desate
dírete a qué vine y qué ove entendido
al punto primero que me ove dolido
quando padescías el triste combate (II, 8ad)

*Da questo tema accioè che tu ti solve
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve* (49-51)

En el verso dantesco, el “*primo punto*” que le causa la piedad a Virgilio es una alusión un tanto implícita, tal vez, al momento del encuentro con la loba, luego del cual Dante grita “*Miserere*”. Villegas, en cambio, traduce literalmente y luego amplifica mediante una explicitación en la cual se concibe al encuentro, nuevamente, como un combate. Finalmente, Virgilio relata la visita que tuvo de Beatriz, la cual a su vez cuenta, mediante un discurso directo, cómo la Virgen, apiadada de Dante, buscó a Lucía (quien luego le pediría ayuda a ella misma):

Aquesta de ayuda requisito a Lucía
y díxole agora el tu amigo fiel
está combatido en la playa cruel
su vida y reparo de tí se confía (II, 15ad)

*Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io te lo raccomando.* (97-99)

El verso agregado nuevamente alude al momento del canto anterior en términos bélicos.

Volviendo a nuestra profecía, aparecerá por último el *Veltro*, que no se traduce ni como lebre, figura conocida en el Medioevo⁴⁹ y utilizada por anónimo traductor del primer canto del S-II-13,⁵⁰ ni como galgo –cual lo traduce Enrique de Villena–⁵¹, sino simplemente como “can corredor”, desdoblado la imagen en animal y atributo. El cambio del símbolo altamente cargado del *Veltro* o del *Lebre* por el de un simple perro, no parece inocente tampoco. Las bestias que se enfrentan serán pues, un lobo y un perro. Un lobo que combate, que estorba, que tiene poder y hay que matar. La dupla remitiría evidentemente a

⁴⁹ En el “Libro de las bestias” del *Bestiario* de Juan de Austria, por ejemplo, este es el primer animal que se describe. Véase José Manuel Fradejas Rueda, “El bestiario de Juan de Austria (c. 1570)” en *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-la-Neuve, Louvain-la-Neuve, 2005, pp. 127-140, referencia en p. 140.

⁵⁰ Dice exactamente “e más serán avn fasta que el veltro venga/ y le faga morir de dolor” (fol. 51). Transcribimos según Penna, “Apéndice” en “Traducciones castellanas...”, art. cit., p. 125.

⁵¹ Enrique de Villena, *Obras Completas*, Pedro M. Cátedra ed., Biblioteca Castro, Madrid, 2000, vol. III. Cita en p. 526 (v. 101).

la *Batalla campal de los perros contra los lobos*, tratado alegórico escrito por Alfonso de Palencia, al comienzo del mandato de Enrique IV, traducido al castellano por él mismo y que la Corona mandó imprimir recién en 1490. El significado político de esta alegoría ha sido estudiado por Tate, quien concluye que la misma representa –sirviéndose del modelo literario de la *Batrachomyomachia*– todo el conflicto que lleva a la batalla de Olmedo, y a los antagonismos entre los infantes de Aragón –nobleza levantisca– y la nobleza partidaria de Don Álvaro de Luna, el poderoso condestable de Castilla⁵², aclarando, además, que los lectores contemporáneos estarían al tanto de estos significados. El tratado sería, pues, fuertemente anti-nobiliario y, en tanto tal, le es de interés a la Corona que promueve su impresión. La relación entre la traducción de Villegas y este texto, sin embargo, no se reduce solamente a la dupla combatiente. Veamos el pasaje que inaugura el tratado, donde se describe el paisaje donde viven los lobos:

En la provincia de Andaluçia ay una **montaña muy famosa por muchedumbre de árboles, i espantosa por espesura**; una parte della que sube por los collados i altura de la sierra, es mucho poblada de alcornoques i ençinas i abietos i antiguos robles. Et en la parte que deçiende a lo llano, porque es húmeda y abundosa de fuentes perenales, ay junto a los arroyos muy muchos povos, i otros árboles que gozan estar cerca del agua. Allí ay azares, allí mimbreras y muchos otros sombríos de diversas ramas.[...] Asý que los lobos, puercos, gamas, çieruos y ossos tienen **en toda parte de la montaña** logar seguro donde poder estar. Mas quando los **lobos, con trabaio de fanbre**, buscan manera de robar obeias, desçienden a las praderías...”⁵³

Se vuelven a repetir aquí los motivos alegóricos de la montaña, la selva –espesura en este caso–⁵⁴, las fieras salvajes y, en especial, la “fanbre” de los lobos. Todos estos elementos terminarían de configurar el sistema de asociaciones y connotaciones particulares con los que el pasaje de la profecía dantesca entra en relación en el ámbito castellano y que determinarían tanto su reescritura, como su lectura. Según López Ríos, además, “la *Batalla campal* de Palencia condujo a la identificación entre lobo y noble, extraordinariamente

⁵² Véase Robert B. Tate, “Political Allegory in fifteenth-century Spain: a study of the *Batalla campal de los perros y los lobos* by Alfonso de Palencia (1423-92)”, *Journal of Hispanic Philology*, I, 3, 1977, pp. 169-186.

⁵³ Antonio María Fabié, *Dos tratados de Alfonso de Palencia, con un estudio biográfico y un glosario*, Madrid, Librería de los Bibliófilos, 1896, pp. 9-10.

⁵⁴ Recordemos una cita traída a colación en el capítulo anterior, donde Villegas traduce el “selva” dantesco por “espessura” (IV, 12f, véase 2.2.2, mecanismo de Transposición).

frecuente en la literatura política del s. XV castellano”.⁵⁵ La batalla de Villegas, por tanto, además de remitir a la lucha escatológica escenificada en Sevilla, también remite a esta otra batalla, de la cual parecería ser una reproducción en miniatura, cual “figura” de la anterior, que vendría a completar lo que aquellos perros no cumplieron. De hecho, Fernando como figura pacificadora de los conflictos nobiliarios era algo que ya circulaba en los romances de corte: en el *Sermón trobado al muy alto y muy poderoso príncipe, rey y señor, el Rey don Fernando*, de Fray Iñigo de Mendoza, el Católico aparece sojuzgando a “los toros nunca domados” (14k), es decir, los nobles rebeldes⁵⁶. Además, el perro, como sabemos, es símbolo de la fidelidad, pero también del guardián⁵⁷: Fernando era considerado, sobre todo en Roma, como ya mencionamos, defensor y propagador de la Fe.

Esta hipótesis se acentúa teniendo en cuenta un pasaje del comentario a la estrofa 6 de este mismo canto donde por primera vez luego del proemio Villegas introduce su voz. Se trata del comentario a los versos “el sol que subía con esas estrellas/ que estaban con el quando cosas tan bellas”(b-c), donde Villegas explica que “estaba el sol en el sino de ariete, que entra en aquel signo en el mes de março, quando Dios crió el mundo” (b1 v), para luego explicitar que según Paulo Orosio, Isidoro, Eusebio, la Creación fue exactamente el 25 de marzo, que será también la fecha de la muerte de Jesucristo y el nacimiento de Adán. Luego de esto, dirá:

[...] pero aliende de la grand devoción que todo cristiano al tal día de xxv de março deue, yo Pero Fernández de Villegas interpretador muy inorante deste poeta, tengo mayor causa de deuoción y de ser en el mas deuoto regraciador a Dios, porque en tal día nascí a xxv de março día de la Anunciación de Nuestra Señora, año de mil y quatrocientos y cinquenta y tres, que **fue tiempo muy señalada de turbaciones en este cibdad de Burgos. Fue mi padrino** que me sacó de la pila **Alonso Pérez de Viuero contador mayor** y luego el día siguiente le fizo matar el maestre de Santiago **don Alvaro de Luna**, por lo qual el **rey don Juan segundo** deste nombre fizo prender al dicho maestre y dende a pocos días por este caso y por otros de que hera auido por culpado, le mando cortar la cabeza en Valladolid, **por justicia y con pregones**, segund muchos lo han **escrito y queda en perpetua memoria**, ni auía necesidad que yo lo dixese, sino porque fize mención de mi nascimiento en tal tiempo [...]. (b2 r)

⁵⁵ Santiago López-Ríos, “Sobre el bosque y el lobo en la literatura castellana”, en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*. Paris, École Nationale des Chartes ; Librairie Droz, 2006, pp. 11-28, cita en p. 20.

⁵⁶ Véase Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla ...*, op. cit., referencia en p. 241.

⁵⁷ Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 369.

La *amplificatio*, recurso tan propio de la *enarratio poetarum*, es aquí bastante “sospechosa”, ya que, a partir de la “excusa” de la fecha de su nacimiento, le permite introducir en su comentario a la obra dantesca no sólo un contexto político particular sino también al personaje castellano más poderoso del momento, que es a su vez el protagonista político de la batalla mencionada.

Será pertinente recalcar aquí que la descripción que se da de este contexto –“fue tiempo muy señalada de turbaciones en este cibdad de Burgos”– es similar tal vez a las palabras de Fernán Pérez de Guzmán “ovo en su tiempo grandes e terribles daños”⁵⁸ y a aquellas con las que el mismo rey se refiere a todas sus tierras “gran turbación y suvberción de mis Reynos”⁵⁹, última frase que, según Guadalajara Medina⁶⁰ reflejaría un cierto clima favorable a lo apocalíptico. De hecho, todo el panorama político desalentador, de constantes luchas nobiliarias, de tensión, corrupciones y vicios contribuyó a que la atmósfera milenarista propia del período se intensificara en el reinado de Juan II, hasta el punto de identificar los tiempos presentes con el fin de los tiempos, y al Anticristo que habría de venir a destruir todo con Álvaro de Luna⁶¹, al que se identificaba como responsable de todos los problemas de Castilla. Es interesante que uno de los procedimientos poéticos mediante el cual se lleva a cabo esta identificación, según Guadalajara Medina⁶², sea la utilización del tópico de la codicia del Condestable⁶³, que desencadena su tiranía sobre el rey. Según el *Libro del juicio postrimero* “cuanto más la codicia desordenada crece de obrar, tanto más es acerca el fin del mundo” [cap xiii]: la asociación entre este pecado y el fin del mundo es evidente. Así, las variadas alusiones de

⁵⁸ Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. Robert B. Tate, London, Tamesis, 1965, p. 47.

⁵⁹ Carta inserta en *Crónica de Juan II*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, ed. de Cayetano Rossel, Madrid, Atlas, B.A.E, 1953, pp. 684-691.

⁶⁰ José Guadalajara Medina, “Álvaro de Luna y el Anticristo. Imágenes Apocalípticas en Don Iñigo López de Mendoza”, *Revista de Literatura Medieval*, II, 1990, pp. 183-206, referencia en p. 185.

⁶¹ *Ibid.*, p. 195. Guadalajara Medina se encarga de hacer la salvedad de que cualquier gobernante considerado tirano podía ser asociado con el Anticristo, pero luego prueba muy bien cómo, especialmente Iñigo López de Mendoza, claro, lo asocia a esta figura para sus fines políticos.

⁶² *Ibid.*, p.197-8.

⁶³ Sólo para citar un ejemplo de las *Coplas contra don Álvaro*: “A sus subditos leales/ alongar de sí cabsaste: parientes y naturales/ de sus reinos desterraste/ por tragar sus posesiones/ con garganta ynsaçiable” (Marqués de Santillana, *Obras completas*, edición, introducción y notas de Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof, Barcelona, Planeta/Autores Hispanos, 1988, cita en p. 341).

los cronistas y del Marqués de Santillana a la codicia constante de Don Álvaro nos dejarían a un paso “de atribuir al Condestable los rasgos del Anticristo”⁶⁴.

Villegas, siendo el ahijado del principal enemigo del Condestable, difícilmente desconozca toda esta tradición literaria que él mismo reconoce que “queda en perpetua memoria”. Además, en el prólogo a doña Juana, luego de realizar una apología a la escritura en verso, lista una serie de altos varones que han utilizado la copla castellana, siendo el primero que nombra “don Yñigo López de Mendoça, visagüelo de los señores de vuestra magnífica casa de Velasco” (ls. 62-3). Álvaro, pues, como Anticristo, y más que nada como “encarnación” de la codicia entra así en estrecha relación con la loba, con esta figura de gran poder, fambrienta –Santillana se refiere a él como “garganta ynsaçiable”, (*vid.* nota 63)– que debe ser destruida. Se entienda tal vez en esta perspectiva por qué Villegas explicita el símbolo dantesco “*brame*” con el verso: “de toda codicia cargada y sedienta” (7g). No puede ser inocente tampoco la alusión a Álvaro de Luna en el comentario a la estrofa 6 (de acuerdo con la nueva disposición que confiere la copla de arte mayor), ya que será justo en la estrofa que siga este largo comentario, la 7, donde aparezca por primera vez la loba. Recordemos que luego de la venida del Anticristo, que debía reinar tres años según las profecías, vendría justamente el emperador escatológico que devolvería la paz.⁶⁵

Aclaremos que la batalla de Villegas en cuanto “miniatura” de la que se representa en el tratado de Palencia –o “figura” como la hemos llamado– sería más bien una contra-figura de la batalla de Olmedo, en cuanto que Álvaro pasa aquí a representar a toda la nobleza levantisca –y la tiránica especialmente–, conflictiva, a las tensiones, a la vez que al momento más dramático de la situación española y, en cuanto causa de todos los males hispánicos, al Anticristo, que Fernando estaría viniendo a destruir. Aunque es Juan II el que mata efectivamente al condestable, será recién Fernando el que logre apaciguar en 1480 todos los conflictos nobiliarios –y con ellos todo lo que Álvaro vendría a representar–. Recordemos, además, que en un período muy cercano al de la composición de la traducción, resurgen –luego de años de paz– focos de rebelión nobiliaria que se aprovechan de las muertes de Isabel y Felipe I, los cuales Fernando logra también apaciguar.

⁶⁴ Guadalajara Medina, “Álvaro de Luna...”, art. cit, p. 198.

⁶⁵ Guadalajara Medina, *Las profecías...*, *op. cit.*, p. 26-31. Esta figura sería, según la tradición, o el que precedería a Cristo en la lucha con el Anticristo preparándole el camino o su doble.

Conscientes del carácter hipotético de la relación establecida entre la figura de la loba con el personaje de Álvaro, no podemos dudar de lo siguiente: la loba, en cuanto figura codiciosa en un contexto milenarista, está relacionada sí con el personaje del Anticristo, quien a su vez era asociado, como ya mencionamos, a personajes tiránicos (*vid. supra.* nota 61). La idea de tiranía, según señala Carrasco Manchado⁶⁶, está presente en varios documentos cancillerescos oficiales y era, en la política de los Reyes Católicos, un recurso para deslegitimar cualquier acción política de los adversarios –Alfonso de Portugal y Juana la Beltraneja–, que luego se haría extensivo a todos los nobles desobedientes a la Corona. La misma imagen será difundida no sólo a través de la cancellería oficial, sino de los poetas de la corte, como Fray Iñigo de Mendoza, que comienza la copla donde aparecía Fernando sojuzgando a los nobles rebeldes, dirigiéndose a él como “Rey temor de los tiranos”⁶⁷. Vemos que, aunque la alusión a Don Álvaro sea dudosa, no es posible desacreditar la relación loba-nobleza ya apuntada desde el comienzo.

Para finalizar, veamos los últimos tres cambios del pasaje profético. Primero, los únicos dos versos agregados por entero, que están estrechamente relacionados entre sí: el can la hará morir “sus obras **juzgando** en **jurídico** celo” (15d), con lo cual “dará a los mortales **descanso y salud**” (15g). Como aclara Cepeda Adán, los Reyes Católicos heredaron un reino en desorden y anárquico que, sin embargo, lograron apaciguar. Gracias a esta acción pacificadora ambos monarcas pero, sobre todo, Fernando se vuelve símbolo del orden y la justicia.⁶⁸ Encina, por ejemplo, en los versos que le dedica a Fernando en su traducción de la égloga IV, dice: “la misma justicia con él ha venido/ del cielo nos vino tal generación”⁶⁹. De hecho, estas dos imágenes, la de la justicia y el orden o la justicia y la paz (derivada del orden), suelen aparecer íntimamente ligadas en relación al reinado de Fernando e Isabel. En el prólogo a esta misma obra, dedicada a ambos monarcas, Encina dirá:

⁶⁶ Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, pp. 239-41.

⁶⁷ Toda la copla, número 14 del *Sermón Trobado*, reza así: “Rey temor de los tiranos,/a quien crezca Dios los cetros,/salud de los castellanos,/beso vuestros pies y manos/en comienço de mis metros,/a quien Dios sea tasugo/contra los ojos dañados,/ pues a su clemencia plugo/daros coyundas y yugo/con que fuesen sojuzgados/ los toros nunca domados” (Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, Julio Rodríguez Puértolas, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968, cita en p. 303-4. De aquí en más citamos la obra de Iñigo señalando en número de verso entre paréntesis).

⁶⁸ Cepeda Adán, “El providencialismo...”, *art. cit.*, p.189.

⁶⁹ Juan del Encina, *Obra Completa*, edición y estudio de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 244, copla 3.

¿Pues qué diré de vuestra **poderosa justicia**, e con cuánta **paz e sosiego** vuestros reinos son regidos, hallando como los hallastes tan estragados, que, según el gran daño que en ellos estava, no se esperava **remedio** [...]. Vosotros sois la cumbre de todos los príncipes e reyes a donde la fe e la **justicia** se conoce bien quien son.⁷⁰

En el prólogo de Juan Barba a la *Consolatoria de Castilla*, dedicada a Isabel, le dirá: “[Dios] enbió a ella [*i.e.* Castilla] la perfección de vuestras virtudes para **sanar** los males en ella usados y darnos gobernaçión de **justicia y paz**”.⁷¹ En ambos prefacios, los tópicos de la justicia y la paz aparecen estrechamente relacionados a otras imágenes, pertenecientes al mismo campo semántico: estos reyes “sanar” y dan “remedio” a los males encontrados. Señala Nieto Soria que no faltaron en el reinado de los Reyes Católicos quienes hicieron incidencia en una “cierta forma de capacidad taumatúrgica o sanadora, presentando los problemas del reino como a manera de enfermedades corpóreas curadas por la intervención regia”.⁷² Al respecto añade Carrasco Manchado que estas imágenes sirven para dotar a Fernando, a quien por sobre todo se aplican, de “atribuciones cuasimesiánicas en virtud de una misión radical encaminada a salvar el reino enfermo”.⁷³ De hecho, Fray Iñigo de Mendoza en la copla ya citada (*vid. supra*, nota 67) no se contenta con otorgarle a Fernando capacidades sanadoras sino que lo iguala a la misma salud: “Rey temor de los tiranos,/ a quien crezca Dios los cetros,/ **salud** de los castellanos”. Desde este panorama, los dos versos agregados por Villegas no parecen casuales, pues en ellos se repiten e interrelacionan todos estos motivos: el can corredor vendrá “juzgando en jurídico celo” y “dará descanso y salud”. En este sentido, la idea del “descanso” ligada a la paz ya aparecía en una de las coplas de la *Consolatoria*, donde Juan Barba se refiere al casamiento entre los dos monarcas diciendo: “Porque tenían de ser dos coronas/ para consuelo de **nuestro reposo**/ juntólos el Trino, qu’es piedoso/ para **descanso de nuestras Españas**” (copla LIXc-f).⁷⁴

⁷⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁷¹ Cátedra, Pedro. *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su “Consolatoria de Castilla”*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 171.

⁷² José Manuel Nieto Soria, “La realeza” en *Orígenes...*, *op. cit.*, 25-62, p. 34.

⁷³ Ana I. Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁴ Pedro Cátedra, *La historiografía en verso...*, *op. cit.*, p. 191.

Realicemos ahora un breve excursus. Las actividades de Fernando e Isabel, según señala muy bien Tate, se solían concebir en el contexto de la historia imperial romana.⁷⁵ Andrés Bernáldez, de hecho, en sus *Memorias*, se refiere a la paz y justicia en los tiempos de estos monarcas de la siguiente manera:

En el qual tiempo fue en España la mayor inpinación, triunfo e onrra e prosperidad que nunca tuvo [...] la qual prosperidad alcançó por el preçioso matrimonio del rey don Fernando y la reina doña Isabel, por lo qual se juntaron tanta multitud de reinos y señoríos, los que truxieron al matrimonio e los que ellos ganaron, **mediante Dios que siempre les ayudó**. Y así fueron infinitamente poderosos, y floresçió por ellos España infinitamete en su tiempo y fue en mucha **paz y concordia y justia** [...]

Así como Roma en su imperio floreció en tiempos del emperador Otaviano Augusto, que fue en tienpo del nasçimiento del Nuestro Redemptor [...] e fueron numeradas e obedientes a su imperio en aquel tiempo noventa mil trezientas çibdades[...] e los tuvo todo en **paz e obediencia** [...] e Roma fue entonçe más triunfante que antes ni después, así España fue en tienpo destos bienaventurados rey y reina don Fernando y doña Isabel [...] más triunfante e más sublimada, poderosa, temida y onrrada que nunca fue.⁷⁶

Según Bernáldez, el reinado de los monarcas castellanos encuentra su paralelo perfecto en la Roma de Augusto, de la mano del cual se establecería la *pax romana* y el Imperio, en el cual nacería Cristo. De este manera, a la vez que se relaciona el reinado castellano con “el” Imperio por antonomasia, se construye también la idea de una *pax hispanica*, procedimiento que, según nos señala Tate, es el mismo que llevará a cabo Juan Margarit en la dedicatoria preliminar a los Reyes Católicos de su *Paralipomenon*. Más allá de las razones propagandísticas de Bernáldez, el elemento que le permite realizar este procedimiento tipológico-figural es muy preciso: como ya mencionamos, el rey Católico había sido elevado, gracias a Julio II, a *Imperator Christianus*. Su “imperio”, conseguido “mediante Dios que siempre les ayudó”, completa y reinstaura la grandeza del Imperio Romano, a la vez que despierta las esperanzas sobre una “monarquía universal cristiana”.

Es en este contexto en el que el último cambio que realiza Villegas se entiende mejor. Al terminar la profecía, en vez del oscuro “*tra feltro e feltro*”, que le da a la profecía el tono enigmático propio del género, el arcediano traduce con una referencia más explícita, “será su nación de **lo humano y del cielo**”. Recordemos, en este caso, que el personaje con

⁷⁵ Robert Tate, “La historiografía...”, art. cit., p. 292.

⁷⁶ Andrés Bernáldez, *Memorias...*, op. cit., 489.

el que el can entra en cercana relación gracias a la conexión con la profecía de Unay, esto es, el Encubierto, se describía de la siguiente manera en aquel pasaje en el que Ponce de León lo relacionaba explícitamente con Fernando: “que el encubierto era un gran príncipe cristiano, el cual aparecerá al acabamiento del sol, y en las partes de España, y será **temporal y espiritual**”. A su vez, en el pasaje citado de la égloga IV, Encina hacía referir a Fernando el verso de Virgilio: “**del cielo** nos vino tal generación”. Por último Fray Iñigo, al referirse a él en su *Sermón trobado*, le dirá: “Esforçad, rey esforçado/ tomad la lança en la mano/ sojuzgad vuestro reinado/ pues tenéis tan bien parado/ lo **divino y lo humano**” (18a-e).⁷⁷ De este modo, vemos cómo el traductor termina de configurar la figura escatológica del can, agrupando a su alrededor una constelación de elementos y tópicos que la relacionan con el monarca aragonés. Igual que el *veltro* de Dante, el can de la profecía de Villegas será el que venga a reestablecer la paz, la cual adoptará en este nuevo contexto, sin embargo, características especiales: será una “*pax hispanica*”, diversa y más gloriosa que la romana porque su imperio será tanto de la tierra como del cielo. Al respecto, Milhou recordaba que “no falta en el mesianismo español [...] el tema del propio país visto como una nueva Tierra Santa”⁷⁸. En el caso de Fernando, se cumple en cierta medida –y sólo a título nominativo– el deseo de la conquista de Jerusalén, ya que en 1510 recibe, junto con el título de rey de Nápoles, el de Rey de Jerusalén, que había sido antes de Luis XII.

Sin la pretensión de cerrar las posibles connotaciones de este pasaje en un sentido unívoco, creemos que todos los significados trabajados, tanto los relacionados con la profecía de Unay como los de la *Batalla Campal de los perros contra los lobos*, en cuanto textos de amplia difusión, así como el resto de las imágenes y construcciones alrededor de la figura regia de los textos del período, convivieron tanto en el proceso creativo como receptivo de la traducción contribuyendo a diseñar un texto profético perfectamente incluíble dentro de la tradición apologética fernandina. De hecho, según lo que el mismo arcediano nos señala en el prólogo, luego de que Juana le encargara la tarea, él traduce en principio sólo tres cantos: “probé a fazer los tres cantos de la primera cántica para en ellos le fazer la salva como uno de sus maestresalas; certificome que se contentaba dello mandando se continuase y así acabé toda la primera cantica que es del Infierno” (ls. 43-5).

⁷⁷ Fray Iñigo de Mendoza, *Concionero*, *op. cit.*, p. 305.

⁷⁸ Alan Milhou, *Colón y su mentalidad...*, *op. cit.*, p. 301.

Se deduce de aquí, pues, que los mismos circularon solos en un primer momento, desprovistos además de la extensa glosa que entorpece la lectura continua. Todos los elementos poético-alegóricos trabajados, por tanto, habrían entrado fácilmente en relación, impidiendo la lectura inocente de la hija de Fernando, quien luego de la misma, especialmente luego del primer canto, seguramente habría resultado muy entusiasmada.

Concluimos luego de este primer acercamiento a nuestra traducción que la concepción política de Dante respecto del único “Imperio cristiano” que en la *Divina Comedia* toma forma poética y llega a su punto álgido en las profecías que aluden a la llegada del Emperador, encajan perfectamente con el “mesianismo” del que se tiñen todos los textos del período y que señalan a los Reyes Católicos como los que vienen a ordenar el período de “anarquía” previo. Se comienza a traducir la *Divina Commedia*, pues, por el interés en el material profético, el cual no sólo se toma sino que se resignifica con vistas a legitimar la figura de Fernando de Aragón y justificar aún más su política imperial.

3.2.2- La elección de la copla de arte mayor

Antes de continuar con el análisis de otros pasajes y cantos, añadamos otro factor que nos permite corroborar que se trata éste de un texto propagandístico: el de su forma. Más allá de toda la serie de problemáticas que el arte mayor supuso para el trasvase de la materia dantesca, su elección tuvo, desde nuestro punto de vista, una funcionalidad muy precisa, que trasciende las razones que el traductor establece en su misma introducción. Según Villegas, además de haber elegido la copla de arte mayor por ser la forma castellana más conforme al verso dantesco, la elige “porque es mas graue y de mayor resonancia como conuenía a tan graue auctor” y, además, porque “propriamente es verso heroyco” (ls.198-200).⁷⁹ En efecto, la copla de arte mayor solía ser vehículo para contenidos político-religiosos. De hecho, los dos poetas que la llevan a su encumbramiento, Mena en primer lugar y Santillana en segundo, la utilizan en obras de marcado contenido político, como el *Laberinto de Fortuna* y la *Comedieta de Ponza*. Por un lado, en el *Laberinto*, que se abre y cierra con apóstrofes directos al rey Juan II (*i.e.* dedicatoria y exhortación final), la visión alegórica de los diversos círculos de la rueda de la Fortuna le permite a Mena

⁷⁹ Estas mismas ideas ya habían sido postuladas en 1496 por Encina, quien en su *Arte de poesía castellana* plantea “que el arte mayor es más propia para cosas graves y arduas” (cap VII).

retratar y evocar tanto personajes y episodios de la historia pasada, como las vicisitudes de la España contemporánea y su presente caótico; con el fin de instar al rey a reprimir las discordias internas del reino y animarlo a la Cruzada peninsular, mientras realiza un panegírico de la política de Álvaro de Luna.⁸⁰ Por el otro, la *Comedieta*, según nos señalan Gómez Moreno y Kerkhof, es una obra panegírica de la Casa Real de Aragón, que se abre con una exhortación a cuidarse de los avatares de la Fortuna que trastoca dinastías e imperios, para relatar a través de una compleja estructura onírica-narrativa y epistolar, la caída y derrota de los jóvenes príncipes aragoneses frente a la armada genovesa.⁸¹ Lo que resulta más interesante a nuestro propósito, sin embargo, es que ambos textos culminan con pasajes proféticos sobre sus respectivos personajes regios. En el *Laberinto*, el poeta pregunta a la Providencia qué le depararán los cielos a su rey, para lo cual le responde con 21 coplas, en las cuales afirma que la gloria de Juan II será tan grande que oscurecerá el recuerdo de todos los reyes predecesores. Los primeros versos de la profecía rezan: “Será **rey de reyes y rey de señores/ sobrando e vençiendo los títulos todos/ e las fazañas de los reyes godos,/ e rica memoria de los sus mayores**” (271ad).⁸² Detengámonos ahora en el caso de la *Comedieta*. Allí el personaje de la Fortuna, quien cierra la visión onírica, se refiere al futuro de Alfonso V y sus hermanos, encerrados en Italia:

Ca non solamente serán delibrados
 E restituidos en sus señorías
 Mas grandes **imperios les son dedicados,**
 Regiones, prouinçias, que todas son mías;
Y d’este linaje, infinitos días
Verná quien posea gran parte del mundo;
 Hauded buen esfuerço, qu’en esto me fundo,
 Y çessen los plantos y las elegías.

Los quales, demás de tola la Espanya

⁸⁰ Véase, para todo esto Alan Deyermond, “Structure and Style as Instruments of Propaganda in Juan de Mena’s *Laberinto de Fortuna*”, en *Proceedings of the PMR Conference: Annual Publication of the International Patristic, Mediaeval and Renaissance Conference* 5, 1980, pp. 159–67y Carla De Negrís, “Introducción” en Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, Madrid, Crítica, 1994, pp. ix-lxxxix, especialmente pp. lxv-lxii.

⁸¹ Gómez Moreno y Kerkhof, “Introducción”, en Marqués de Santillana, *Obras Completas, op. cit.*, pp. XI-LXXXII, referencia en p. L. En nuestras citas del texto poético seguiremos esta edición, consignando el número de coplas ente paréntesis.

⁸² Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas, op. cit.*. Para el *Laberinto* seguiremos de aquí en más esta edición, consignando el número de coplas entre paréntesis.

Haurán por eredo diuersas partidas
Del orbe terreno, y por gran fazanya
Serán en el mundo sus obras auidas;
Al su yugo y mando uernán sometidas
Las gentes que beben del flumen Jordán,
De Eufrate y Ganges, del Nilo y serán
Vençientes sus senyas y nunca vençidas. (CXVII-CXVIII)

Aunque estos pasajes proféticos se refieren a reinados y reinos diferentes, se relacionan, según señala Moreno Hernández, pues “ambos desarrollan el tópico de la *traslatio imperii* asociado a la dinastía Trastámara”, la castellana en el caso del *Laberinto* y la aragonesa en el de la *Comedieta*.⁸³ Lo interesante del pasaje de la *Comedieta* es que, además de evocar las doctrinas milenaristas franciscanas que asociaban al Monarca Universal con la Casa de Aragón, auguraba explícitamente que el mismo sería del linaje de Alfonso.⁸⁴ En este sentido, tengamos en cuenta que luego de muerto Alfonso V lo sucedió su hermano Juan II, padre de Fernando. Volviendo a la profecía que cierra el *Laberinto*, está estrechamente relacionada con el eje exhortativo de todo el poema: la pacificación interna y la victoria sobre los moros, esto es la “cruzada peninsular”, bajo la bandera de un solo monarca. Al terminar la profecía, de hecho, el poeta quiere que Providencia le especifique “d’estas

⁸³ Carlos Moreno Hernández, *Retórica y Humanismo: el Triunfo del marqués de Santillana (1478)*, Valencia, Universitat de València, 2008, p. 51. Recordemos, en este sentido, que luego de la muerte de Martín I de Aragón, sin herederos, asume el reino el infante de Castilla Fernando de Antequera (abuelo de Fernando el Católico), que era el segundo hijo de la hermana de Martín, Leonor de Aragón, y Juan I de Castilla, nieto del primer rey Trastámara (Enrique el Bastardo). Del primer hijo que tuvieron Leonor y Juan I, Enrique III el doliente, nacería Juan II de Castilla, padre de Isabel. La línea sucesoria de la dinastía Trastámara por tanto, a partir de 1412, se divide en dos Casas Reales diferentes, la castellana original y otra de raigambre aragonesa.

⁸⁴ Resulta preciso señalar al respecto que el nuevo rey Trastámara aragonés asumió el trono luego de un gran conflicto sucesorio y un interregno de dos años (*vid. supra* nota 9). Del corto reinado de su padre Fernando -1412-1416- Alfonso V heredó, por tanto, la sombra de la ilegitimidad y se sirvió de diversos medios para legitimarse, entre ellos, el discurso profético milenarista que los franciscanos aplicaban a la Casa de Aragón desde los Hohenstaufen y que los dominicos valencianos Vicente y Bonifacio Ferrer, revitalizaron en torno a Fernando I y sus hijos, el cual le resultó útil también para fomentar y justificar su expansión marítima (véase el ya citado Pérez García “Dos usos y sentidos...”; Nikolas Jaspert, “El perfil trascendental de los reyes aragoneses, siglos XIII al XV: Santidad, franciscanismo y profecías” en Ángel Sesma Muñoz, ed., *La Corona de Aragón en el centro de su historia (1208-1458)*, Zaragoza, Cema, pp.183-218, especialmente p. 215; Eulàlia Duran Grau, “La imatge del rei Alfons”, en *XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d’Aragona*, II, p. 1401-1418, García Marsilla, “El poder visible: demanda y funciones del arte en la Corte de Alfonso el Magnánimo”, *Ars Longa*, 7-8, 1997-8, pp.33-47). Santillana, que se formó literariamente en la Corte aragonesa (fue parte del séquito que acompañó a Fernando de Antequera a Aragón, donde sirvió como copero de Alfonso V cuando era todavía infante) y conoció a Vicente Ferrer –él es el dedicatario de uno de sus poemas “Canonización de Vicente Ferrer”- indudablemente conocía esta tradición profética y se sirvió de ella. Para las relaciones de Santillana con la Corte de Aragón véase Miguel Á. Pérez Priego, “El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular”, *Revista de llenguas y literatures catalana, gallega y vasca*, 9, 2003, pp. 29-36.

andanças ya cuándo serían/ e cuándo los tiempos se nos mudarían/ e quando veríamos el reino pagado [*i.e.* pacificado]” (293c-e). Providencia, sin embargo, se desvanece y el poeta exhorta al rey en las dos coplas finales:

[...]Fazed verdaderas, señor rey por Dios,
Las profeçías que no son perfectas.
[...]Por que la vuestra real exçelencia
Aya de moros pujante victoria
E de los vuestros así dulce gloria
Que todos vos fagan, señor, reverençia. (296gh y 297e-h)

Como señala Gómez Moreno, mientras este ideal de Mena quedó en nada durante su época, “con los Reyes Católicos el sueño del *Laberinto* se cumplía, y pasaba del simple *desideratum* y de la profecía, a la realidad; así considerado, el poema, épico en su diseño original, reforzaba su dimensión medio siglo más tarde”.⁸⁵ A la luz del entramado de textos proféticos que rodean a las figuras de Fernando e Isabel durante su reinado, este texto no puede haber sido leído de otra manera. Acaso sea ésta una de las razones primordiales a la hora de explicar las múltiples ediciones que se promovieron entre 1480 y 1515.⁸⁶

Por tanto, las características principales de los dos textos cumbre de la poética del arte mayor, así como el material profético que incorporan y las resonancias que adquirirían en el reinado de Fernando e Isabel, nos impiden asumir que la adscripción de la obra de Villegas a la misma sea casual.⁸⁷ No obstante, tampoco resulta totalmente convincente justificar esta adscripción por la relación con textos escritos más de 50 años antes –aun teniendo en cuenta la amplia difusión del *Laberinto*–, pues esto no lograría explicar el lugar que ocupó la misma en el sistema literario del momento.

De hecho, aunque es opinión común que el arte mayor estaba, a fines del XV y principios del XVI, un tanto pasado de moda, lo cierto es que, según nos señala Pedro Cátedra, “en la corte de los Reyes Católicos [...] los grandes poemas alegóricos, de asunto

⁸⁵ Gómez Moreno, “El reflejo literario”, art. cit., p. 330. Estas postulaciones siguen de cerca, según confiesa el mismo crítico, las insinuaciones hechas al respecto por Deyermond al final de su trabajo: Deyermond, “Structure and style...”, art. cit., p. 167.

⁸⁶ Entre estas fechas las ediciones fueron 11 (la princeps de Salamanca –c.1481–, Zaragoza 1489, Sevilla 1496, Sevilla agosto 1499, Sevilla octubre 1499, Toledo 1501, Granada 1505, Zaragoza 1506, Zaragoza 1509, Sevilla 1512, Zaragoza 1515. Véase De Negrís, “Introducción”, art. cit., p. lxxxiv).

⁸⁷ Señala Lázaro Carreter, respecto del *Laberinto* y la *Comedieta*, que “en opinión unánime de la crítica, representan la culminación estética del arte mayor”, art. cit., nota 6 de la p. 344.

nacional o panegírico, siempre se redactaban en coplas de arte mayor”.⁸⁸ La advertencia del crítico, en realidad, se formula con motivo de la mención de una crónica rimada sobre la guerra de Granada de Hernando de Ribera que se encuentra actualmente perdida y cuya única documentación señala que fue diseñada “en coplas”, razón por la cual no duda el crítico en aseverar que se trataba de arte mayor. De más está decir que la *Consolatoria de Castilla*, en la cual Cátedra centra este estudio, se inscribe también dentro de esta poética. Este poema historiográfico dedicado a Isabel relata los avatares del reinado de los Reyes Católicos hasta la toma de Málaga (1492). De hecho, según señala Cátedra “Barba nos ofrecerá una obra que narra cómo Isabel es la consolación de Castilla gracias a unos acontecimientos históricos que, regidos por la divinidad, son llevados a cabo por los reyes. (...) El profetismo, así, está garantizado”.⁸⁹ Isabel y Fernando, pues, ocupan la totalidad de un poema en el que se eclipsan todos los demás personajes. Sin embargo, según nos señala Cátedra, los acontecimientos centrados en Isabel, aquellos 30 años que van desde 1452 a 1482, ocupan sólo el 32% del total, mientras que los seis años de la campaña granadina, cuyo protagonista es Fernando, ocuparán todo el resto. La explicación que dará Cátedra resulta muy interesante a nuestros propósitos:

En la fecha en la que Barba termina su *Consolatoria* ya había una inflación de las ideas mesiánicas y proféticas sobre la conquista del enclave musulmán de la península y, a la larga, de Jerusalén, así como también sobre un monarca universal profetizado. En una composición lineal de la obra, Juan Barba va cediendo terreno a otro protagonista y a una nueva ideología política, de carácter profético y revelador, completando el providencialismo con el que se ha regido su presentación.⁹⁰

Por tanto, además del mismo formato estrófico, esta obra comparte con nuestra traducción el mismo sustrato profético-propagandístico, que es el que determinará la estructura de la

⁸⁸ Pedro Cátedra, *La historiografía en verso...*, op. cit., p. 24. Mencionemos, además, que según ha recientemente demostrado Xavier Tubau esta forma estrófica sigue siendo muy común en las primeras décadas del XVI y que “no fue hasta la década de los cuarenta, con las ediciones de Garcilaso y Boscán, que esta estrofa quedó definitivamente relegada por la llegada del endecasílabo y de estrofas como la octava, que cumplían una función similar a las estrofas del arte mayor”. A su vez, según advierte este crítico, en la corte de Carlos V era también éste el formato estrófico privilegiado para vehicular contenidos apologético-propagandísticos (Xavier Tubau, “La poesía de Alfonso Álvarez Guerrero: arte mayor al servicio del Imperio”, *e-Spania* [En línea], 13 | junio 2012, mis en ligne le 24 juin 2012, consulté le 13 septembre 2012. URL : <http://e-spania.revues.org/21405> ; DOI : 10.4000/e-spania.21405).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

obra y el peso de sus personajes. Ejemplifiquemos con los primeros pasajes, en los cuales además de evidenciarse cuál es el elemento configurador de la narración, aparece el personaje motor o desencadenante de la intervención divina. En los primeros versos se lee lo siguiente:

Estando Castilla en penosa vida
con diferencia muy ynportuna
con el privado que truxo la luna
por seña, bandera de muchos temida
Saligia, la bestia conforme queryda
de todas personas por obras dañadas
con siete cabezas desenfrenadas
la más de la gente levava perdida (I)

El relato se abre, por tanto, con el recuerdo de los tiempos de “penosa vida” de Castilla, los cuales se relacionan, a través de una alusión bastante explícita, a Álvaro de Luna. Su figura aparece acompañada, a su vez, de la bestia alegórica Saligia, que representa los siete pecados capitales y, por consiguiente, el estado de corrupción general que desencadenó el privado de Juan II.⁹¹ Luego de la descripción de los males y vicios de Castilla, que ocupan 2 coplas (II y III), se sigue el nacimiento de Isabel, del cual se dice que “las graçias divinas luego espiraron/ con el naçimiento d’aquesta señora”(Vab), pues consigo llegaron numerosas virtudes:

Vinieron con ella eternas saludes
a todos los reinos de nuestra Castilla;
vinieron en ella las grandes virtudes,
la reta justicia de gran maravilla
quel rey su padre muy poderoso
en aquel tiempo propuso fazer
d’aquel su privado de grande poder,
mostrando el estado real copioso. (VI)

Es la figura de Isabel, que llega con una “nueva justicia”, la cual parece explicar el cambio de política del rey, que ahora escucha el mandato divino (“Surge, gobierna, corona rigente/ (...) porqu’ en juyzio de alto mandar/dina se muestre tu obra presente”, VI) y decide “que debe morir degollado/por plaça y pregón el grande privado” (VIII). Inmediatamente se

⁹¹ Señala Cátedra respecto del nombre de esta figura alegórica que es el acrónimo formado con las letras iniciales de los siete pecados capitales para retenerlos mejor en la memoria, artificio mnemotécnico presente en algunos catecismos (*La historiografía en verso...*, *op. cit.* p. 173).

sigue la lamentación de Don Álvaro previa a su muerte (coplas IX-XII), y el juicio de valor de la voz narrativa, que se cuele en una copla advirtiendo “y pluguiera a Dios que esto viniera/ antes que fuera tan deseado” (XIIIgh). A continuación tendremos el nacimiento del infante Alfonso y la muerte de Juan II, luego de lo cual se realiza una “relación de la cometa que se mostró en el çielo en aquel tiempo” que “desd’Aragón mostró que naçía” (XXIXf), prodigio que la voz narradora interpreta desde su presente de enunciación:

Y no pudo más de ser comprendido
estonçes el caso admirativo
mas yo, que so viejo, agora lo escrivo
quel espirençia lo da conoçido
que no se mirava que era naçido
allá do venía la çeleste seña
aquel don Hernando que nos enseña
por obras divinas quánto á venido.

Y los siete ramos de la maravilla
Dios ge los da en alta manera
en siete virtudes que por su çimera
le dio de primero quel’ diese baxilla.
Ést’es el alto rey de Çeçilla
que por escogido con el escogida
quiso juntallos para darnos la vida
con paz y sosiego de toda Castilla (XXXI y XXXII)

Como se puede observar a través de esta selección de pasajes, la matriz configuradora del relato es el providencialismo, que une todos los acontecimientos estrechamente bajo un modelo de causa-efecto y de intervención divina, característica típica de la historiografía del momento.⁹² Tanto Isabel como Fernando nacieron, pues, para devolverle a Castilla la “paz y sosiego”, perturbada por la figura de Álvaro de Luna. Barba, según nos señala Cátedra, “a la hora de justificar los males de su reinado, parte, como otros cronistas de la época, de la caída de Álvaro de Luna”⁹³. Resulta interesante, sin embargo, la particular construcción de la figura de Fernando en esta que es la primera vez que aparece: no sólo asocia a él un prodigio profético, concebido como “miraglo de Dios”(XXXIVg), sino que asegura que Dios le dio “los siete ramos de la maravilla”, esto es, las siete virtudes. De esta

⁹² Véase Tate, “La historiografía en la época...”, art. cit.

⁹³ Cátedra, *La historiografía en verso...*, op. cit., p. 95.

forma, se construye a Fernando como la contrafigura exacta de Don Álvaro y de los siete pecados capitales que lo acompañaban.

Resulta evidente, pues, teniendo en cuenta las características de nuestro primer canto y su “profecía fernandina” que la alusión a Álvaro de Luna y los tiempos turbulentos de Castilla que hará Villegas en su glosa antes de introducir a la loba no resulta casual; por el contrario, ubica su texto dentro de una misma tradición historiográfica que equipara los males del reino con su figura y la contrapone con la de los nuevos reyes que trajeron la paz, especialmente con la figura de Fernando. El formato de verso elegido para vehiculizar tales contenidos histórico-apologéticos, específicamente mesiánicos y providencialistas, será, por tanto, el mismo que el de Barba: la copla de arte mayor.

Veamos otros dos casos paradigmáticos, por el tipo de difusión con el que contaron. Nos referimos, en primer lugar, a la “Égloga hecha por Francisco de Madrid”, pieza teatral compuesta hacia mediados de 1495, por quien era seguramente secretario del Rey, y representada poco después en la corte, seguramente ante embajadores italianos, según señala Pérez Priego.⁹⁴ La obra trata de los sucesos de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y la intervención de Fernando el Católico para defenderla, para lo cual utiliza una ficción alegórica protagonizada por tres pastores: Evandro, “que publica é yntroduce la Paz”, Peligro, “que representa la persona del Rey de Francia Carlos, que quiere perturbar la paz que Euandro publica”, y Fortunado, “cuya persona representa al Rey D. Fernando que también quiere romper la guerra con el Rey de Francia llamado Peligro” y que resulta ser, sin embargo, el pacificador.⁹⁵ Se trata ésta, por tanto, de una pieza teatral de carácter político-alegórico con evidentes fines propagandísticos: justificar y promover la política anti-francesa, a la vez que difundir la necesidad de preservar la base política que representa Nápoles para España. Su diseño presenta una “curiosa mixtura artística”, en palabras de Pérez Priego, que deriva de tradiciones literarias diversas, desde la égloga virgiliana y humanística hasta la tradición alegórico-política y pastoril de las *Coplas de*

⁹⁴ Además de las breves referencias de Miguel Á. Pérez Priego (“Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, *Epos*, V, 1989, pp.141-163, referencia a esta pieza teatral sólo en p. 158), véase Joseph Gillet, “Égloga hecha por Francisco de Madrid (1495?)”, *Hispanic Review* XI, nº4,1943, pp. 275-303, donde contamos, además, con una transcripción de la misma seguida de numerosas notas al texto de carácter histórico-cultural y literario (pp. 282-303).

⁹⁵ Seguimos el texto de la transcripción de Gillet, en este caso, citamos de la breve glosa con la que se abre la composición en el fol. 1 (p. 282).

Mingo Revulgo.⁹⁶ Se narra, pues, en un estilo humilde, propio de los personajes pastoriles, utilizando, sin embargo, la copla de arte mayor. Ésta es, de hecho, la única forma estrófica posible dada la condición elevada de los personajes, su proyección alegórica y, más importante aún, la intención panegírico-propagandística que motiva la composición.

El segundo y último texto al cual nos queremos referir, tal vez el más importante en relación a nuestros propósitos, contó con una difusión más amplia que la que ofrece una representación en la Corte, pues fue impreso en 1496. Nos referimos a la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio*, presente en el *Cancionero* de las obras juveniles de Juan del Encina. En esta obra, dirigida en su prefacio a los Reyes Católicos y al Príncipe Juan, Encina agrega al comienzo de cada una de sus églogas pequeñas glosas o breves *accessus* a modo de argumento, en las cuales siembra, en palabras de Cátedra, una “lectura interesada” de la materia virgiliana, que “entrevera pasos prefigurados de la historia de la patria”⁹⁷. El mismo Encina lo anticipa en su Prefacio: “estas *Bucólicas* quise trasladar, trabadas en estilo pastoril, **aplicándolas a los muy loables fechos de vuestro reinar**, según parece en el argumento de cada una”.⁹⁸ El metro elegido, sin embargo, no será siempre el mismo pues, como nos señala también aquí, ensayará “primero en algún baxo estilo y más conveniente a mi ingenio, para después escribir algo de vuestras istorias en otro estilo más alto, si en ello mostráis serviros”. Lawrance es, tal vez, más categórico que Cátedra cuando señala que el aspecto fundamental de esta traducción es justamente el hecho de que Encina adapte el texto de Virgilio a través de una glosa alegorizante y lo convierta en panegírico político explícito de los Reyes Católicos.⁹⁹ En efecto, la mesiánica égloga IV, donde como sabemos se profetiza el nacimiento de un niño que traerá la Edad de Oro, Encina la aplica no ya a Cristo –interpretación común gracias a generaciones de comentaristas cristianos que la consideraban una profecía pagana de Su nacimiento– sino al príncipe Juan. El argumento con el que comienza la égloga dice:

⁹⁶ Estas coplas, que según Rodríguez Puértolas fueron escritas por Fray Iñigo de Mendoza, son una sátira y crítica política al reinado de Enrique IV (véase Rodríguez Puértolas, “Sobre el autor de las Coplas de Mingo Revulgo”, en *Actas del segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 1967, p. 513-516).

⁹⁷ Cátedra, *La historiografía en verso...*, op. cit., p. 29.

⁹⁸ Juan del Encina, *Obra Completa*, op. cit., p. 208.

⁹⁹ Jeremy Lawrance, “La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina” en Javier Guijarro Cevallos, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 101-121, referencia en pp. 103-4.

En alabanza y loor de los muy vitoriosos e cristianísimos príncipes D. Fernando e Doña Isabel, reyes naturales y señores nuestros. Aplicada al nacimiento bienaventurado del nuestro muy esclarecido príncipe don Juan, su hijo. Adonde manifiestamente parece Sibila profetizar dellos, y Virgilio aver sentido de aqueste tan alto nacimiento, pues que, después dél, en nuestros tiempos avemos gozado de tan crecidas vitorias e triunfos y vemos la justicia ser no menos poderosa en el mayor que en el menor.¹⁰⁰

Advirtamos, además, que la égloga IV es, de hecho, la única en la que se cambia el metro y se utiliza el arte mayor. Asimismo, la propaganda política no se limita a la glosa/argumento, pues al comienzo de la copla 4, por ejemplo, encontramos su versión del famoso “*magnus ab integro saeculorum nascitur ordo./ Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna*” (v. 5-6),¹⁰¹ el que traduce de manera condensada con una referencia explícita a los reyes: “O rey don Hernando e doña Ysabel/ en vos començaron los siglos dorados”.¹⁰² De más está decir que el cambio de tiempo, de “*nascitur*” y/o “*redeunt*” al “començaron” no es casual, pues el tiempo perfecto señala el cumplimiento de lo profetizado y la contemporaneidad de la “Edad de Oro”. Aunque ésta es la égloga más interesante en relación a nuestro tema, repitamos que en todas ellas Encina realiza la “aplicación” a los hechos del reinado. Mencionemos sólo el caso de la *Segunda* que, como señala Lawrance es tal vez donde más se ejerció la ingeniosidad el poeta pues “el lamento exquisito de amor homosexual del pastor Coridón, [...] se convirtió en panegírico del rey Fernando”.¹⁰³

Luego de todo este panorama, resulta evidente que la elección del arte mayor por parte de Villegas no es casual ni tampoco puede justificarse simplemente por el hecho de que se trata de un “verso heroyco” muy acorde a la “grave materia” dantesca. Muy por el contrario, sólo teniendo en cuenta el sistema literario del momento (más concretamente el de la Corte) y la función específica que tendrá dentro de éste el arte mayor –esto es, ser el

¹⁰⁰ Juan del Encina, *Obra Completa*, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰¹ Roger A. B. Mynors, *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford, University Press, 1969, p. 10.

¹⁰² Encina., *op. cit.*, copla 4, p. 244. Aclaremos que los primeros versos de la égloga de Virgilio –los únicos que hemos cotejado– se entremezclan y amplifican mucho en la traducción de Encina. Los versos del TF citados, de hecho, se traducen primero en la copla 2gh (“gran orden comienza en su realeza, /los reinos saturnios en él rebivecen”) respetando el tiempo verbal del original y refiriéndolos al Príncipe Juan, para luego en la copla 4 citada volver a repetir esta idea de manera parafraseada –recurso propio de la *amplificatio* de Villegas como señalamos en 2.1.1.2 (duplicado de versos)–, aplicándolo ahora a los Reyes Católicos y aludiendo a la Edad Dorada ya cumplida, para luego amplificar toda la copla, haciendo referencia a cómo destruyeron todos los vicios y a su deseo de que reinen muchísimos años más.

¹⁰³ Para más ejemplos de la “aplicación” de las Bucólicas al reinado véase Lawrance, “La tradición..”, art. cit, p.103-4, donde se encuentra la cita referida.

formato privilegiado para vehicular contenidos políticos, proféticos y propagandísticos hasta muy entrado el el s. XVI, como ya señalamos (*vid. supra* nota 88)–, que se puede apreciar de manera acabada tanto el papel que desempeñó esta traducción en su momento, como las motivaciones para su promoción. El último ejemplo demostró, además, que el mecanismo hermenéutico mediante el cual se interpretaba el material profético de la tradición –de los TF en este caso– en clave política estaba a la orden del día y, a su vez, era el que definía el papel que asumió la práctica traductora concomitante, a saber, el de “traición creadora”.

3.3- La ideología pro-monárquica y sus repercusiones en el resto de la traducción

Ahora bien, como sabemos, en la *Commedia* el discurso profético no se utiliza siempre en relación al mismo tema: en el resto del *Infierno* estará más asociado al problema del exilio y recién reaparecerá la figura del emperador –bajo la forma ahora de águila o *dux*– en *Purg.* XXXII, XXXIII y *Par.* XVIII, no traducidos por el arcediano. Por tanto, esta obra debe haber sido de interés para la Corona por más de un motivo a la hora de promover su impresión en 1515. De hecho, más allá de que la reescritura específica del primer canto y su pasaje profético haya sido el motivo principal para su promoción –no sólo por las implicancias que éste adquiere en el contexto hispano, sino por tratarse del canto que inaugura la obra–,¹⁰⁴ tanto el contexto político-cultural hispano como, más específicamente, la ideología pro-monárquica, seguirán influyendo en la traducción de los subsiguientes cantos, aunque de manera un tanto más velada. En efecto, gracias a la capacidad centrífuga de la glosa, los contenidos políticos y apologéticos aparecerán allí más explícitamente de lo que lo hacen en el texto poético. Analizaremos aquí, primero, las repercusiones de uno de los mecanismos más utilizados en la propaganda regia, esto es, la difusión de un discurso teocéntrico. Finalmente, nos detendremos en lo que hemos dado en llamar “relocación apologética del sentido”, esto es, el desplazamiento de la fuerza hermenéutica del texto y

¹⁰⁴ Resulta pertinente señalar al respecto que el impreso que trabajamos nosotros, el I-B-21, cuenta con apostillas marginales de un lector del XVI, las cuales se centran en los primeros dos cantos. Es evidente que es aquí donde se centraba la atención del lector. Morreale señala también que los impresos consultados por ella cuentan con apostillas marginales, subrayados y otras huellas de lectores de antaño, aunque no especifica si se encuentra mayor concentración de las mismas en algún sector del texto. (Morreale, “Apuntes bibliográficos...”, art. cit., p. 227).

sus connotaciones políticas hacia la glosa, procedimiento que sólo señalaremos aquí en relación a sus efectos en el texto poético, para desarrollar con más profundidad el verdadero alcance que tiene en la configuración de la glosa en el capítulo 5.

3.3.1 El autoritarismo teocéntrico

Aunque el *Infierno* se caracteriza justamente por la ausencia de Dios, tanto que muchas veces se lo nombra sólo por medio de una alusión o una perífrasis (utilizando su accionar típico o sus atributos), su presencia invade toda la cántica, sobre todo por dos motivos. En primer lugar, como sabemos, es la voluntad divina la que avala el viaje de Dante por el infierno y, por tanto, a ella se aducirá cada vez que algún guardián de los círculos cuestione el paso de los peregrinos. En segundo lugar, Él es el diseñador o artífice tanto del espacio infernal como de las penas contempladas y, por tanto, a Él se alaba por la justicia que impera. La manera en la que Villegas presenta todas estas acciones con las que se alude a la divinidad (o a sus contrapartes específicas como la providencia o la justicia) difieren mínimamente, sin embargo, de cómo las presenta el TF. Comencemos analizando los dos casos más paradigmáticos, de los cuales derivaremos la hipótesis que guiará todo este apartado. En el canto III, Dante y Virgilio se encuentran con Carón, el cual se resiste a cruzar a Dante al otro lado del Aqueronte pues es una “*anima viva*” (88). Virgilio le advierte:

III, 17ac: El mi buen caudillo le dixo ‘Carón, no te congoxes, que asý esta mandado allá do se puede lo que es ordenado ’	“ <i>E ’l duca lui: Caron, no ti crucciare vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole e piu non dimandare</i> ”, (94-6)
---	--

La repetición del mismo verbo “*vuole*” (con y sin pronombre enclítico) en el texto dantesco tiene una función muy específica: aludir a la voluntad divina, verdadero motor del viaje, pues lo que quiere (que un vivo ande por el infierno), lo puede. Estos términos tan específicos se traducen, en cambio, por “está mandado” y “es ordenado”, con lo cual mientras se omite la alusión a la voluntad divina se puntualiza mucho más la idea implícita que le estaba subordinada (la de su omnipotencia). Estas palabras dichas a Carón en el TF, sin embargo, son tan eficaces que Virgilio se las repite sin ningún cambio a Minos, guardián del segundo círculo:

V, 4eg: [esta jornada/] que le es concedida y estale fadada “*Non impedir lo suo fatale andare*
así esta mandado donde es el poder *vuolsi così colà dove si puote*
no cumple que desto más quieras saber *ciò che si vuole e piu non dimandare*”, (22-4)

Aquí también, por tanto, Villegas cambia la idea del “querer” o “voluntad” divina por la del “mandar”. Pero el otro cambio es aún más interesante: “*dove si puote ciò che si vuole*”, perífrasis que alude al Cielo en cuanto metonimia de Dios (contenido por continente), se simplifica en la traducción mediante una transposición del verbo (*si puote*), que ahora se sustantiviza (“el poder”). El verbo subordinado en la proposición que funciona como sujeto (“*ciò che si vuole*”) –del cual depende, por tanto, la acción del “*si puote*”–, se elimina. De este modo, en la nueva construcción lo que caracteriza al espacio celestial es “el poder”, sustantivo altamente cargado, y no tanto el “querer” como en el texto fuente, del cual ese “poder” se desprendía. Este poder, además, es el que justifica el mandato: “así está mandado donde es el poder”.

A partir de estos cambios podría deducirse que la figura divina tiene, en la traducción de Villegas, tintes un tanto más autoritarios que la de Dante. Su acción principal es “mandar” y su característica predominante “el poder”. De hecho, a la hora de traducir uno de los pasajes en los cuales se hacía referencia a Cristo mediante un pronombre indefinido (“*venisse colui che la gran preda/levò a Dite*”, XII, 38-9), él recurre a una explicitación en la cual alude a Él como “aquel potente” (“**baxó aquel potente** que fizo el despojo/del dite superbo”, 7b). Aclaremos, además, que aunque la idea de “mandato” estaba implícita en los dos pasajes del TF analizados, Dante se focalizaba sin embargo en la “voluntad” de Dios, como elemento característico de su ser y catalizador de su obrar. Villegas en cambio se centra en su consecuencia, en su poder y capacidad de mando, y en su consecuente autoridad. Más allá de que la omnipotencia divina y la concepción teocéntrica del mundo y del poder terrenal forman parte del sustrato ideológico del texto dantesco, nos interesa señalar aquí cómo Villegas explicita, repite y acentúa aún más, de manera consciente o inconsciente, las nociones que encuentra en su texto fuente, seguramente influido por la ideología monárquica imperante, cuyas características señalaremos en breve. En efecto, la insistencia que se le dará a este accionar divino “autoritario” puede observarse por sobre todo en el tratamiento que se hará de una de sus

contrapartes, la Justicia que determina las penas de los condenados, siempre relacionada con la acción de “ordenar”, en su acepción sinonímica a “mandar”, es decir, “dar una orden”. Veamos algunos ejemplos:

- | | |
|--|---|
| <p>III, 22ac: La eterna justicia así lo ha ordenado
 [...] que su damnacion le venga en deseo</p> | <p><i>“ché la divina giustizia li sprona
 sí che la tema si volve in disio”</i> (125-6)</p> |
| <p>XII, 9ad: O ciega maluada y peruersa cobdicia
 que en la corta vida nos punge tu fambre
 despues en la eterna nos vaña en la sangre
 segund que lo ordena la eterna justicia</p> | <p><i>“Oh cieca cupidigia e ira folle
 che sì ci sproni ne la vita corta
 e ne l’eterna poi sì mal c’immole”,</i> (49-51)</p> |
| <p>XX, 5af: Que loca es y muerta la tal piedad
 que aestos se tiene enemigos de dios
 de aquello contentos debemos ser nos
 que tiene ordenado su justa bondad
 quien es zelerado y de mas crueldad
 quel que ha compasion al juizio diuino</p> | <p><i>“Qui vive la pietà quand’è ben morta;
 chi è più scellerato che colui
 che al giudicio divin passion comporta?”</i> (38-30)</p> |
| <p>XXX, 11ce: la justicia rigida quiere y ordena
 traher mayor pena de do fue el pecado
 que aquello afligendo sea mas suspirado</p> | <p><i>La rigida giustizia che mi fruga
 tragge cagion del loco ov’ io peccai
 a metter più li miei sospiri in fuga.</i> (70-2)</p> |

Mientras que en el primer caso, la acción de “ordenar” asignada a la Justicia reemplaza a la del TF (que era “sprona”, *i.e.* empuja), en el resto de los casos Villegas la agrega a través de una amplificación, que puede ser de un verso –como el segundo caso–, de tres –como en el caso tercero donde se amplifican los vv. b, c y d–, o de sólo un hemistiquio, como en el último.

Añadamos que además de Dios, otras figuras celestiales que poseen diversas “jerarquías” (la Virgen y sus servidoras –Lucía y Beatriz–) se caracterizan también por estas acciones. Según le relata Virgilio a Dante, Beatriz –instada por Lucía y ella por la Virgen–, lo convence para que lo ayude. Su relato termina “*e venni a te così com’ella volse*” (II, 118), lo cual se traduce: “Así vine a tí como ella **mandó**” (8a). La acción que definía a este personaje en este caso era también el querer; sin embargo, en la traducción pasa a ser una vez más el mandato, que se presenta, a su vez, como el catalizador de las acciones (“vine como ella mandó”). Más adelante en el texto dantesco Virgilio parece asumir la tarea que le fue encomendada como una “intención” propia: “[...] *io son un che*

discendo/[...] giù di balzo in balzo/e di mostrar lo 'nferno a lui intendo” (XXIX, 94-96). El Virgilio de Villegas, en cambio, sigue puntualizando que baja a los infiernos pues sigue un mandato: “soy vno que baxó de vn valzo en otro / y **es me mandado** mostrar lo aquestotro” (14fg). En este caso, mientras la “intención” del Virgilio del TF queda borrada, el empleo de la voz pasiva difumina el agente de ese “mandar”, que puede referirse a cualquiera de los protagonistas de la “cadena de mando” que precedió el pedido de Beatriz ([Virgen] Dios-Virgen-Lucía-Beatriz)¹⁰⁵.

De todo lo analizado hasta aquí, resulta evidente que el agregado de estas nuevas acciones que definen el accionar propio de la divinidad –o de figuras de jerarquía celestial– en términos de mandar y ordenar, no parecen ser cambios puramente casuales. Al contrario, según consideramos son el resultado de lo que Cátedra señala en relación a la *Consolatoria* y el *Cancionero* de Marcuello: “la configuración ideológica de los escritores de la época de los Reyes Católicos, [estaba] recamada con todos los elementos de un pensamiento teocéntrico por lo que al poder se refiere”.¹⁰⁶ Aunque esta afirmación puede parecer una obviedad, pues el teocentrismo es propio de todo el pensamiento político medieval –como lo demuestra el mismo Dante–, Cátedra se refiere aquí a la acentuación que se hace de él en esta época, en la cual se lo utiliza de manera excesiva con funcionalidades apologéticas muy precisas. En este sentido, resulta interesante traer a colación el principio del poema historiográfico que estudia Cátedra, específicamente las dos coplas donde el autor “Denuncia la premisión de Dios al rey don Juan, nuestro señor” acerca de Álvaro de Luna:

Surge, **gobierna**, corona rigente,
 demanda la cuenta que tienes de dar
 porq’**en juicio de alto mandar**
 dina se muestre tu obra presente;
 eçe que viene del Omypotente
 la su Providençia con duro flagelo
 y **manda** que pongas debaxo del suelo
 sobervia tirana que pierde tu gente.

Llegada la ora que suma Potençia
manda que muevan los cursos çelestes,

¹⁰⁵ La “cadena” de pedidos se origina en la Virgen que se apiada de Dante y, en su papel usual de advocata, quebranta el “*duro guidicio*” divino y consigue su permiso para ayudarlo (II, 94-96).

¹⁰⁶ Cátedra, *La historiografía en verso...*, op. cit., p. 25.

asý tan aýna los casos terrestres
van por **el mando** de su Providencia;
porqu'el señor rey syn más dependencia
manda que debe morir degollado
por plaça y pregón el grande privado:
asý se pronunçia por justa sentencia. (VII y VIII)

En este caso, la recurrencia del “mandar” tampoco es inocente. Por el contrario, en la primera copla la voz divina que lo impele a gobernar, relaciona esta acción con el “juicio de alto mandar”, que hace que el rey sea rey, esto es, digno rey. Este “alto mandar” del rey, a su vez, queda justificado por la voz narradora que irrumpe en la segunda semiestrofa y señala que, a su vez, el Omnipotente lo “manda”. El “mandar”, por tanto, une estrechamente la figura regia a la divina. Esta relación, de hecho, se vuelve evidente en la segunda copla, donde se distinguen claramente dos semiestrofas, una referida a la acción divina y la otra a la regia. El segundo verso de cada una de las semiestrofas se inaugura de manera paralelística con la misma acción, que llevará a cabo en un caso la “Potencia” y en el otro el rey: “manda que muevan los cursos celestes” (v. b)/“manda que deve morir degollado” (v. f). Esta acción de “mando” del rey se concibe, sin embargo, dentro de todos los otros “casos terrestres” que “van por el mando de su Providencia” (vv.c-d). De este modo, el accionar que queda definido como el específico del gobierno de un Rey (el mandar) es, en realidad, reflejo del accionar divino y parte de Su designio. Nieto Soria, de hecho, analiza como uno de los elementos propios de la propaganda en la época Trastámara “la imagen teológica”. Señala al respecto que, mientras en el siglo XIII se habían multiplicado las imágenes de orden teológico y religioso referidas al rey y al poder real (con Alfonso X y Sancho IV), en el siglo XIV las mismas “dan la impresión” de haberse difuminado, para revitalizarse recién con los Trastámara. De este modo,

según se avanza en el siglo XV va adquiriendo perfiles cada vez más definidos lo que algunos autores políticos de la época van definiendo como el señorío o la monarquía divinal, en donde, en el fondo, se está describiendo en clave teológica lo que, en clave política, se está enunciando **en términos de poderío real absoluto**.¹⁰⁷

Queda ahora más aclarado a qué hacía referencia Cátedra al señalar la importancia de la “configuración ideológica” determinada por el “pensamiento teocéntrico en lo que al poder

¹⁰⁷ Nieto Soria, “La realeza”, en *Orígenes...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

se refiere”. No es posible, por tanto, entender la recurrencia que tendrán tanto en el texto de Villegas como en el de Barba las imágenes de un poder divino y/o real autoritario sino es desde este punto de vista, pues, como señala luego Nieto Soria, “este impulso de los tópicos teologizadores, como instrumentos de descripción y de justificación de un poder regio con proyectos autoritarios cada vez más definidos [...] alcanza niveles incomparables en el contexto de la época de los Reyes Católicos”¹⁰⁸.

Habría que añadir a todo esto la insistencia que le dará Villegas a otra capacidad divina: elegir “ministros” y ceder su poder. Tomemos el caso de los demonios guardianes del octavo círculo (Malebolge), que se encargan de hostigar a los condenados. Al principio del canto XXIII, previo al pasaje a la sexta bolsa o recinto, Malebranche y los otros secuaces guardianes del recinto quinto, comienzan a perseguir a Dante y Virgilio, que corriendo atemorizados logran descender a la próxima bolsa. Una vez allí, ven a los demonios detenidos en el límite del recinto y su miedo se disipa pues, como aclara a continuación:

8ad: Que ansý lo **ordenó** la inmortal prouidencia
de **do a sus ministros procede el poder**
que en su cierta forma y logar exercer
se pueda, y no pase de su continencia

*“ché l’alta provedenza che lor volle
porre ministri de la fossa quinta,
poder di partirs’ indi a tutti tolle”*, (55-57)

La causa que presenta el texto dantesco es muy específica: la providencia “*che lor volle porre ministri de la fossa quinta*” (que quiso ponerlos como ministros de esa fossa), “*poder di partirs’ inde a tutti tolle*”, esto es, el poder de partir de allí a todos los sacó. Como resulta evidente, la traducción del arcediano cambia completamente el tono. Por un lado, la acción principal de la figura divina es, nuevamente, “ordenar”. Por el otro, se agrega una parentética especificativa, donde se aclara que los ministros obtienen “el poder” de Dios. A su vez, el genitivo con el que se especifica de qué ministros se trata en el TF se omite y, de este modo, la aseveración sobre el poder “cedido” por Dios asume un carácter general. Asimismo, el “poder” en el texto dantesco está presente, pero en cuanto capacidad o facultad (facultad de irse) que se presenta, en realidad, como una facultad privativa o ausente (es decir, un “poder” que no tienen). Villegas en cambio traduce todo el pasaje a través de una modulación antitética (negativo por positivo) que cambia radicalmente el

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

punto de vista pues insiste en “el poder” que sí detentan los demonios en cuanto “ministros”. En resumen, las acciones principales de la Providencia en el TF son dos: “*vollere porre*”, querer poner ministros en esa fosa y, a su vez, “*tollere*”, sacarles una facultad o poder. En el texto castellano, sin embargo, su acción principal es “ordenar” que el poder cedido por ella, lo deben “exercer”, “en su cierta forma y logar”, verso agregado por Villegas. Con todos estos cambios, por tanto, Villegas insiste en la capacidad positiva que los ministros en general –todos, no sólo los demonios– tienen para detentar un cierto poder, que procede de Dios, en una cierta “jurisdicción”. Este panorama resulta tal vez más aclarado teniendo en cuenta el papel de otra de las “ministras” divinas, la fortuna, papel que se describe, como sabemos, en el canto VII:

13a, fh: [Aquel que trascende por todo el saber]	[<i>Colui lo cui sapper tutto trascende</i>]
[...] de aqueste esplendor de los bienes mundanos	[...] <i>Similmente a li splendor mundani</i>
les dio partidor a los siglos humanos	<i>ordinò general ministra e duce</i>
ministro y caudillo que ouiesse el poder	<i>che premutasse a tempo li ben vani</i> 73, 77-9
14a: El qual permutase por tiempos de gente	

En esta ocasión el TF sí le asigna a la figura divina la acción de “ordenar”, aunque en su acepción de “disponer”. Villegas lo traduce mediante una modulación verbal hiperonímica “dio” para luego desplazar el contenido de la proposición adverbial final del TF (v.79) al primer verso de la copla siguiente (14a), donde se traducirá, sin embargo, en una oración principal desprovista de la carga de finalidad. Mediante una amplificación, por tanto, la finalidad de la acción divina de “disponer” un ministro, pasa a ser ahora “que ouiesse el poder”, que queda resaltado, además, en el verso que concluye la copla. De esta forma, mientras puntualiza una vez más la capacidad divina de “ceder” el poder en algún ministro, justifica la capacidad del mismo, la Fortuna en este caso, de detentarlo. Las acciones específicas que esta ministra puede llevar a cabo se describen más adelante de la siguiente manera:

15bd: que aquesta prouey y lo juzga y prosigue	<i>“questa provede, giudica e persegue</i>
su reyno gouierna su mando se sigue	<i>suo regno come il loro li altri dèi”, (86-7)</i>
segund le es mandado su cargo mantiene	

En el texto fuente, las acciones del primer verso (*provede, giudica e persegue*) se encuentran encabalgadas con el siguiente, pues allí está su objeto (“*suo regno*”). Villegas

en su traducción, sin embargo, agrega en ese primer verso un objeto pronominal (“lo”), procedimiento mediante el cual se deshace del encabalgamiento. De esta forma, en el siguiente verso, mientras mantiene el mismo objeto (reyno) lo hace depender de una acción agregada “gobierna”. En el segundo hemistiquio, además, se agrega una construcción impersonal, de carácter generalizador, que puntualiza la obediencia debida: “su mando se sigue”. Además de las acciones de “gobernar” y “mandar”, se agrega también el último verso, donde las mismas quedan justificadas, a su vez, porque “su cargo” “le es mandado”. Como se ve, la finalidad del paralelismo que se establece entre el “mandato” divino y el del “ministro” del reyno es similar al que realizaba Barba en las coplas citadas: las acción de “mandar” es propia de Dios y del “rey” (o “ministro” de un reyno) que obtiene de Él su poder.

En todos los pasajes de este apartado, por tanto, vimos cómo las acciones características de la figura divina son “mandar”, “ordenar” y “tener” y “ceder” su poder. En el último ejemplo, además, el “mando” y “poder” otorgado por Dios sobre un cierto “reyno” y/o “ministro” se relaciona explícitamente con una acción más específica, que pasa a ser el sinónimo perfecto de “mandar” y, a la vez, dispara múltiples connotaciones: “gobernar”. Aunque no se aluda explícitamente a la figura del rey español en el texto poético –pues el campo de acción de estos “ministros” de características regias es del orden de lo trascendental–, si tenemos en cuenta la difundida imagen del rey como vicario de Dios en la tierra,¹⁰⁹ transpolar todas estas imágenes a su figura hubiera sido un efecto de lectura muy factible. Además, el mismo Villegas al final de su comentario se encarga de presentar a los reyes españoles como “ministros” de Cristo. Nos referimos al pasaje de la glosa a la primera copla del último canto donde, con ocasión de la referencia al rey del infierno (“*vexilla regis prodeunt inferni*”, XXXIV, 1), el arcediano dirá:

Los fieros pendones se van demostrando del rey del infierno← tan bien ay por nuestros pecados reys malos como buenos, y **los buenos son ministros y sieruos y seguidores del rey de los reys** nuestro redemptor Jesu Xristo, de quien dize Esayas en el cap. ix.y.xxxij **el reyno y poderío en su mano**. Los malos siguen a este rey suyo Lucifer, del qual se escribe que el es rey sobre todos los fijos de la soberuia en el cap. xli de job. Cierta podemos dezir verdad (dando dello infinitas gracias al dador de todos los bienes) que en este linaje real de España a auído y **siempre ay reys muy virtuosos, muy católicos, muy excelentes** en toda

¹⁰⁹ Nieto Soria, *Orígenes...*, op. cit., p. 32-3 y Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, op. cit., p. 227-8.

manera de virtud y bondad y muy pocos se ley [sic.] auer seydo malos y seguidores de este mal rey, de quien aquí se trata. (N7 r)

Como vemos, mientras se relaciona explícitamente a estos “ministros” y siervos del “rey de reyes” con los “muy virtuosos” y “muy católicos” reyes españoles que “a auido y siempre ay”, –epítetos a través de los cuales evidentemente se intenta aludir más especialmente a los que “ay”, esto es, los Reyes Católicos–, se puntualiza nuevamente que “el reyno y poderío” procede de Cristo. Este sistema de alusiones, a su vez, estaría favorecido por el epíteto formular que, dentro de la numerosa cantidad de epítetos posibles,¹¹⁰ se elige asignarle al rey Fernando una y otra vez, comenzando por el propio título de la obra –“fija del **muy poderoso rey** Don Fernando, rey de Castilla y Aragón, llamado el cathólico” (fol. i r. véase Apéndice)–, que se repite luego en el prólogo –“ser fija de tan alto rey y **tan poderoso**” (ls. 3-4)– y en la glosa –“teniendo presente al **muy poderoso rey** y señor nuestro don Fernando el Cathólico, vuestro padre muy excelente señora” y en el mismo folio más adelante “de tan **poderoso y glorioso rey**”, (h1 r)–. De hecho, el mismo Fray Iñigo en el *Sermón Trobado* que le dirige a Fernando, puntualiza el “poder” que tiene este rey, que se deriva –a la vez que se justifica– del infinito poderío de Dios. Luego de señalar “Teniendo Dios soberano/ **infinito el poderío/ gobierna** el linaje humano/ (...) pues si Dios omnipotente, **pone el yugo** sobre el blando/ quanto más de gente a gente/ **se debe mansamente/ executar lo del mando**”(c.29), dirá:

Estas son rey, a mi ver,
las melenas sobre quien,
los **yugos del gran poder**
del reinar, del someter,
asientan por cierto bien;
con estas vos acabastes
con muchos que ayan pesar
no, señor, porque reinastes
mas porque tanto tardastes
de venir a sojuzgar

¹¹⁰ José Manuel Nieto Soria rastrea más de 86 epítetos diferentes –algunos con variantes mínimas– que en el siglo XV se utilizaban para aludir a la figura regia, entre los cuales se destacan por su número muy superior los aplicados a Juan II y los Reyes Católicos. Entre estos epítetos, divididos en “Fórmulas y expresiones de sacralización”, “fórmulas y expresiones de moralización” y “fórmulas y expresiones de exaltación política”, sólo tres se relacionan con el término poder. Los más comunes, sin embargo, son “alto rey”, “rey muy esclarecido”, “rey cristianísimo”, entre tantos otros (Véase para todo esto “Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del XV. Diseño literario de un modelo político”, *En la España medieval*, 11, 1988, pp. 185-222, el registro de fórmulas se encuentra en las pp. 214-221).

a regir y a libertar. (c.33)¹¹¹

Podemos concluir, siguiendo a Cátedra, que la traducción de Villegas en este sentido puede ubicarse junto a otras tantas piezas literarias del reinado de los Reyes Católicos cuya característica más “brillante” es “el tratamiento de las imágenes teocéntricas, algunas de las cuales se convierten en una vía propagandística para una monarquía robusta en lo que al poder autoritario se refiere”.¹¹² En nuestro caso, aunque no se puede aseverar que se trate éste de un recurso propagandístico premeditado, sí es evidente que tal cantidad de cambios introducidos siempre en una misma dirección no resultan del todo casuales. Se puede plantear, al menos, que son el resultado de la “configuración ideológica de los escritores de la época de los Reyes Católicos”, más específicamente, la huella textual de una ideología pro-monárquica muy difundida y que influye en la representación del poder, divino o terrenal: el autoritarismo teocéntrico. En efecto, mientras en los textos del período el rey terrenal recibe atribuciones divinas y se le asignan imágenes teologizantes con el fin de robustecer y justificar el nuevo autoritarismo, la contracara inmediata de estos procedimientos es la de construir una imagen divina que detente más autoridad que la de los reyes, que serían sólo su reflejo y sus “ministros”. Desde este punto de vista, por tanto, a la “representación teológica del poder regio”¹¹³ le corresponde, como contrapartida ideológica –consciente o inconsciente–, una representación regia del poder divino que, en relación con el texto fuente, asume y extrema sus características autoritarias. Éste es seguramente uno de los ejemplos más interesantes de cómo la ideología pro-monárquica influye, aunque de manera bastante velada, en la interpretación y la reescritura de tantos personajes y pasajes.

3.3.2- La relocación apologética del sentido

Hemos ya señalado que, gracias a la capacidad amplificatoria de la glosa, la ideología pro-monárquica y, más específicamente, los contenidos abiertamente políticos y apologéticos, aparecerán allí más explícitamente de lo que lo hacen en el texto poético, pues la mayor libertad que le da esta “oración soluta o prosa” le permite a Villegas

¹¹¹ Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, *op. cit.*, p. 309-311.

¹¹² Cátedra, *La historiografía...*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹³ Nieto Soria, *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 35.

explayarse en aquello que le interese destacar. De hecho, más allá de la referencia a la “oración soluta” en relación a la traducción de un texto poético que hacía en su Introducción, hablará explícitamente de esta “libertad” en su comentario a la primera copla del canto XXVIII, en la cual traduce la mención de Dante a las “*parole sciolte*” de la prosa (“*Chi poria mai pur con parole sciolte/ dicer [...]*”, 1-2): “con las palabras sueltas y en oración soluta, como el latín llama a lo que deziamos prosa y que no va en coplas o versos, **más libertad tiene hombre en dezir lo que quiere** que escriuiendo en verso [...]” (J1 v). Hemos denominado este proceso en el cual se produce un desplazamiento de la fuerza hermenéutica del texto y sus connotaciones políticas hacia la glosa “relocación apologética del sentido”. Esta relocación, a su vez, está íntimamente relacionada con dos factores. Por un lado, con el hecho de que en la glosa se incorporen fragmentos traducidos del *Comento* de Landino, los cuales cuando presenten aclaraciones o relatos con connotaciones políticas precisas se refuncionalizarán de acuerdo con la ideología dominante del texto castellano. Por el otro, con el espacio que ofrece la glosa para incorporar *excursus*, que será muy bien aprovechado, ya sea para hacer apologías de los reyes, en especial de Fernando, o de la monarquía en general, ya para incorporar referencias al contexto castellano y sus problemáticas.

En este sentido, como ya hemos dicho, la reescritura del texto poético desde el punto de vista político y/o ideológico se vuelve más esporádica y menos evidente a medida que avanza, pues se limitará, la mayoría de las veces, a la incorporación o variación de breves versos que funcionarán como disparadores hermenéuticos. Ejemplificaremos aquí con unos pocos casos, que serán ampliados luego en el capítulo 5, cuando nos dediquemos específicamente a la manera en la que en la glosa se van desarrollando y poniendo en relación diversos contenidos político-apologéticos.

Comencemos con un caso que tendrá una importancia esencial, el del personaje de Pier della Vigna, en el canto XIII, copla 10:

Después de lançados sospiros muy graues
 nos dixo ‘yo soy el que del coraçón
 retube sin dubda en aquella sazón
 del grand Federico entrambas las llaves,
 abriendo y cerrando por modos suaves
 y siempre guardando mi cargo tan neto,

“*io son colui che tenni ambo le chiavi
 del cor de Federico, e che volsi
 serrando e diserrando sì soave
 che dal secreto suo quasi ogn’uom tolsi*”, (58-61)

que a todos eché del su alto secreto
¡o falsa priuança firmeza no sabes!

Más allá de la didascalia incorporada al principio de la copla, los dos versos agregados aquí tienen una función muy específica, que se explicita en la glosa:

y siempre guardando el su cargo y oficio neto, quiere dezir limpio y sin reprehensión al menos justa [...] quéxase de no le auer durado la **engañoso priuança**, diciendo o falsa priuança firmeza no sabes. Este verso no es del texto del Dante y **viene bueno en este logar**, que así lo vemos muchas vezes acaezcer a los grandes privados dar **grandes caýdas** [...] y así también acaezció al maestre de Santiago don Álvaro de Luna de quien diximos arriba en el primer canto. (v7 v)

Con el último verso agregado, por tanto, Villegas aprovecha para dar su opinión sobre la “privanza”, lo cual dispara en la glosa una comparación explícita entre della Vigna y Don Álvaro, el privado por antonomasia. El primer verso agregado, además, también tiene una función específica pues, en realidad, permite contraponer una y otra figura, ya que el oficio de Della Vigna fue “neto y sin reprehensión”. Sin embargo, tanto la figura negativa como la positiva, terminarán de la misma manera, esto es, en una “grande caýda”. De hecho, como analizaremos más en detalle en el capítulo 5, Villegas introducirá a continuación su traducción del pasaje donde Landino refiere brevemente la vida de este personaje, pasaje que será reconfigurado para resaltar, con objetivos ejemplares, la manera horrenda en la que muere. De este modo, el oficio del privado queda configurado como negativo, incluso cuando sus intenciones hayan sido positivas. Este primer ejemplo reviste una importancia significativa ya que introduce uno de los temas predilectos en toda la glosa, a saber, la crítica a la privanza que es, a su vez, un reflejo de la ideología promonárquica contemporánea, que identificaba los males de los reinados anteriores –el de Juan II y especialmente, el de Enrique IV– con el protagonismo de los privados, a la vez que legitimaba el gobierno y su poder centralizado bajo la bandera de un “reinado sin privados”.¹¹⁴

A modo de último ejemplo, mencionemos otro caso muy significativo por la recurrencia que tendrá en la glosa: la particular construcción que se hará de la imagen de los franceses en los últimos cantos.

¹¹⁴ Profundizaremos todo esto en el capítulo 5, adonde reenviamos para bibliografía al respecto.

XXVII,6gh: la tierra que supo sufrir luenga afrenta “*La terra che fé già la lunga prova*
y sangre vazió de franceses **liuianos**. *e di franchiseschi sanguinoso mucchio*”, (44)

Estos dos versos, parte de la respuesta que le da Dante a Montefeltro cuando le pregunta cómo se encuentra la Romagna, hacen referencia a la tierra de Forlì, a la que Dante alude mencionando la batalla que allí había hecho Montefeltro contra los franceses. Mientras que el TF se centra en las consecuencias de la misma, esto es, que hizo de ellos un montículo sangriento (“*fé [...] di franchiseschi sanguinoso mucchio*”) Villegas lo traducirá mediante una modulación metonímica en la que cambia la imagen del montón de cuerpos, por la acción que la causa “vaziar”, para lo cual, luego de omitir “*mucchio*”, transpone el adjetivo convirtiéndolo en el sustantivo “sangre”. Todos estos cambios le permiten agregar el apelativo “liuianos”, del cual comenta en la glosa: “y vazió sangre de franceses vanos y locos, sin seso y cordura” (H5r). El breve agregado, por tanto, dispara en la glosa una ampliación donde se hace evidente el ensañamiento del arcediano. Dos cantos más adelante, en el XXIX aparecerá nuevamente una referencia a los franceses

XXIX,18eh: yo dixe al poeta “ay tal liuianadad “*E io dissi al poeta: Or fu già mai*
debaxo del cielo como la senesa” *gente sì vana come la senese?*
respuso me “es cierto maguer la francesa *Certo no la francesa sì d’assai*”, (121-3)
asaz ligera de su qualidad.”

En este caso, luego de escuchar el relato de Griffolino de Arezzo de por qué Alberto de Siena lo mandó quemar como nigromante, Dante procede a una crítica contra los seneses, que según los especialistas era un tópico recurrente en los florentinos.¹¹⁵ Su crítica, sin embargo, es en realidad una exclamación dirigida a Virgilio y construida a través de una pregunta retórica que él mismo se contesta, aseverando que ni siquiera los franceses –cuya vanidad era también muy famosa– son tan vanos como los seneses. Villegas traduce esto de manera muy particular. Por un lado, la comparación se traduce mediante una modulación que la cambia de signo: mientras que en el TF los franceses poseían menos vanidad que los seneses, ahora poseerán ambos la misma (“maguer la francesa/ asaz ligera de su qualidad”) lo que empeora, evidentemente, el panorama francés. Por el otro, lo que en el TF era la

¹¹⁵ Véase Fosca, *op. cit.*, nota a los vv. 121-3 y Chiavacci Leonardi, *op. cit.*, nota al v. 122.

respuesta que el mismo Dante se daba a su pregunta retórica, Villegas, en cambio, se lo atribuye a Virgilio –que en el TF desde el v. 101 no vuelve a hablar en todo el canto–, dándole a la aseveración más autoridad. En la glosa correspondiente comentará: “es cierto, maguer la francesa también es ligera en su cualidad y condición natural. En todas las escripturas antiguas fallamos ser los franceses gente ligera y mudable, como lo escribe el Tito Livio y otros auctores" (K5r). Aunque los cambios del texto poético, en este caso, son más imperceptibles que en el ejemplo anterior, sí dan cuenta de la visión negativa del arcediano respecto de esta nación y su intención de dejarla mal parada.

Por tanto, aunque en ambos ejemplos los cambios son breves, los mismos le permiten a Villegas detenerse en una crítica anti-francesa en la que se puntualiza su “liviandad”, concebida como sinónimo de “vanidad”, cuya verdadera intención y trasfondo se revelará en los próximos cantos. En efecto, este ensañamiento con los franceses es aquí una pequeña huella de la propaganda antifrancesa que inundará, por sobre todo, las partes finales del comentario y que era tan común en el contexto castellano de principios del XVI, como daba cuenta, por ejemplo, la “Égloga hecha por Francisco de Madrid”. Esta propaganda será llevada al extremo, como analizaremos en el capítulo 5, en el canto XXXI, donde la especial construcción de la glosa –en la cual a la vez que son recurrentes las imágenes de la soberbia y la vanidad asociadas a la tiranía y el sojuzgamiento, se realiza un *excursus* sobre la voluntad de “sojuzgamiento” que mueve a los “vanos” franceses– permite asociar a los gigantes que custodian el Cocito con esta nación.

A modo de breve recapitulación de lo analizado en este capítulo, en cuyos apartados hemos ido detallando nuestras conclusiones, señalemos simplemente que, según creemos, hemos dado cuenta fehacientemente del interés propagandístico que motivó la promoción de esta traducción, así como también de cómo la ideología pro-monárquica influye en la reescritura del texto. En el último apartado, a su vez, hemos adelantado la centralidad que tiene el comentario que acompaña la traducción en la configuración de un texto con características apologéticas. En efecto, la importancia que reviste la glosa a la hora de comprender de modo global la función ideológica y apologética que desempeñó este “*textus cum commento*” en el contexto castellano de los Reyes Católicos es tal que requerirá de un análisis privilegiado en los próximos capítulos.

Capítulo 4. Traducción y reapropiación: Villegas y Landino

Aunque existen pruebas de que el *Comento sopra la Divina Commedia* de Cristóforo Landino (1481) circulaba ya en España a fines del XV¹, seguramente fue durante la estadía de estudios que Villegas realizó en la Curia Romana, entre 1485 y 1487, donde recibió noticias de este comentarista dantesco, el más afamado del momento, y logró adquirir un ejemplar. En efecto, este *Comento* se imprimió tres veces desde su publicación hasta la fecha de partida de Villegas y fue reeditado luego numerosas veces más.² Su éxito es tal que Villegas, como ya hemos señalado, decide servirse principalmente de él a la hora de acometer su comentario, en el cual traduce –modulando, omitiendo y amplificando– pasajes enteros. Fine comenzaba su estudio inédito mencionando la fuerte dependencia (“*heavy dependence*”) entre el texto hispano y el italiano, tanto que en su opinión el *Comento* de Landino “*accounts for about half of the Spanish text.*”³ Sin embargo, como bien sabemos, los comentadores del siglo XV y XVI heredaron una gran riqueza de técnicas interpretativas y de convenciones, aunque generalmente las usaron de una manera que cambiaba su fuerza esencial. Dicho de otro modo, en el Renacimiento la *enarratio poetarum* se va convirtiendo en un género cada vez más flexible, gracias al cual se utilizan una gran cantidad de estrategias relacionadas con la naturaleza acumulativa del comentario medieval para reapropiarse de los textos.⁴ Un ejemplo evidente es que Landino, miembro activo del círculo de filósofos y poetas que rodean a *L'Accademia platonica di Firenze*, en

¹ De la circulación temprana de este comentario en la España del siglo XV, da cuenta un texto manuscrito datado de fines de este siglo que se conserva en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (ms. 20) y que contiene una traducción del comentario de Landino en catalán, inédita y casi desconocida. Véase Andrés Navarro Lázaro, “Sobre una traducción catalana inédita del siglo XV del comento de Cristoforo Landino a la *Commedia*.”, Vicente González Martín, ed., *La filología italiana ante el nuevo milenio*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2003, pp. 469-78.

² Firenze, 1981; Venezia, 1484 y en Brescia 1487, luego de lo cual se editará siempre en Venecia, con la revisión de Pietro da Figino: 1491, 1493, 1497, 1507, 1512, 1516, 1520, 1529, 1536, 1564, 1578 e 1596. Véase al respecto el catálogo de Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca; ossia, Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina commedia e delle opere minori di Dante*. Prato, Tip. Aldina, 1845-46, pág. 654 y Paolo Procaccioli, *Filologia ed esegesi...*, op. cit. pp. 14-17.

³ Fine, *Fernández de Villegas's...*, op. cit., p. 1.

⁴ Para una profundización de este tema véase el artículo fundacional de Edwin Quain, “*The Medieval Accessus ad Auctores*” *Traditio*, 3, 1945, pp. 215-64. Un estudio más acabado, sin embargo, sobre el desarrollo y la evolución de la práctica de la *enarratio poetarum* puede encontrarse en Alastair Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London, Scolar Press, 1984.

su *Comento* presenta a Dante como un exponente de sus ideales neoplatónicos.⁵ Parker, de hecho, se refiere al tipo de reapropiación que Landino hará del texto de la *Commedia* de la siguiente manera: “*In emphasizing the poem’s philosophical dimension, Landino is able to present Dante as an exemplary exponent of Neoplatonic ideals: the poet’s thoughts are seen to be in perfect consonance with contemporary cultural and philosophical notions.*”⁶ En el caso del Comentario de Villegas, el panorama que estamos describiendo se hace más complejo al ser su comentario, a su vez, traducción de otro, ya que, tanto en la Edad Media como en el Renacimiento, la mayoría de las veces traducir implicaba interpretar y glosar.⁷

El objetivo de este capítulo es describir sucintamente, a partir del enfoque de la especificidad histórica de la traducción, cómo funciona esta reapropiación en el texto de Villegas, no tanto la que hace de la *Divina Commedia* en su traducción y comentario, sino la que lleva a cabo del *Comento* de Landino y de sus ideas principales. Reapropiación, de aquí en más, será utilizado como sinónimo del concepto de “apropiación cultural” que presentamos en nuestra Introducción, esto es, el proceso de producción cultural y reproducción que reconstituye y recrea al texto fuente de acuerdo con valores, creencias y representaciones preexistentes en la lengua meta. De este modo, teniendo en cuenta tanto el distinto contexto de producción, como la intención del nuevo texto (texto meta), analizaremos las estrategias o mecanismos textuales a través de los cuales resuena un contexto histórico-cultural diferente. Aclaremos que, aunque en su tesis inédita Fine daba cuenta, en cierto sentido, de la relación de dependencia entre uno y otro texto, lo cierto es que en su análisis se centraba más que nada en el desglose de las posibles fuentes utilizadas por Villegas, sean *auctoritates* cristianas o autores clásicos. Queda todavía pendiente, por tanto, un estudio pormenorizado de la reapropiación que hace Villegas de Landino, laguna crítica que este capítulo intenta subsanar sólo en parte y en la que nos detendremos tal vez con más detalle en el próximo. Con estos fines, nos centraremos primero, luego de esbozar

⁵ Sobre la Academia Platónica de Florencia y la participación de Landino en la misma, véase Arthur Field, *The Origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1988 y “The Platonic Academy of Florence” en Allen & Rees, eds., *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, Boston, Brill Academic Publishers, 2002, pp. 359-76.

⁶ Deborah Parker, *Commentary and Ideology: Dante in the Renaissance*, Durham, Duke University Press, 1993, cita en p. 78. Para profundizar en el neoplatonismo del *Comento* es útil el artículo de Simon Gilson (“Plato, the *Platonici*, and Marsilio Ficino in Cristoforo Landino’s “Comento sopra la *Commedia*”, *Italianist*, 23.1, 2003, pp. 5-53) donde luego de un pormenorizado análisis adjunta dos apéndices en los que se enumeran todos los pasajes que cuentan con un sustrato neoplatónico.

⁷ Véase al respecto nuestra Introducción.

algunos lineamientos mínimos acerca del contexto político-cultural en el que emergen estos textos –sobre todo el de Landino–, en el desarrollo del tipo más característico de reapropiación que acomete Villegas, esto es, la reescritura y reconfiguración de pasajes que tienen connotaciones filosóficas o doctrinales problemáticas desde su perspectiva ortodoxa o que entran en conflicto con su intención didáctico-moral. En un segundo momento analizaremos el desarrollo pendular y por momentos contradictorio que hace Villegas de una idea que hilvana toda la interpretación landiniana del texto dantesco: la dicotomía vida activa/vida contemplativa.

4.1 Contexto cultural e intencionalidad política

Comencemos con una breve reseña de las particulares circunstancias históricas en las que emergen ambos textos. Cristóforo Landino, profesor de retórica y poética en el *Studio Fiorentino* entre 1458 y 1497, presentó el *Comento sopra la Divina Commedia* a la *Signoria* florentina el 30 de agosto de 1481 en una edición lujosa con grabados que hoy en día se atribuyen a Botticelli. El éxito casi inmediato de su texto se debió a varios factores: por un lado, era la primera edición ilustrada de la *Commedia* y además sintetizaba las contribuciones de los comentaristas previos. Por el otro, además de reinterpretar el texto desde el punto de vista neoplatónico, ofrecía el estudio más profundo sobre el lenguaje dantesco realizado hasta el momento.⁸ Habría que mencionar, por último, que el *Comento* de Landino y su elogio del vernáculo se inscriben en el marco de una política cultural de Lorenzo de Médici –quien encargó la obra–, que intenta imponer la noción hegemónica de la lengua florentina por su potencial para servir al “*augumento*,” esto es, a la expansión política de la república de Florencia.⁹ En efecto, Navarro Lázaro expone las causas históricas de esta posible “inscripción política” de la siguiente manera:

Seguramente Lorenzo vio en la publicación de la *Comedia* otra de sus bazas para recuperar el medio cultural. La vuelta de Lorenzo en marzo de 1480 provocó la reacción de

⁸ Para todo lo anterior es fundamental consultar Roberto Cardini, *La critica del Landino*, Florencia, Sansoni, 1973, especialmente pp. 113-232, y Paolo Procaccioli, *Filologia ed esegesi...*, *op. cit.*, especialmente pp. 9-30.

⁹ Al respecto señala Parker que el elogio del vernáculo de Landino va de la mano con la idea de Lorenzo de que “*Florentine political ambitions should be matched with an equally expansive and hegemonic notion of the Florentine language*” . (Deborah Parker, “Commentary as Social Act: Trifone Gabriele’s Critique of Landino.” *Renaissance Quarterly*, 45.2, 1992, pp. 225-47, cita en pp. 228-9).

euforia que aprovecharía el mismo Lorenzo. A partir de esa fecha inicia una política de propaganda sobre la superioridad de la cultura y la *ciuità* florentina, lo que hace pensar, por la proximidad de las fechas, que el comentario de Landino sea uno de los episodios de esa iniciativa.¹⁰

Esta “propaganda”, de hecho, se abandera por sobre todo en el Proemio, donde Landino le dedica varios apartados al elogio de Florencia, de su vida civil y de su cultura.¹¹ Sin embargo, coincidimos con McNair cuando señala, respecto del Landino de las *Disputationes* –su obra de 1476 (*vid. infra*)–, que al contrario de lo que la crítica viene considerando, no demuestra un apoyo ideológico al control político de los Médici, gobierno *de facto* signado por el autoritarismo, el clientelismo y la eliminación de todo enemigo, sino al contrario.¹² En efecto, como ejemplificaremos mejor más adelante, aunque el Landino del *Comento* parezca ser partidario de Lorenzo sobre todo por la construcción de su “Proemio,” demostrará de manera muy sutil en el resto del texto su aversión por la conducción política actual de Florencia.

Respecto de Pedro Fernández de Villegas, ya nos hemos detenido en el capítulo anterior en señalar su relación con la corte regia en cuanto servidor de Doña Juana de Aragón y en probar cómo su traducción puede incluirse dentro de todo un conjunto de textos propagandísticos que circulaban en la corte de Fernando y lo señalaban como el “emperador” tan esperado por los españoles. Es justamente esta tendencia apologética fernandina la que, creemos, determinará una gran parte de su reescritura de la obra de Landino. Sin embargo, como ya planteamos, su reescritura no estará sólo determinada por sus intenciones políticas, sino también por el contexto cultural preciso de la España de los Reyes Católicos y por su situación enunciativa particular pues, además de literato y poeta de corte, es por sobre todo eclesiástico y teólogo. Su reapropiación del *Comento* de Landino, por tanto, estará determinada no sólo por una intención política muy específica, sino también por una postura filosófica-cultural diversa y por las pautas que le impone su deber de religioso.

¹⁰ Navarro Lázaro, “Sobre una traducción...”, art. cit., p. 471.

¹¹ Siete apartados de los catorce que conforman su *Proemio* se dedican a este elogio, a saber: 2- *Apologia nella quale si difende danthe et florentia da' falsi calumniatori*; 3- *Fiorentini excellenti in doctrina*; 4- *Fiorentini excellenti in eloquentia*; 5- *Fiorentini excellenti in música*; 6- *Fiorentini excellenti in pictura et sculptura*; 7- *Ius civile*; 8- *Mercatura*.

¹² Bruce McNair, “Cristoforo Landino and Coluccio Salutati in the Best Life”, *Renaissance Quarterly*, 47.4, 1994, pp. 747-69, referencia en p. 748.

4.2 El borramiento del neoplatonismo y la mejor difusión de la doctrina cristiana

Desde esta perspectiva, el tipo más característico de reapropiación que acomete Villegas es la reescritura y reconfiguración de pasajes que tienen implicancias filosóficas o doctrinales que, o bien contradicen su perspectiva teológico-ortodoxa o bien que entran en conflicto o no contribuyen del todo con su intención didáctico-moral. Analizaremos aquí algunos de los casos más importantes. Primero, el caso más sobresaliente y extensivo, el del neoplatonismo landiniano, que será constantemente borrado o amenguado de acuerdo con la formación teológica de Villegas, de índole aristotélico-tomista. Segundo, la manipulación de ciertos relatos míticos, cuyos elementos serán borrados o reemplazados en función de la interpretación alegórica que le interese sostener al arcediano. Los casos son múltiples, tomaremos a modo de ejemplo, pasajes extraídos de las primeras partes del texto.

El “borramiento” del neoplatonismo podría reducirse, en principio, a la omisión y/o reemplazo de las referencias a Platón y, a su vez, a la elisión de sus planteos filosóficos específicos. Comencemos con un caso correspondiente al apartado del Proemio “*Vita e costumi del poeta*”. Luego de la mención del sueño premonitorio de la madre de Dante, Landino hace alusión a otros casos de prodigios similares al sueño que pronostican la futura gloria de pequeños personajes célebres. Entre ellos destaca el caso de Platón:

Nè solo e sogni, ma anchora altri prodigii questo medesimo prenotono. Il perchè si legge che le ape portavano el mele nella bocca di Platone quando in età anchora infantile giacea nella culla. Il che pronosticò la futura suavità della sua eloquentia et della doctrina.
(Proemio, 9)

Villegas luego de una traducción bastante respetuosa dirá, en cambio: “En el santo doctor de suso nombrado **santo Ambrosio** acaeció lo del enxambre de las auejas que estando en la cuna sele entraron en la boca” (a2 r). Esta sustitución es bastante elocuente pues reemplaza a Platón por una figura ciertamente más “célebre” desde el punto de vista de Villegas: un Padre de la Iglesia. Notemos, sin embargo, que el reemplazo —o la omisión— no es caprichoso. En efecto, la anécdota de la abeja responde a un motivo mítico bastante difundido en la Edad Media que se aplicaba a diferentes figuras: Píndaro, Platón y, luego, a San Ambrosio. De hecho, la iconografía española de la época nos revela cómo la figura de

Ambrosio aparecía siempre asociada a un panal.¹³ Otro caso bastante elocuente del Proemio es el de las reflexiones neoplatónicas sobre el origen divino de la poesía y del poeta, al que Landino le dedica dos apartados de su prólogo (10- *Che chosa sia poesia et poeta et della origine sua divina et antichissima*; 11- *Furore divino*) y que Villegas, sin embargo, también se encargará de borrar y reemplazar por postulados más relacionados con las reflexiones poéticas y literarias vigentes en la Península. Nos dedicaremos a analizar este caso con profundidad en el capítulo 7. De estos dos casos se deduce, pues, que la tendencia de Villegas es manipular el texto fuente para acercarlo más ya sea a su propio paradigma ortodoxo-católico, ya a los cánones de la tradición cultural y literaria que lo rigen.

Así como reemplazaba a la figura de Platón con la de un Padre de la Iglesia, se encargará en otros pasajes de borrar todo tipo de aseveraciones o interpretaciones que se relacionan con el neoplatonismo y de reemplazarlas por sus contrapartidas aristotélicas. Así, por ejemplo, en el canto I, tenemos dos casos. El primero, el de la concepción platónica de la muerte, mencionada en ocasión de uno de los primeros versos de la *Commedia* “*Et tanto amara ch'è poco più morte*” (7):

[...] è morte, chome dicemo pocho avanti, d'animale, et è morte d'anima. Et morte d'anima anchora in due modi si piglia. O vero secondo e platonici quando l'animo entrando nel corpo sommerso et soffocato da quello perde quasi ogni suo vigore. O veramente quando l'anima si sepera [sic.] dal corpo et rimane morta nel peccato; et di questa intende al presente perchè è la più horrenda, conciosiachosa che non ha redemptione alcuna et tal morte è etherna, et sensibile. [...] Adunque diremo che la selva è amara perchè tale è la vita vitiosa dell'huomo anchora vivente nel corpo. Ma per che ha redemptione et può convertirsi ad Dio et operare el bene, seguita che sia più amara la morte pocho di sopra decta perchè è fuori d'ogni speranza. (7-9)

El arcediano, en cambio, en su comentario a la primera copla del canto, dirá:

Poco es más amarga← no dize tanto amarga como la muerte mas poco menos, **por le conformar con el filosofo en el primero de la Ethica, que dize que lo último de las cosas terribles o espantosas es la muerte**: este dize ser poco más amarga que esta tal recordación, y avn dize se la muerte más amarga porque después della no ay más remedio de penitencia, y en la vida viciosa y mala siempre ay tiempo de enmienda, mientras el

¹³ Véase al respecto Ángel Gómez Moreno, *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mio Cid a Cervantes)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 98.

pecador viue y de ningund viuiente se deue desesperar porque nunca es abreuada la mano del Señor. (a6 r)

Villegas reemplaza toda la disquisición platónica sobre los dos tipos de muerte del alma (la entrada al cuerpo y la partida del mismo en pecado) por la referencia a un breve postulado más bien genérico de Aristóteles sobre este tema en su *Ética*, a la cual, desde su perspectiva, Dante está siguiendo en este verso. El segundo caso se trata de la referencia a la concepción platónica del hombre como alma (y no cuerpo), incluida en relación a las primeras palabras de Virgilio a Dante, cuando le dice que no es hombre, sino que “*omo già fui*” (67):

Risponde adunque Virgilio che non è huomo ma fu. Imperochè nè l'animo solo nè el corpo solo si chiama huomo, ma questi due congiunti insieme secondo gli aristotelici. Onde è diffinito l'huomo essere animale rationale mortale. Animale significa corpo animato. Adunque non è animale dove non è anima et corpo insieme. Nè è mortale l'huomo se non dalla parte del corpo perchè l'anima è immortale. Niente dimeno e platonici quando dicono huomo intendono solo l'animo, et el corpo voglion che sia quasi un vaso dove si contenga l'animo; ma di questo in più comodo luogo disputeremo più distesamente. (67-9)

Respecto de ese mismo verso, traducido en la copla 10 (v. e), el arcediano comenta:

Respuso fui hombre← pone la respuesta que Virgilio faze, diciendo que fue hombre, mas que agora no lo es sino pura anima. Cierto es que el alma sola no es hombre, ni menos el cuerpo solo. **El filosofo pone la definición del hombre en el ii de Anima y en el ix.x. de la Ethica, que es animal racional y mortal, lo qual no tiene el cuerpo por si, ni el ánima por si. Por ende dize fui hombre, y así estonces quando veuía me pude llamar,** agora no. (copla 10, b5 v)

Por tanto, mientras Landino daba cuenta primero del sustrato aristotélico del verso dantesco, se encargaba luego, sin embargo, de agregar cuál sería la concepción neoplatónica al respecto, la cual ubica, además, en el foco de atención al final del pasaje. Villegas, en cambio, a la vez que se deshace de esta referencia a los “*platonici*” y su concepción del hombre, no se contenta tan sólo con referir a la concepción de los “*aristotelici*”, sino que se encarga de detallar los pasajes precisos de dos obras de Aristóteles en las que se puede encontrar su definición del hombre.

En otros casos, el arcediano no omite la referencia a Platón, sino que omite sus planteos filosóficos específicos, bien detallados por Landino, y ofrece simplemente la

interpretación alegórico-cristiana del mismo, con la cual Landino suele cerrar sus pasaje. Veamos el caso del significado platónico de los ríos del Infierno, detallado en ocasión de la mención del Acheronte, en el canto III, 78:

[f]inge l'auctore che 'l fiume Acheronte circundi, et rinchiuda in sè, el primo cerchio dell'inferno, [...]Ma perchè qui si fa mentione del fiume Acheronte,[...] riferiamo quello che gli antichi, et poeti et philosophi, allegoricamente intesono de' fiumi infernali. Et prima prendendo nostro principio dal principe de' philosophi Platone. Vuole questo, la quale opinione in gran parte seguita Origene, che gli animi nostri fussino tutti insieme da Dio creati, ma dipoi in diversi tempi aggravati dalla cupidità delle chose terrene rovinano in terra, et entrono ne' corpi, et niente altro intendono essere lo 'nferno che el corpo, nel quale entrando l'animo interviene che demerso in questa materia, quasi di quella inebriando, dimenticha tutte le chose, delle quali havea cognitione in cielo. [...] Queste chose distesamente dimostra Platone nel Phedro. Ma noi e quali fermamente crediamo, che l'anime humane non sieno create prima che sieno infuse ne' corpi, diremo non che l'anima scendendo nel corpo venga in oblivione delle chose che vide in cielo, ma che la contagione della sensualità la fa cadere nel peccato ove bee Lethe, cioè dimentica el suo creatore, et da Lethe procedono gli altri fiumi chome di sopra habbiamo decto. Ma per dire più aperto, per Lethe intendiamo la submersione della ragione nella sensualità, perchè allhora nasce l'oblivione di tutte le virtù. Da Lethe nasce Acheronte, il che ha figura di diliberatione nel peccare. (78-81)

Villegas reduce el pasaje de la siguiente manera:

[F]ingieron los poetas haber diuersos ríos y aguas en el infierno, significando por ellos otras diuersas moralidades [...]. Y segund aquí refiere Landino no solo los poetas pusieron estos ríos del infierno, también el príncipe de los filósofos Platón, en su libro llamado Fedrón, ado pone estos ríos infernales, **por los cuales hemos de entender vn fluxu o discurso del pecado y diuersas operaciones y ríos que en nosotros obra**. Las aguas en la Sagrada Escripura se ponen en diuersos significados, vezes en bien y otras vezes en mal. Dexadas muchas auctoridades en que las aguas se toman en buena parte, tomarse en miseria y tribulación también hay muchas autoridades: en el segundo de los Reys, cap. xiiii se dize: Todos morimos y como agua nos derramamos por la tierra: quiere dezir, cometiendo pecados y flaquezas y malicias, para que después se padesca en las aguas infernales; y destas aguas del pecado demanda David que le librase Dios diciendo salua me señor porque ya son entradas las aguas fasta mi ánima [...]; significase en el tercero de los reys [...]; y Hieremías dize [...].(copla 14, f 3 v)

Como se puede observar, el arcediano no sólo omite los postulados neoplatónicos, sino que, con ellos, debe omitir las correspondencias en el plano real que de los mismos ofrece Landino en su interpretación y dar, en cambio, una interpretación alegórica más simple: el río del infierno simboliza el “fluxu” del pecado. A su vez, incorpora luego una cadena de

autoridades bíblicas que respaldan esa misma interpretación. En efecto, mientras Platón aparece referido sólo a modo de *auctoritas* al respecto, sin puntualizarse qué dice exactamente, se encarga, sin embargo de detallar las diferentes apariciones alegóricas del motivo del agua en la Biblia y ofrecer, ahora sí, los referentes correspondientes a cada elemento.

Mencionemos un último caso en el que se amengua el platonismo del TF. Nos referimos al pasaje del canto IV en el cual Dante y Virgilio ven a la “*filosofica famiglia*” del Limbo (132), presidida por Aristóteles. Al respecto Landino explica:

Il che significa dicendo Po' ch'io alzai un poco più le ciglia, perchè a conoscere chi è in più alto loco è necessario alzare più gli occhi. Tra questi dà el primo luogo ad Aristotile, huomo senza dubbio di mirabile ingegno, et di profonda doctrina, et el quale ha la palma per haver collocato in perfectissimo ordine tutta la philosophia, et con optima distinctione di tutte le sue parti haver tractato. Il perchè el poeta lo prepose a Platone, non solo da questo mosso, ma forse anchora dalla sua professione, perchè fu peripatetico. Nè ardirei qui dare mio giudicio di due tanti huomini, nè potrei volendo, proibito dalla imbecillità del mio ingegno et dal defecto della doctrina, el quale è in me. Ma veggio appresso de' Greci Aristotile essere in somma admiratione nelle phisiche doctrine, et Platone essere giudichato superiore nelle metaphisiche et divine. Onde Aristotile chiamano demonio, et Platone divino. Et certo tutti gli antichi Latini, e quali non seperorono la eloquentia dalla doctrina, vogliono che 'l principe de' philosophi sia Platone. Nè è in piccolo odio di questi incorso Aristotile per haverlo in molti luoghi dannato. Conciosia che etiam buona parte de' comentatori d'Aristotele difendono Platone dove Aristotele lo dannna. Cicerone lo chiama Homero de' philosophi, et Augustino dice havere electo e platonici chome quegli che hanno inteso meglio la divinità. Et altrove scrive: "taccia Aristotile, el quale contro a Platone è sempre fanciullo". Et el nostro Petrarca lo prepone dicendo: "volsimi da man dextra et vidi Plato Che 'n quella schiera andò più presso al segno Al quale aggiugne chi dal cielo è dato Aristotele poi pien d'alto ingegno". Fu adunque Aristotele di Stagyra ciptà. Et figliuolo di Nicomaco [...] et nella età d'anni diciasepte cominciò a udire Platone, et anni venti fu suo auditore.[...] Fu accusato perchè fece alla sua concubina, la qual molto amava, e medesimi sacrificii che gli Atheniesi facevano a Ceres, grande idia appresso di loro. Onde fuggì in Chalcide, et quivi morì in quel medesimo anno che Demostene morì in Calabria. (130-2)

Como es evidente, el interés de Landino aquí es, a la vez que explicar la posible razón por la que Dante da un lugar más principal a Aristóteles que a Platón, dar cuenta de la discusión al respecto y de su posición, la propia de un neoplatónico. De este modo, luego de señalar su incapacidad para opinar al respecto, motivo típico del tópico de la falsa modestia, ofrece una opinión harto detallada sobre la figura de Platón. En efecto, su alegato comienza con

una imagen muy elocuente: por la doctrina en la que cada uno se destacó, la física Aristóteles y la metafísica Platón, los griegos denominaban a uno demonio y al otro divino. Éste es el epíteto que, de hecho, Landino utiliza a lo largo de todo su texto para referirse a Platón. Sin embargo, Landino no ofrece aquí, como suele hacer en otros pasajes, el étimo griego que explicaría tal denominación –δαίμόνιος α ον significa procedente de los dioses, maravilloso, extraordinario, genio¹⁴ y, de este modo, al descargar el epíteto de su significado original, consigue asociar a Aristóteles con el significado vigente del mismo, esto es, con la imagen cristiana del diablo, mientras lo ubica en el polo opuesto de Platón. Luego destaca el odio que movió a Aristóteles a “dañar” la doctrina de Platón y culmina su defensa citando tres *auctoritates* que respaldan su opinión: Cicerón, Agustín y Petrarca. Antes de detenernos en la reformulación que hará Villegas de ese pasaje veamos el pequeño cambio que introducía en su traducción del texto poético, en la cual ya insinúa su postura:

<p>22eh: alcé mas los ojos mirando contino [...] sentado el maestro entre aquellos que saben le vimos doctado de espíritu diuino.</p>	<p><i>Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, vidi 'l maestro di color che sanno Seder tra filosofica familia, (130-2)</i></p>
--	---

La funcionalidad de este cambio se evidencia aún más en el comentario al pasaje, donde dice:

Sentado el maestro entre aquellos que saben dotado de espíritu diuino← Este dize el Landino ser Aristótile y sin dubda le pone el poeta por él, dándole el primer grado sobre los filósofos; pero ésta es cuestión avn no determinada entre Aristotile y Platón, qual deua tener el primer lugar y de más merescimiento. San Agustín en los libros de la Cibdad de Dios en más grado pone al Platón diciendo: Aristotile hombre de excelentissimo ingenio inferior del Platón, **mas a todos los otros fácilmente sobrando**. Y no solamente Sant Agustin mas todos los sanctos doctores de la Iglesia fueron instruidos de la filosofía del Platón. Aristótile fue discípulo suyo y fizo la filosofía más inteligible y palpable, **reprovó al maestro** en muchas cosas, y como fue después, todos lo siguieron en su doctrina y ofuscó toda la lumbré y gloria del Platón, el qual sin dubda fue príncipe de la filosofía segund muchos doctos lo juzgan, mas tan bien dexemos esta quistión indecisa pues no pertenece el determinar a nuestra rudeza. Fue Aristotile de la cibdad de Estagira en Grecia fijo de Nicomaco [...] començó a oyr al Platón aviendo diez y siete años y veynte años fue su discípulo [...] fue acusado porque fazia a vna concubina suya honores diuinos como se fazian a la dea Ceres, por lo qual fuyó a Calcide que agora se dize Nigroponte y allý murió. De creer es que pues tales honrras fazía a la mançeba como a los dioses que no creya en

¹⁴ Véase Henry G. Liddell y Robert Scott, *Greek-English Lexicon with a revised supplement*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 365, col. B.

ellos como arriba diximos, mas creya y honrraba a vn Dios. Tener concubina no hera vedado en la ley natural en que él viuía antes aprobado y avn en la ley judaica, como tubieron muchas mujeres y concubinas los sanctos patriarcas y David, Salomón y otros. Dize que vieron a este maestro dotado de espíritu diuino, así lo fue sin dubda más que hombre, y casi alumbrado de lumbre sobre natural. (h6v y h7r)

Resulta evidente, por tanto, cómo Villegas amengua la carga fervientemente neoplatónica del pasaje de Landino, omitiendo tanto la referencia al epíteto “divino”, como todas las citas de autoridad. De hecho, la cita de San Agustín a través de la cual Landino daba cuenta de la primacía de los platónicos por su mejor entendimiento de la divinidad, resulta omitida y reemplazada en el texto castellano por otra que, aunque reconoce la “inferioridad” de Aristóteles, lo presenta como “sobrando” al resto de los filósofos. En efecto, siendo que en la doctrina platónica fueron instruidos, como él mismo señala, los padres de la Iglesia, no puede Villegas desestimarla tan fácilmente. Sin embargo, sí descarga la imagen de Aristóteles de todas las connotaciones negativas que le asignaba Landino. En primer lugar, omite la referencia al epíteto “demonio”. Luego, reemplaza la acción tan negativa de “dañar” la doctrina de Platón por la de “reprobar”, la cual connota, por un lado, el error que contiene la misma y, por otro, la superación conseguida por Aristóteles. Por último, mientras Landino cierra todo el pasaje con la reseña biográfica de su vida y, en especial, con la acusación de haberle ofrecido a su concubina los mismos sacrificios que a la diosa Ceres, Villegas se encarga de salvar su imagen: primero, señala que la honró de tal manera pues desestimaba a los dioses, ya que creía en un solo Dios; segundo, aclara que poseer concubina no era reprobable por esas leyes, como tampoco para las hebraicas. Finalmente, vuelve a remitir al verso agregado, con lo cual logra cerrar el pasaje con la imagen de un Aristóteles superior que es el que, de hecho, aparece asociado con la divinidad (“dotado de espíritu divino”). En efecto, la opinión de Villegas sobre la “questión aún no determinada” resulta evidente pues le aplica a Aristóteles el epíteto tan utilizado por Landino para referir Platón.

Pasemos ahora al segundo tipo de reapropiación que queríamos destacar en este apartado: la manipulación de ciertos relatos míticos, cuyos elementos serán borrados o reemplazados en función de una mejor difusión de la doctrina cristiana. Aunque los casos son numerosos, comentaremos sólo dos, los cuales nos permitirán observar los diferentes tipos de mecanismos de los que se sirve Villegas con este propósito. En primer lugar, el

comentario a la copla 16 del canto I en la cual se traducen los breves relatos sobre Camila y Turno, referidos por Landino en relación a la mención de estos personajes en los versos dantescos 107-8:

*Dicono che Metabo cacciato del regno, et fuggendo e nimici che lo perseguivano, arrivò con Camilla in braccio, la quale anchora lactava, al fiume Amaseno, et diffidandosi poterla passare la involse in cortecce di suvero, et legolla allo spiede che haveva in mano et lanciollo dall'altra riva, et fictosi il ferro in terra, preservò Camilla che non perì. Dipoi stando nascoso nelle selve la nutrì con lacte di fiere; **et perchè nel lanciarla la votò a Diana, volle che crescendo epsa secondo el costume di Diana s'exercitassi nelle caccie, et usassi l'arco et lo spiede.** Onde divenne sì gagliarda che tornata dopo la morte del padre nel suo regno. [...] **Turno** figliuolo di Dauno, onde Puglia alchuna volta da' poeti è chiamata Daunìa, fu re de' Rutili, et prima che Enea in Italia venissi, havea sposata Lavinia, figliuola del re Latino. Dipoi perchè Latino per **conforto de gli oracoli et di varii prodigii** la decte a Enea già arrivato in Italia, Turno irato con l'aiuto della suocera decta Amata, svolse Latino et mosselo a far guerra a Enea, nella quale lui fu capitano de' Latini. Et col senno et colla spada fece chose mirabili (106-8)*

Villegas, en cambio:

Camilla← fue hija de Metabo, rey de los voscos [...]. Dizen que este rey fuyendo de sus enemigos, solo pudo saluar en los braços a esta su hija Camilla que mamaba y llegando a vn río no sabiendo cómo la pasar, enuoluiola en las cortezas de cierto árbol bien atada que el agua no entrase y metiose nadando, y guiando al corcho con la niña pasola a la otra parte , otros dizen que la ató en su lança, y la arrojó a la otra parte, como quiera que ello fuese la pasó y en vna montaña de grand voscaje donde estuuo escondido la crió con leche de venados fasta que ella fue ya crescida. **Salió muy ligera y caçadora y de valientes miembros y fuerça.** Después restituído el padre en su reyno y quedando ella después de su muerte subcessora salió ferocissima y singular en armas. [...] Y Turno que dio tal manzilla ← Este Turno fijo de Dauno, del nombre del qual algunas vezes el reyno de Nápoles se llama daunia, fue rey de los rótulos y primero que Eneas en Ytalia viniese avía seydo desposado con Lavinia doncella muy fermosa hija del rey Latino, después porque el padre, **por amonestación de sus dioses o demonios**, la daua por esposa a Eneas, ayrado Turno, tomó la guerra contra los troyanos, queriéndolos echar de Ytalia do venían a poblar y su suegra mujer del rey Latino llamada Amata mouió al marido que ayudase al yerno Turno el qual fue capitán de los latinos y con su seso y armas fizo grandes fechos. (c1v y c2r)

Como resulta evidente, Villegas traduce de manera bastante literal pero se encarga de borrar de ambos relatos sus referencias a las prácticas paganas. Del primero, omite los

votos con los que Metabo ofreció su hija a Diana y su voluntad de que creciera según las costumbres de la diosa. El resultado de esta omisión es que las características que definen a Camila se presentan como fortuitas (“salió muy ligera y...”) y no motivadas por la práctica religiosa –pagana– del padre. Del segundo, omite los oráculos y varios prodigios que determinan que Latino dé a su hija en desposorio, que, sin embargo, son reemplazados por una referencia más general a la “por amonestación de sus dioses o demonios”.

Por último, resulta interesante detenernos en el pasaje donde Landino, luego de incorporar el relato mítico sobre el origen del Minotauro –en su glosa a los vv. 10-5 del canto XII, donde primero aparece esta figura–, ofrece su interpretación alegórica:

*Havete la favola, udite l'allegoria. Pongono alchuni scriptori di non mediocre doctrina che per Pasiphe femina bellissima et figluola del sole, s'intende l'anima humana creata da Dio sommo sole, et facta bellissima per la sua innocentia. Diventa moglie di Minos inventore di leggi, perchè si congiugne alla ragione, la quale con sue leggi l'addiriza in recta via. Di chostei è inimica Venere, cioè la concupiscentia, la quale sempre s'opponne alla ragione; et se l'appetito s'accosta alla concupiscentia l'anima si sepera dal marito Minos, cioè dalla ragione, et tirata dalle lusinghe della carne ama et thoro, cioè **le delitie del mondo, le quali nel primo aspetto paion belle, ma dipoi usandole noi male vegnamo a esser congiunti con la bestialità;** et Pasiphe rinchiusa in vaccha di legno usa chol thoro, perchè con l'**artificio del nostro ingegno usiamo le cose naturali non secondo la legge della natura.** Di qui nasce el minothauro el quale ha le membra parte d'huomo et parte di thoro. Questo è el vizio della bestialità della quale dicemmo disopra. Imperochè quegli che sono coinquinati di questo vizio, paiono huomini nell'aspetto, ma ne' costumi son bestie. Mettesi el minothauro nel labiryntho. Il che dinota el pecto humano essere intricato di varie fraudi. Ma Theseo admonito da Adriana, cioè l'**huomo docto admonito dalla ragione,** uccide el minothauro, cioè el vizio. Per tale allegoria facile intenderai che con optima ragione Dante pose nel luogo dove si puniscono e crudeli et efferati peccati tal monstro.*

El arcediano traduce:

Y dize que Pasife fembra muy fermosa y fija del sol diuinal es nuestra ánima humana la qual casó con Minos que fue rey justo y fazedor de buenas leys, el qual significa la razón que con sus leys justas rige bien y gouierna a nuestra ánima, la qual es perseguida de la diosa Venus que significa la concuspencia y engañada por ella dexa al buen marido que es la razón y sigue al toro y **a los apetitos bestiales y carnales** transfigurada en vaca, por la ceguedad que le pone el apetito y seyendo del todo desenfrenado dexa de ser hombre y tórnase vna bestia bruta y desto nasce aquel animal Minotauro que es el vicio de la bestial obstinación que diximos, y los que asý están caydos en el pecado, parescen hombres y no lo son. Métese este Minotauro y vicio bestial en el laberintio, que es el coraçón humano

entricado y falso y lleno de fraudes, mas Theseo que es varón fuerte, auisado de Ariana que es la gracia de Dios y ayudado della, mata al Minotauro, y al vicio de la obstinación. (t1v y t2r)

Villegas reduce aquí la interpretación a sus componentes mínimos y esenciales, mientras omite y reemplaza algunos elementos muy convenientemente. En efecto, la primera referencia al significado alegórico del toro como "*le delitie del mondo*" queda borrada y se reemplaza por "los apetitos bestiales y carnales". De este modo, se asegura de omitir la referencia a la bondad o belleza intrínseca de estas delicias o deleites mundanos que, según Landino, se transforman en concupiscencia cuando el hombre usa de ellas mal. Desde el punto de vista de Villegas, sin embargo, resulta peligroso advertir siquiera esta posible bondad y resulta más apropiado a sus intereses didácticos simplemente acentuar su negatividad. No se "usan" mal, sino que "son" malos, esto es "bestiales y carnales". Finalmente, reemplaza el significado alegórico atribuido a Ariadna, esto es, la razón que ayuda a matar al vicio, por "la gracia de Dios". En este sentido, Villegas nota la contradicción de la interpretación landiniana que ya había pautado que Minos era la razón, de la cual se alejaba el hombre movido por la concupiscencia (Venus). En efecto, desde la perspectiva más ortodoxa, la razón sola no es capaz de erradicar el vicio, sino que necesita ser ayudada por la gracia divina. Esta misma postura, de hecho, es la que sostiene Dante en su *Commedia* y que queda bien ejemplificada en la construcción alegórica del primer canto: Virgilio (la razón) acude en ayuda de Dante impulsado por Beatriz (la gracia), enviada, a su vez, por mandato de Dios y de la Virgen.

De todo lo analizado en este apartado, ha quedado bien demostrado cómo la tendencia de Villegas es la de reconfigurar aquellos pasajes que tienen connotaciones filosóficas o doctrinales conflictivas respecto de su formación y perspectiva teológico-ortodoxa o que resultan problemáticas o no contribuyentes a sus objetivos didáctico-morales de difusión de la doctrina cristiana. En efecto, siempre que resulte conveniente, Villegas subvertirá o redirigirá las connotaciones específicas del texto fuente de Landino para acomodarlas mejor a su propio paradigma filosófico, ético, doctrinal y cultural.

4.3 La dicotomía vida activa y contemplativa, una nueva perspectiva

Antes de introducirnos de lleno en el tema vida activa/contemplativa, uno de los binomios más discutidos de la Florencia del *Quattrocento*,¹⁵ y cómo es reelaborado por Villegas, es pertinente mencionar sintéticamente las circunstancias históricas específicas en las que se lleva a cabo dicho debate, y que conducen a Landino a dedicarle todo un texto: *De vita contemplativa et activa* (ca. 1472).

Como bien señala Magnavacca, a comienzos de la centuria gracias a la amenaza del poder milanés, imposible de contrarrestar si no hubiera muerto el duque de Milán, se produjo un despertar de la conciencia cívica de los florentinos, que frente al avance de los Visconti proclamaron su deseo de autogobernarse.¹⁶ Surge, pues, un nuevo “optimismo sobre las capacidades de renovación históricas del hombre”. En este contexto se inserta el debate vida activa y contemplativa y se explica la opción que revelan los escritos humanistas del momento –Coluccio Salutati, Bracciolini, Brunni, etc.– por la primera. La situación cambiará, sin embargo, en la segunda mitad del XV, cuando se acentúa en Florencia el poder de los Médici, y con ellos el clientelismo y la eliminación de los enemigos del “clan reinante”. De esta manera, “muchos intelectuales de ese momento produjeron una literatura de nuevo tono que, de manera más o menos explícita, desdeñaba la vida pública, ya sea mediante una falta de convicción de su valor, ya sea a través del desprecio por el modo en que se la conducía”.¹⁷ *De vita contemplativa et activa*, primer libro de *Disputationes Camaldulenses*, impreso en 1476, será pues la culminación de un debate que lleva todo un siglo. En ella Landino pone en boca de Lorenzo el Magnífico la defensa de la vida activa, para luego optar por la defensa neoplatónica de la contemplativa. Aunque la conclusión de esta polémica apunta a una combinación posible –y necesaria– de ambos tipos de vida –la *vita composita*–, la preeminencia de la contemplativa está siempre reivindicada. Veremos que será ésta la postura predominante en su comentario.

¹⁵ Para una introducción al tema vida activa/vida contemplativa en el Renacimiento Italiano resulta de mucha utilidad el trabajo de Paul Kristeller, “The Active and the Contemplative Life in Renaissance Humanism.” *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1985, pp. 197-214). Consúltese también Paul Lombardo (“Vita Activa versus Vita Contemplativa in Petrarch and Salutati”, *Italica*, 59.2, 1982, pp. 83-92), Robert Bonnel (“An Early Humanistic View of the Active and Contemplative Life”, *Italica*, 43.3, 1966, pp. 225-39) y el ya mencionado McNair (“Cristoforo Landino...”, art. cit.).

¹⁶ Silvia Magnavacca, *¿El intelectual o el político? El De vita contemplativa et activa de Cristoforo Landino*. Buenos Aires, EUDEBA, 2000, referencia en p. 22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

4.3.1 Las figuras de María y Raquel vs. Marta y Lya

Analicemos, ahora sí, la primera aparición del motivo crítico en el proemio de Landino, en el apartado intitulado “*Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da’ falsi calumnatori*”:

Ma perchè più apertamente molte et più egregie virtù del nostro popolo apparischino, ricorderenci essere per sententia de’ philosophi tra’ viventi secondo ragione solamente due generationi di vita. L’una di queglii, e quali elevandosi in contemplatione sono tutti dati alla investigatione delle excellentissime discipline et doctrine; et questa è decta vita contemplativa, significata nella doctrina Mosaica per Rachel, et nel nuovo testamento per Maria. L’altra de gl’huomini, e quali conoscendosi essere stati prodocti non solamente per giovare a sè soli, ma a gl’altri in quanto s’extendono le proprie forze, hanno preso la cura et governo publico, et amando la vita sociale et civile, vivono in compagnia, la quale vita et e prisci Hebrei pel misterio di Lya, et e primi christiani per l’anxia cura di Martha significano. Quale adunque sarà sì iniquo giudice et stimatore, el quale repetendo gl’antichi nostri annali non confessi innumeri essere stati nel popolo fiorentino nell’una et nell’altra vita excellenti? Ma perchè sempre in ogni natione e in ogni secolo più sono stati e civili che e’ contemplativi, ripetiamo priegovi da’ primi incunabuli, et dalla origine della nostra città, et vedremo in ogni età quanto sia stata grande la copia di queglii, e quali et per somma prudentia et acume d’ingegno, hanno saputo, et con grandezza d’animo, con vera liberta hanno potuto, et con ardente carità hanno voluto bene consigliare et amministrare la republica. (Proemio, 2)

Aquí aparecerán cuatro figuras simbólicas que Landino ya usaba en su *De vita contemplativa et activa*, y que utilizará constantemente en su comentario: María y Raquel como exponentes de la vida contemplativa y Marta y Lya (Lía) de la activa. Será interesante notar, por un lado, que esta dicotomía se presenta como los dos tipos de vida egregias que se pueden llevar según la razón. Por el otro, no encontramos aquí ningún tipo de preferencia explícita por una u otra, sino que se limita a mencionar que son más los civiles que los contemplativos, y a alabar su accionar por medio de una descripción harto positiva. Será esta, sin embargo, una postura diferente de la que tome más adelante en el comentario –donde, como ya hemos mencionado, suele reivindicar la importancia de la contemplativa–, pero que se explica teniendo en cuenta el contexto textual inmediato. Nos encontramos, como ya hemos aclarado, en un apartado que funciona como apología del pueblo florentino, y que además se halla dirigido a Lorenzo de Médici, a quien presenta

durante todo el proemio como su interlocutor.¹⁸ Optar abiertamente por otro tipo de vida de la que encarna aquel que encomendó su obra no parece una opción inteligente. Su postura resulta ser, pues, puramente estratégica: dada su particular situación enunciativa, no puede sino alabar el tipo de vida que encarna esta figura paradigmática, en cuya voz ya se había encargado de poner la defensa de la vida activa en *De vita...*¹⁹

Volvamos al apartado del proemio traducido por Villegas. Es interesante aquí cómo Landino describe el cambio en la vida del poeta –del Dante político al Dante literato– y cómo lo glosa el arcediano:

<p><i>Imperochè quel magistrato, onde, per haverlo con somma integrità administrato, sperava amplissimi doni, fu cagione del suo exilio. Imperochè già era infecta la città delle parti bianche et nere, delle quali distesamente narrammo nella prima cantica, et in queste due parti erono divisi e Guelphi di Firenze. Indarno tentò con ogni industria el nostro poeta indurre concordia tra' suoi cittadini, et restinguere le discordie, dimostrando che tanto s'harebbono a extenuare le forze de' guelfi, che darebbono a' Ghibellini indubitata victoria; et finalmente non potendo rimediare fu suo consiglio lasciare l'administratione publica et vivere in vita ociosa et literata. (Proemio, 9)</i></p>	<p>[...] haviendo administrado aquel cargo con grandíssima integridad, donde esperaba dones y gracias contraxo odio y grande inimicicia por donde fue su perpetuo destierro de la patria, la qual estaba diuisa, en güelfos y gebelinos y avn aquellas parcialidades tornadas a diuidir entre sí mesmas en blancos y negros como adelante en la glosa se dirá, deo duce, tentó Dante quanto él pudo diuersas vezes la concordia y de amatar aquel fuego encendido y, no pudiendo, quiso dexar el cargo y apartarse a veuir en vida ociosa de letras y contemplación diuina. (ls. 135-141)</p>
---	---

¹⁸ Serán numerables las veces durante el proemio en la que se incluye a su destinatario. El comentario comienza: “*Benchè nessuna spetie di docti scriptori sia, Illustrissimi signor nostri [...]*.” Notemos, además, lo que dirá al final del primer apartado: “*Questo solo affermo, havere liberato el nostro cittadino dalla barbarie di molti externi idiomi, ne' quali da' comentatori era stato corrotto; et al presente chosì puro et semplice è paruto mio officio apresenterlo ad voi illustrissimi signor nostri, acciochè per le mani di quel magistrato, el quale è sommo nella fiorentina rep., sia dopo lungo exilio restituito nella sua patria, et riconosciuto nè Romagnuolo essere nè Lombardo, nè degli idiomi di quegli che l'hanno comentato, ma mero fiorentino. La quale lingua quanto tutte l'altre italiche avanzi manifesto testimonio ne sia, che nessuno nel quale apparisca o ingegno o doctrina, nè versi scripse mai nè prosa, che non si sforzassi usa el fiorentino idioma; ma della lingua pocho di sobto parleremo*” (Proemio, 1). Se ve aquí además la voluntad política de elogiar a la lengua florentina.

¹⁹ Recordemos que Landino del *Comento*, aunque parezca ser partidario de Lorenzo, sobre todo en el “Proemio,” demostrará en el resto del texto de manera muy sutil su aversión por la conducción política actual de Florencia. Su alabanza, por tanto, es simplemente una opción estratégica, de un intelectual que desdeña los gobiernos tiránicos, pero debe alabar a los personajes del “clan reinante” de los Médici puesto que él mismo está inmerso en la vida pública, cultural y política que los circunda y, además, porque es un Médici el que encarga la obra.

Hay que destacar, primero, dos procedimientos típicos en la “reescritura” de Villegas. Por un lado, el de la amplificación, con fines explicativos en este caso. Por el otro, la omisión, sea por ignorancia, sea por falta de interés –en tanto no responda a su interés moral o cultural–, como se demuestra aquí en el caso de la posible victoria Gibelina. En cuanto al motivo que nos interesa, Villegas lo traduce realizando una transposición de estructuras. Lo que era un calificativo de “vita” en el italiano (*literata*), al mismo nivel sintáctico que “ociosa,” se transforma aquí en un frase preposicional que modifica a esta “vida ociosa,” a la manera de un genitivo explicativo, y al que se le yuxtapone, además, otro elemento: contemplación divina. Así, esta vida ociosa queda igualada a la vida de las letras y de la contemplación divina, idea ausente en Landino. Magnavacca, sin embargo, se encarga de aclarar cómo vida contemplativa/vida activa no es sinónimo para Landino del binomio *otium/negotium*.²⁰ McNair nos explicará que para Landino, “*the former terms [otium/negotium] refer to modes of life, studious learning or civic involvement, while the latter terms [vida activa/contemplativa] refer to operations of the mind.*”²¹ Landino pues, no se está refiriendo aquí a la vida contemplativa, sino a una vida apartada, aquella que le permite a Dante dedicarse a la escritura. Villegas, en cambio, asocia vida de letras (“ociosa e literata”) con la vida contemplativa, asociación cuya funcionalidad –o más bien cuyo fundamento– se explicará más adelante.

Ya en el comentario al primer canto la verdadera postura de Landino respecto de la dicotomía parece ir perfilándose con más sutileza. Las figuras de Marta/Lya y María/Raquel aparecerán nuevamente para aludir a los dos tipos de vida, pero esta vez se le dará preeminencia a una. El pasaje se inserta en la interpretación alegórica que hará el comentarista de una de las bestias que inquietan a Dante, en los versos 44-45. Veamos:

*Questo liono è configurato pel secondo vitio, el quale possiamo chiamare **superbia** o per più comune vocabolo **ambitione**. Imperochè chome ne' giovinili anni le voluptà et e piaceri legano et in viscano in forma gli animi nostri che abbandonano la virtù, chosì poi nella virile età si desta in noi ismisurato appetito degli honori et magistrati et de gl'imperii et delle signorie, le quali chose benchè paino d'animo eccellente et generoso, nientedimeno per acquistarle si commettono di molti vitii. Et molto più son quegli che si sforzano pervenire a simili gradi chon fraude, tradimenti et corruptele che chon vera virtù. Molto prolixo sarebbe narrare l'uccisioni et gli homicidii*

²⁰ Magnavacca, *El intelectual...*, op. cit., p. 10.

²¹ McNair, “Cristoforo Landino...”, art. cit., pp. 750-1.

commessi per acquistare signorie, et le guerre per le quali non una o due città, ma grandissimi et potentissimi reami sono stati socto sopra volti [...]. Et alle repupliche che altra chosa ha tolto non solamente lo 'mperio, ma l'otio et la pace et finalmente la libertà, se non le parti et le factioni nate tra ciptadini volendo ciaschuno essere el primo negli honori et potere più che le leggi? [...]. Ma pognamo che chon virtù et giustitia alchuni cerchino le dignità et quelle con ogni honestà administrino desiderando con loro fatica et sudore giovare alla rep. et a' cittadini suoi et con governo non tyrannico ma paterno opprimere le civile discordie et nutrire la concordia; nientedimeno in cose momentanee et transitorie occupati, lasciano la investigatione delle cose celesti et divine, nelle quali consiste ogni nostra felicità. Il perchè verissimamente come tutte l'altre cose, così questa dixè epsa Verità: "Martha, Martha, sollicita es, et turbaris erga plurima; Maria autem optimam partem elegit que non auferetur ab ea". Cioè Martha in assidui pensieri et cure et non senza somma perturbatione era occupata in varie chose, et Maria haveva electo la parte optima la quale non gli può esser tolta. Et nel vecchio testamento pongono Lya cispa ma feconda nel concepere et nel partorire, et Rachel sua sorella d'occhi lucidi et sani ma sterile. (44-5)

Como se puede observar, la pintura que se hace aquí de la vida civil se presenta totalmente diferente a aquella del proemio. Aunque no se menciona a Florencia, el discurso deja entrever un dejo de aflicción y desdén que sólo puede generar el contexto político inmediato. Además, el "pognamo che" funciona casi como un período hipotético potencial, que indicaría que el gobierno virtuoso, "non tyrannico," es sólo una posibilidad y, por tanto, dista de un hecho real. Ya habíamos señalado las causas políticas que generaron el viraje en la discusión "vida activa/contemplativa", este fragmento no hace más que explicitarlas, siendo este contexto político que se describe la antesala perfecta para introducir a los personajes alegóricos de Marta y María. Incluso dedicarse a la república con virtud se presenta como una distracción de la vida contemplativa que se define como "investigación de las cosas celestes y divinas", fin último de la vida: "Nella quale consiste ogni felicità".

Ahora bien, antes de pasar a la traducción, detengámonos en el comentario a la siguiente bestia, que corresponde a los vv. 49-51:

Pone el terzo impedimento el qual ci toglie el montare, et per la lupa intende l'avaritia. Riferiscono quegli che descrivono la natura del lupo che nessuno animale è più avido et vorace. [...] Nè solamente fa preda apertamente assaltando, ma anchora appostando: o le tenebrose nocti, o e nebulosi giorni, chon aguati, et insidie, furtivamente ne porta l'animale; et se non è scoperto da' pastori o da' cani, non cessa

insino a tanto che tutta la gregge uccide, stimando non si potere mai empierre. Chosì l'avarò hora con fraude et inganni, hora con aperte rapine toglie quello di che dà detrimento ad altri. Nè però può tanto accumulare che la voglia si satii, ma come el ritruopico non spegne la sete pel bere ma l'accresce, chosì l'avaritia tanto cresce nell'huomo, quanto crescono e suoi thesori. (49-51)

A juzgar por el hincapié diferente que hace el comentarista al desarrollar cada uno de estos vicios, la amenaza que se asocia al león parece ser mayor que la que se asocia a la loba. Tengamos en cuenta que Landino interpretaba al león no sólo como símbolo de la soberbia sino que lo asociaba con la ambición, de aquí que introduzca la *digressio* sobre el apetito por los señoríos e imperios. El vicio de la ambición, sin embargo, suele estar más relacionado con la avaricia de la loba que con el león. Esta opción interpretativa de Landino resulta más inusual además a la luz de toda la tradición exegética previa: entre los comentaristas en lengua vulgar, por ejemplo, Boccaccio distingue claramente entre soberbia y codicia y así también el anónimo *Ottimo Commento*.²² En todos los casos, asimismo, se interpreta a la loba como la que es la mayor amenaza dada su ambición de poder. Dante, de hecho, acusó de codicia a los príncipes de Italia (*De vulg. el.*, I, 12) y a los cardenales italianos (*Epist.*, VIII, 7). La interpretación levemente desviada de Landino se puede explicar, tal vez, por la relación estrecha que existe entre la imagen del león y la de la realeza o el poder temporal,²³ relación que él mismo explicita de manera muy sutil al introducir justo en ese pasaje la *digressio* sobre los gobiernos tiránicos. En el contexto del principado *de facto* de Lorenzo de Médici, presentar al león como la mayor amenaza resulta una interpretación lógica.

Villegas estructura su comentario de este pasaje de una manera diferente. Apenas se menciona a la onza, ya introduce la explicación sobre las tres bestias. Veamos las dos bestias que nos interesan:

[...] pónesele luego el segundo vicio significado por el león, que es la **soberuia** y presunción, auerguénçase mucho los que comienzan la vida virtuosa de se humillar del estado y exçelencia en que han estado, o que dexar las dignidades y honrras vanas, y someterse a inferiores dellos por çiençia y linaje [...] **no hay mayor honra que la humildad y nuestra Señora criatura más excelente de todas las criadas más se preçió de la humildad que de la virginidad [...]** y esto especialmente mandó

²² Pueden consultarse ambos comentarios en el “Dartmouth Dante Project” (<http://dante.dartmouth.edu/>), así como toda la tradición exegética dantesca que llega hasta nuestros días.

²³ Véase al respecto Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 264.

Nuestro Redemptor que aprendiesemos por Sant Matheo, ca XI, diciendo aprended de mí que soy manso y humilde. Pensamos nosotros que la honra está en la soberuía y la vanagloria y menospreciar a los otros [...] tras este vicio y león dize salir contra él una loba fambrienta que es la **cobdiçia**. Es el terçero pecado que diximos estoruar la conuersión del pecado **más que ninguno de los otros dos**: el amor de la hazienda y bienes temporales: porque los otros pecados con el tiempo se mitigan y pierden las fuerças, éste continuamente va creciendo [...]. (copla 5, a8 v)

Luego de esta amplificación didascálica y moralizante, en la que sí puntualiza la mayor amenaza que representa el último animal, enseguida introduce la traducción del pasaje que vimos antes sobre la loba:

[D]izen del lobo ser animal muy cobdicioso de comer y muy vorace y glotón, que nunca parecese fartar, [...] y no solo es robador furioso y con ímpetu, mas también con asechanças y hurtos de noche [...] y justamente se pone tal animal por ella, que ansí el auaro procura siempre mucho más delo que ha menester, **vezes por fuerça como es la tiranía**, vezes con **fraudes y hurtos** y otras noturnas y obscuras maneras. (copla 5, b1r)

Mientras que Landino asociaba la idea de tiranía a las actitudes civiles negativas por medio de una alusión sutil –pues los “supuestos gobiernos no tiránicos” con los que hipotetiza estarían señalando a su opuesto real, los gobiernos tiránicos–, Villegas asocia la tiranía a la última bestia, junto con los fraudes, relacionados en el texto de Landino con ambas bestias. El arcediano parece pues, oscilar en su interpretación y acercarse más a la “exégesis canónica”. Tengamos en cuenta, además, que esta asociación de la loba a la tiranía se condice con la construcción que hacía del texto poético en este canto (*vid. supra* cap. 3), más específicamente, la relación establecida entre la misma y los nobles o, incluso, Álvaro de Luna. De hecho, se trataba ésta de una asociación típica en la España de la época, como demuestra también de manera explícita Pulgar en su *Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*, sátira en la cual la presencia de los lobos será uno de los elementos alegóricos más importantes.²⁴ Al llegar ahora al comentario de cada bestia en particular, varios folios más adelante, le llegará su turno exclusivo al león, y Villegas dirá de él:

²⁴ Pulgar en su glosa a la copla VIII comentaba: “y aunque veía entrar los lobos, que son los tiranos, y oía balar los ganados, que son los clamores de los agraviados [...]”; y luego, respecto de la XV concluía con un breve resumen expositivo: “Así que esta copla dice que los tiranos, que compara a los lobos, han lugar de hacer mal en los pueblos” (Fernando del Pulgar, *Letras-Glosa a las Coplas de Mingo Revulgo*, ed. Jesús Domínguez Bordona. Madrid, Ediciones de La Lectura, 1929, pp. 181 y 205 respectivamente). Recordemos que las Coplas de Mingo Revulgo, escritas en la Castilla de Enrique IV por un fraile que, según Rodríguez

[D]icho avemos arriba como el segundo pecado que estorba los buenos comienços de los incipientes, es la soberuia, y vana gloria,[...] que es significado por el león, así quiere el superbo que todo se le humille [...] asý este **vicio de la soberuia y ambición y deseo de honrras y dignidades combate mucho a los de más hedad y sciencia, y méritos, y a las vezes procúrase sin que aya méritos, y aún las más y por malas vías, mas puesto que se procuren bien y justamente las riquezas y honras y estados, del todo estorban la contemplación del sumo bien**, en que consiste nuestro cabdal todo, por eso Marta hera turbada en muchas cosas y **María eligió la parte óptima**, Lya hera fecunda, pero lagañosa y no veya bien, Rachel era esterile, mas muy hermosa. Martha y Lya se ponen por la vida actiua y ocupada, María y Rachel por la vida contemplativa **que es la mejor**, algo se dirá más cerca desto plaziendo el segundo canto. (copla 7, b2 v y b3r)

El mecanismo exegético que lleva a cabo el arcediano parece bastante evidente teniendo en cuenta estos tres pasajes: se reapropia del texto de Landino con libertad, amplificando aquí también en pos de una mayor divulgación de la doctrina católica, ya buscando una mayor claridad en su exposición. Cuando se dispone a la ampliación parece incluir elementos que ha incorporado en su lectura del texto fuente, aunque reorganizándolos. A la hora de volver a traducir, sin embargo, intenta atenerse al texto –aunque recurriendo a la paráfrasis y la omisión–, lo que genera una aparente contradicción con lo que parecía postularse en los fragmentos donde el arcediano era la voz rectora. Su voz, sin embargo, no deja de resonar aún en los pasajes que parecen más literales, sea por su voluntad didáctica, sea por la libertad que le da su diferente contexto. En este último pasaje, dado que la parte del proemio donde se menciona a los cuatro personajes bíblicos paradigmáticos no fue traducida, Villegas debe aclarar a qué vida alude cada figura. Además, aunque mantiene intacta la connotación principal del pasaje, lo desnuda de toda la carga política tan acentuada que tenía el texto fuente. Finalmente, Villegas se encarga de optar abiertamente por una de las dos vidas, elección de la cual Landino se distanciaba poniéndola en el personaje de María: “*Maria aveva electo la parte optima*”.

4.3.2 Las figuras de Eneas, Pablo y Cicerón

Veamos a continuación un pasaje del canto II, 10-12 en el que menciona a las otras dos figuras paradigmáticas que utiliza para representar la vida activa y la contemplativa:

Puértolas, era el mismo Fray Iñigo, se imprimió numerosas veces durante el reinado de los Reyes Católicos acompañada por una glosa confeccionada por Fernando del Pulgar (Rodríguez Puértolas, “Sobre el autor...”, art. cit.. Para un detalle de los impresos véase Lawrance, “La tradición pastoril...”, art. cit., p. 117).

Habbiamo dimostro disopra che fare questo viaggio non è altro se non andare alla cognitione delle chose. Alla quale si va o per fermarsi in epsa contemplatione et vivere nella vita contemplativa, o per speculare et speculando investigare quali sieno le virtù per le quali si regge la vita activa. Chome verbi gratia se l'huomo è animale civile, et che cosa sia città et in quante parti si divide; se le virtù morali sono necessarie alla vita civile, et se in genere sono più che tre, iustitia forteza et temperanza; et in quante spetie queste tre si dividono; et perchè la prudentia, una delle virtù intellectualive, s'aggiugne guida alle virtù morali; et molte altre chose simili. Adunque sapientissimamente dimostra due haver facto questo camino, Enea et Paolo, ponendo il primo per la vita activa, et el secondo per la contemplativa; perchè Enea fu edificatore di città et giusto amministratore della rep., et Paolo andò tanto alto chon la sua speculatione che fu rapito insino al terzo cielo et vide quelle chose delle quali non è lecito all'huomo parlare. (10-36)

Villegas, respecto de la traducción de esos mismos versos, dirá:

[...] continúa Landino que **fazer este viaje no es sino vna contemplación y discurso de entendimiento** y propone dos varones singulares [...] que son Eneas y Paulo apóstol, al vno fundador del imperio romano y por el la vida actiba y actos della, que es Eneas, al qual pone Virgilio en la Eneyda, como arriba se dixo, auer baxado al infierno, y pónelo por la persona que tal contemplación faze de los vicios, y considera las penas infernales a ellos deputadas, para **se limpiar dellos y no los cometer**, y pues fue fundador de cibdad y de la vida ciuil y política, **tómase por la vida actiua a significar que los que se exercitan en los virtuosos actos de la vida actiua no son por eso priuados de tales contemplaciones**. El otro es Paulo el apóstol, al qual pone justamente por los contemplantes, y por la vida contemplativa, porque ninguno en el estado deuiador tan alto subió a la contemplación tanto que dize el Santo Thomas [...] que vio a Dios por esencia [...] es larga materia y no para este logar. (c7 r)

El arcediano cita a Landino, como suele hacer cada vez que comienza a comentar una copla, y traslada su primera frase –“*questo viaggio non è altro se non andare alla cognitione delle chose*”–. Luego, como vemos, reestructura todo el orden del texto y se detiene más en la exposición didáctica de estas dos figuras paradigmáticas, incluyendo una cita de *auctoritas*. Landino, en cambio, se detenía en otros aspectos: puntualiza que se llega a la “cognición de las cosas” sea directamente, según la vida contemplativa, o especulando sobre las virtudes que rigen la vida activa –“*vivere nella vita contemplativa, o per speculare et speculando investigare quali sieno le virtù per le quali si regge la vita activa*”–, actividad especulativa que se encarga de describir muy bien y está más emparentada con la actividad de un filósofo que la de un político. Villegas, además de omitir toda esta descripción, traslada, en cambio, “se ejercitan en los virtuosos actos de la

vida activa". La traducción del "*speculare*" por el "ejercitarse", nos indicaría el objetivo diferente de cada crítico: mientras uno anima a la especulación el otro lo hace a la acción. Además, la modulación que hace aquí Villegas nos indica más claramente el cambio de perspectiva: no se detendrá en la investigación de las virtudes éticas en sí, ni en su descripción, como hizo dilatadamente Landino, sino en los actos de esa vida civil, matiz diferente que logra gracias a una transposición: el nombre *-virtù-* se convierte en calificativo, y se lo asigna directamente a estos actos de la vida activa, en los cuales es necesario ejercitarse.

Como se hizo evidente, un comentario está más relacionado con la exposición filosófica y el otro, con una exposición más didáctico-moralizante que apunta a la acción, diferencias que se derivan seguramente de sus diversas prácticas culturales. Hay, sin embargo, un trasfondo político en ambas. Ya desarrollamos los entretelones políticos del discurso de Landino, y de la discusión sobre las dos vidas. Habría que aclarar, además, que la opción de Landino por la especulación como actividad que une ambas formas de vida está íntimamente relacionada con la conclusión a la que llega en *De vita contemplativa et actiua*, la resolución del conflicto en una síntesis: la *vita composita*. Landino defiende, según Magnavacca, "la neta supremacía de la contemplación que redundaba en saber, si bien justificándola como la base más profunda y sólida del obrar mismo, sobre todo, de la actuación política".²⁵ Pero lo que hace en realidad, en términos históricos, es sugerir la conveniencia y promover el relanzamiento de un modelo: el del intelectual asimilado al poder o, en otras palabras, el consejero del príncipe, denunciando, a la vez, el peligro de una acción política carente de orientación filosófica. Los objetivos políticos que mueven la traducción del arcediano, en cambio, se acotan simplemente a la propaganda y legitimación de la figura regia. En efecto, en cuanto autoridad eclesiástica tan ligada al entorno de la corte, Villegas no puede insinuar desdén por la actividad política –o insinuar la necesidad de una cierta actividad u orientación filosófica por parte del regente– sino que simplemente la alaba cuando le resulta necesario. A su vez, como veremos en el capítulo siguiente, el oficio más similar al del consejero del rey, a saber, el del privado, será constantemente criticado y desdeñado, pues en su erradicación de la corte y de su influencia excesiva en los

²⁵ Magnavacca, *El intelectual...*, *op. cit.*, cita en p. 40.

asuntos políticos se basa una buena parte de la política de centralización del poder de los Reyes Católicos.

En este sentido, Landino propondrá un ejemplo de lo que él consideraba *vita composita*, Marco Tullio Cicerón, del cual dirá, en el comentario al pasaje del canto IV (v.141) en el cual se lo menciona:

Et certo non è luogo questo potere non dico exornare, ma brevemente narrare le sue molte, grandi, et divine virtù. Imperochè se consideriamo el governo suo nella rep., pare che niente gli potessi restare d'otio a gli studii et alla doctrina. Se da altra parte noteremo le chose che ha scripto, giudicheremo che mai dallo studio si sia partito. Et nientedimeno servì perfettamente all'una et all'altra vita. (139-41)

Villegas traduce todo el pasaje en el que se inserta este fragmento de manera bastante literal, pero hará aquí un par de agregados. Veamos:

[...] sería mejor no dezir nada que dezir tan poco como se dirá porque este no es logar donde copiosamente se puedan dezir sus grandes virtudes, que si le consideramos tan ocupado en el gobierno de la república y **en el exercicio delas armas**, parece que ningund ocio le quedó para el estudio y doctrina, si tan bien se miran **sus infinitas y diuinas obras y escripturas**, parece que nunca en otro entendió, mas el fue **de tanto valor** que a entrambas vidas actiba y contemplatiba siruió perfectamente [...]. (copla 25, h8 v)

Se evidencia, pues, la tendencia del arcediano a agregar calificativos para guiar al lector en un determinado juicio de valor. Pero notemos el otro agregado –”y en el exercicio de las armas”– Villegas identifica explícitamente vida activa no sólo con el gobierno, sino con ejercicio de las armas, ejercicio que en todos los pasajes ya citados, Landino parece desestimar. Aquí, no sólo no se lo desestima, sino que, en el medio de un pasaje que alaba la vida activa, el efecto de lectura que se genera respecto de éste es también positivo.

A la luz de esto último es interesante analizar el *excursus* que hará el arcediano al comentar el pasaje donde Dante ve a los cuatro grandes poetas (IV, 67-77), especialmente refiriéndose a su traducción del verso: “*ch'orrevol gente possedeo quel loco*” (72). Villegas dirá:

[Y] dize que conoció ser habitado el tal logar de gente honorable y de mucho valor y honrra, [...] conocen ser dignos de mucha honrra los letrados que enseñan el mundo y **los caualleros que defienden la república**, cuál destos **dos estados** sea más honroso y prouechoso al mundo, altercación grande ay entre los doctos , dizen que el ánima es más excelente que el cuerpo y los letrados cultiban y aprouechan en las ánimas y

espíritus, **los caualleros defienden tan bien la república, y aún la fe [...]**. Grandes glorias se alcançan por las armas y mediante la armada milicia se reparó y fundó la paz xristiana dela iglesia [...], y **en nuestra España oy abría arianos y muchos géneros de infieles [...]**, sino lo estoruaran las gloriosas victorias delos claros reys Fernandos, Alfonsos, Ramiros y otros excelentes príncipes y caualleros, el conde Fernand Gonçález, el Cid Rudiez, con número infinito delos fuertes vatalladores, que regaron a España con su sangre, y la defendieron y cultibaron, de manera que produze xristianos y cathólicos, extirpando della las ponçoñosas raýzes de la infidelidad. **Pues para qué fablaremos delos passados teniendo presente al muy poderoso rey y señor nuestro don Fernando el Cathólico, vuestro padre muy excelente señora,** de quien por todos los tiempos venideros fasta el fin del mundo no faltarán perpetuos loores, **ganó el reyno de Granada delos moros con tantas y tan gloriosas victorias y fizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren [...] él y la gloriosa reyna doña Ysabel [...] echaron y alcançaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos [...]**, ambos gloriosos príncipes [...] asý purgaron en toda España las espinas y cardos de toda infidelidad, **cumpliendo lo que la yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes:** alcançad la gente pérfida delos fines de los creyentes. (g8 v y h1r)

Todo un folio se explayará luego el arcediano en esta exaltación a las guerras y héroes españoles, exaltación que tendrá una función especial, como veremos en el capítulo próximo. Notemos, primero, que dentro de esta gente honorable él incluye a los caballeros, mientras Landino en este pasaje sólo alababa a los hombres de letras.²⁶ No será esta una diferencia menor, ya que su elogio a ambos estados lo lleva a comentar la discusión en torno a cuál debe ser más alabado, y a tomar luego un partido evidente por los caballeros que con sus triunfos de armas defienden la “cristiana república”. Todo el *excursus* resulta ser bastante estratégico, ya que le permite introducir una apología de la monarquía hispánica y, por sobre todo, del reinado de Fernando, con todas las “conquistas” logradas. Lo interesante, sin embargo, será a través de qué imagen describe la oposición de ambos estados y su opción por uno de ellos. Veamos el final del excurso, donde retoma la altercación mencionada al comienzo diciendo:

Pues representados ante mis ojos **tan altos triunfos de armas,** y tan prouechosos a la xristiana república, **diera yo sentencia contra el Cicerón que disputó esta materia,** y

²⁶ Landino decía: “È certo ogni doctrina di sua natura honorata, ma quando è exornata con poetica eloquentia è molto più honorata. È adunque propria laude di tanto poeta, e poemi del quale son refertissimi d’ogni maniera di doctrina. Et meritamente si può dir di lui che come l’oro adorna la gemma legata in quello, chosì lui rende più illustre ogni scientia della quale tracti. Et allegoricamente non è dubbio che lo ‘ntellecto humano quando è ripieno di grande et varia doctrina non solamente è honorato da quella, ma anchora epsa doctrina nella bocca et ne gli scripti suoi diuene più degna d’ammirazione”, (73-5).

concluyó diciendo, den logar las armas a la toga, y la corona de la laurel dese a la lengua, y a las letras, **determinando ser aquellas de más excelencia que las victorias armadas, y no solamente dixera yo el contrario**, mas condenara en las costas al Cicerón, como mandan los derechos que sea condepnado el juez que da mala sentencia. Mas ocurrieron los grandes prouechos y glorioso alumbramiento que rescibió el mundo y la cathólica fe de los santos doctores de la Yglesia, Hieronymo, Agostino, Gregorio, Ambrosio, Crisóstomo y Bernardo con otros muchos que nos mostraron el camino dela gloria, retube pues la pluma, dexando esta questão indecisa, no me pareciendo peso tolerable a mis tan lánguidas fuerças y torpe ingenio, remítolo a quien mejor supiere fundar la parte que tomare. (h1r)

“Den logar las armas a la toga:” esta frase harto conocida de Cicerón –*cedant arma togae*–, se reinterpretaba en el s. XV español en función de un tópico muy debatido, tanto en la literatura como en la tratadística: el de las armas y las letras.²⁷ Volveremos más detalladamente sobre este pasaje y su relación con el tópico de las armas y letras en el apartado 7.2.2.2. Mencionemos aquí, simplemente, que teniendo en cuenta cómo Villegas se ha ido encargando de reconfigurar la oposición *vita activa/vita contemplativa*, vida contemplativa asociada a las letras y la activa a las armas (*vid. supra*), surge a la vista que lo que ha estado haciendo no es más que reinterpretar esta dicotomía a partir de su propio parámetro cultural, más específicamente, a partir de un tópico bien conocido y debatido en su contexto. La consecuencia es, claro, que su traducción modifica esencialmente el planteamiento de Landino, tanto en su base filosófica como en la introducción de otras connotaciones e implicaciones ideológicas.

Cabe señalar, en este sentido, que Villegas en otros numerosos pasajes parecía adherir a la vida contemplativa dándole preeminencia por sobre la activa. Recordemos, por ejemplo, el pasaje citado del canto I donde Villegas aclaraba que “María y Rachel [se ponen] por la vida contemplativa **que es la mejor**” (copla 7, b3 r). Añadamos también un caso del canto IV, donde al comentar sobre el orden en el cual Dante ubica a sus personajes del Limbo, Villegas señala que “pone en esta su especulación el auctor primero hombres excelentes en la vida actiua y ceuil y después los que fueron singulares en la contemplatiua, la qual **avnque sea más digna**, mas como dize el Xristóforo de la acción se viene en la

²⁷ Véanse al respecto los estudios de Peter Russel (“Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, en *Temas de la Celestina y otros estudios*. Barcelona, Ariel, 1978, pp. 207-39) y de María Morrás (“Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. A. A. Nascimento, Cosmos, Lisboa, 1993, IV, pp. 115-121).

contemplación” (copla 21, h5 r). En el pasaje en cuestión, sin embargo, la apología a la que se dedica indicaría una clara inclinación por el otro tipo de vida. Podría plantearse que en su comentario se da un procedimiento parecido al que se da en el proemio de Landino y su elogio a la vida de Lorenzo: en el medio de un elogio de Fernando, menciona el debate y elige la vida de las armas. En este caso, sin embargo, no nos hallamos delante de una opción estratégica, de un intelectual que desdeña la monarquía y por tanto, el gobierno *de facto* del “clan reinante”, pero debe alabar a sus personajes puesto que el mismo participa de la vida pública y política, sino delante de una opción ideológica: la política fernandina, como señalamos en el capítulo anterior, contó con todo un dispositivo propagandístico de legitimación promovido, sobre todo, por los cronistas y literatos de la corte. Además, la política imperial de Fernando estaba bien vista y ponderada en toda la sociedad, que ansiaba ver de España un imperio (*vid. supra*). Si observamos, pues, la oscilación constante de Villegas en torno a su opinión sobre vida activa/contemplativa, podemos concluir que el arcediano se halla delante de una paradoja, movida por su particular circunstancia histórica y el rol que juega en esa sociedad: su calidad de religioso y su calidad de literato de la corte. En este pasaje final, parece resolver el problema y justificar su elección de la “vida activa”, o de las armas, exponiendo una de las opiniones más difundidas sobre el accionar político de Fernando el Católico: en su caso, las armas “ceden,” es decir, sirven a la religión y, por sobre todo, al imperio cristiano. Sin embargo, la decisión sigue trayéndole problemas y remata el pasaje enumerando a los santos doctos refugiados en la “vida contemplativa” gracias a los cuales también se propagó la cristiana religión. Villegas no puede más que “detener su pluma” y dejar la cuestión abierta.

4.4 Conclusiones

Para concluir, algunas anotaciones. Ha quedado demostrado cómo en el ámbito de los estudios de traducción es fundamental adoptar un enfoque histórico cultural que permita explicar los diferentes tipos de modificaciones que sufre el texto meta y sea un aporte, a su vez, para entender el asidero real que los textos tuvieron en su entramado político social.

En nuestro caso particular, demostramos fehacientemente cómo los mecanismos exegéticos que se dan tanto en un comentario, como en su traducción, están determinados

por circunstancias histórico-político precisas, así como también por diferentes panoramas culturales –sea filosóficos, literarios, etc.– y, a su vez, por distintos propósitos ideológicos. La traducción castellana, en principio, parece atenerse bastante al texto de Landino, excepto algunas amplificaciones y reestructuraciones, omisión de *auctoritates* clásicas y reemplazo por cristianas, todos mecanismos que se explican muy bien por la intención didáctico-moralizante más marcada del arcediano y su apego a una tradición todavía algo medieval. Un estudio más detallado de los procedimientos de traducción ha revelado que el texto de Villegas se presenta como un caso de reapropiación del texto fuente movida por una tradición cultural, filosófica y literaria diferente, que interpreta motivos e ideas esenciales del original desde su propio paradigma y con otra intención ideológica, modificándolo así sustancialmente. La traducción, y todos los mecanismos exegéticos que implica, cumple de esta manera un doble propósito: si bien le sirve al traductor para acercar al lector el sentido original del texto fuente, también le sirve para alejarse de él, para disentir, introduciendo y justificando un nuevo sentido más relacionado con sus ideas e intereses que con los del autor. En este sentido, resulta interesante traer a colación la noción esgrimida por Venuti de traducción como violencia y domesticación del TF que, aunque forjada en relación al ámbito actual de la traducción, puede ser muy bien aplicada a nuestro texto:

The viability of a translation is established by its relationship to the cultural and social conditions under which it is produced and read. This relationship points to the violence that resides in the very purpose and activity of translation: the reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist it in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality, always determining the production, circulation, and reception of texts. Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the targetlanguage reader [...]. The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly selfconscious projects, where translation serves an appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political. Translation can be considered the communication of a foreign text, but it is always a communication limited by its address to a specific reading audience [...]. Translation enlists the foreign text in the maintenance or revision of literary canons in the target-language culture, inscribing poetry and fiction, for example, with the various poetic and narrative discourses that compete for cultural dominance in the target language.²⁸

²⁸ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Londres and Nueva York, Routledge, 1995, pp. 18-9.

En fin, las condiciones radicalmente diferentes bajo las cuales tanto Landino como Villegas escribieron, su percepción del rol que cumplían en sus respectivos ámbitos, el receptor que tenían en mente y la tradición textual de la *Comedia*, así como toda la tradición literaria y cultural del momento para cada región son algunas de las circunstancias histórico-sociales que subyacen en la producción de sus textos y condicionan la reapropiación que harán del poema y, en el caso de Villegas, también del comentario de Landino. Lo que hemos trabajado en este capítulo, sin embargo, es sólo un primer esbozo de lo que puede extraerse de la comparación de ambos textos. Será aún más valioso lo que podamos sustraer de los mismos si los consideramos no solo como hechos culturales sino, por sobre todo, como hechos políticos e ideológicos que responden a contextos totalmente diferentes. A esto nos dedicaremos más específicamente, entre otras cosas, en el próximo capítulo.

Capítulo 5. La configuración político-ideológica del comentario:

reapropiación apologética e inserción de tópicos panegíricos

El espacio textual privilegiado que ofrece el comentario, con su “prosa soluta” y su capacidad amplificatoria, para reacomodar el material de acuerdo a otros parámetros ideológicos o, directamente, para insertar nuevas apreciaciones, determinarán en nuestro texto, como ya hemos mencionado, una verdadera “relocación apologética del sentido”, esto es, un desplazamiento de las principales connotaciones ideológicas y/o políticas del texto hacia el comentario que, a su vez, ocupa el centro de la página y fagocita al texto poético.¹ A la hora de comprender el alcance político-cultural de este “*textus cum commento*”, por tanto, resulta imprescindible detenernos en un análisis detallado de cómo la ideología pro-monárquica determina la configuración de un comentario de características marcadamente apologéticas.

Con estos fines, en este capítulo analizaremos la reapropiación particular que hará Villegas de ciertos relatos y/o figuras que, ya en la *Commedia* dantesca, ya en el *Comento* de Landino, tienen implicancias políticas o, al menos, connotaciones fuertemente ancladas en el contexto histórico de la Italia de los siglos XIV y XV y que, en cambio, adquirirán una connotación diferente en el nuevo texto. Asimismo, analizaremos la manera en que se van insertando y articulando en la glosa, o bien mediante largos *excursus* o bien mediante breves apreciaciones, diversos temas recurrentes que, en el discurso político-propagandístico de la época de los Reyes Católicos, tenían alto contenido apologético: la guerra justa, la tiranía, la privanza, la invectiva anti-francesa. Aunque todos estos motivos, como veremos, suelen aparecer interrelacionados a lo largo del comentario, dividiremos el capítulo en tres apartados para facilitar la exposición. En el primero nos detendremos en la

¹ Hemos ya detallado la centralidad que adquiere el comentario tanto desde el punto de vista material como desde el punto de vista de su fuerza hermenéutica. No nos detenemos en los mayores alcances teóricos de esta tendencia general de la glosa en el XV pues, además de ya haber sido ampliamente estudiada, compartimos el punto de vista de Jesús Rodríguez-Velasco cuando señala: “Hay un tropo que consiste en invertir la certeza sensible de que los márgenes habitan márgenes, para afirmar que éstos son en realidad el centro. Según este tropo, la escritura marginal no sería sino un proceso de invasión del centro de la página y de sustitución de su contenido por otro [...]. El tropo es tan seductor que ha sido explotado con frecuencia. Yo mismo soy culpable de ello. Precisamente por esta última circunstancia, puedo decir sin rubor lo que de verdad pienso sobre este tropo: es una simpleza” (*Plebeyos márgenes. Ficción, industria del derecho y ciencia literaria (siglos XIII-XIV)*, Salamanca, SEMYR, 2011, cita en p.14).

construcción panegírica y legitimadora de una imagen de rey; en el segundo, en la reapropiación de ciertas figuras y pasajes que tiene el objetivo de revestirlos de connotaciones negativas y, a la vez, difundir la noción de tiranía; por último, en la configuración de una propaganda anti-francesa y en su funcionalidad apologética.

Antes de comenzar es preciso señalar que para el análisis que desarrollaremos en este capítulo nos basamos en uno de los presupuestos que expone Weiss respecto de los mecanismos del “género comentario”, a saber, que éste suele utilizarse en muchos pasajes “*as a literary form, to develop the narrative potential of the mythical or historical allusions of the main text*”². En este sentido, Villegas explotará la potencialidad narrativa de algunos personajes y/o pasajes que encuentra no sólo en el texto dantesco, sino por sobre todo en el de Landino, que antes que él ya había hecho su propio desarrollo narrativo de los mismos. El cotejo entre los “desarrollos narrativos” de Landino y los que realizará Villegas, por tanto, nos permitirá comprender el tipo de mecanismos ideológicos o intereses explícitos que determinan la particular reapropiación que el arcediano realiza del *Comento* en su propio comentario.

5.1- La construcción apologética de la imagen del rey

Nos dedicaremos en esta apartado, en un primer momento, al análisis del particular tratamiento positivo que recibirán ciertas figuras regias e imperiales que tiene la función de conformar y difundir una imagen de rey muy precisa. En un segundo momento, nos detendremos en la inserción estratégica del tópico de la guerra justa y cómo éste, mientras legitima el accionar bélico del rey, contribuye a terminar de configurar su imagen y la de sus enemigos.

5.1.1- Las figuras histórico-míticas y su reapropiación panegírica: el ensalzamiento del rey

Los primeros personajes regios que aparecen en el *Infierno* dantesco se encuentran, como sabemos, en el Limbo, espacio que Dante utiliza para ubicar héroes y otras figuras

² Julian Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile , c. 1200-1500” en Alistair Minnis and Ian Johnson, eds., *The Cambridge History of Literary Criticism. 2, The Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 496-532, cita en p. 521.

míticas o históricas que considera magnánimas pero que, sin embargo, no reciben la salvación por no haber conocido la religión cristiana. Aquí se ubican Héctor, Eneas, el rey Latino, su hija Lavinia y Julio César, entre otros (IV, 121-129). Nos interesa aquí primero analizar la particular representación que recibirán en el *Comento* y la glosa de Villegas dos figuras: Tarquino y Saladino. El primero, sin embargo, no se encuentra en el Limbo, sino que se hace referencia a él para identificar al primer cónsul de la república romana Bruto y diferenciarlo del Bruto que se encuentra en las fauces de Lucifer: “*vidi quel Bruto che cacciò Tarquino*” (127). Respecto de este verso, Landino insertará un relato explicando quién es el Tarquino al que se alude y porqué fue “*cacciato*”, es decir, exiliado, relato que, a su vez, explica la magnanimidad de Bruto:

Vidi quel Bruto che cacciò Tarquino: el primo Tarquino fu el quinto re de' Romani, figliuolo di Demarato da Corintho, et nacque in Tarquini, città d'Italia onde prese el nome. Dipoi persuaso da Tanaquil sua moglie, femina molto perita ne gli augurii, cho' quali predicea le chose future, venne a Roma, et fu in tanta auctorità apresso d'Anco, re de' Romani, che morendo lo lasciò tutore de' figliuoli. Ma lui per ambizione usò tanta arte che fu facto re. El figliuolo suo dipoi succedete non a llui, ma al genero suo Servio Tullio, et per la sua arrogante et crudel vita fu chiamato Tarquinio Superbo. Ne' tempi che questo re era a campo ad Ardea ciptà de' Rutili, nacque altercatione tra Sexto Tarquino, figliuolo del re, et Collatino, di chi havessi più costumata moglie. Et finalmente fu giudicato che Lucretia moglie di Chollatino fussi unico exemplo di castità tra le Romane donne. Il che fu tanto molesto ad Sexto, che occultamente si partì di campo, et venne di nocte a Lucretia, et da llei chome parente fu liberalmente riceptato. Dipoi volendo torgli la castità, la minacciò che se non gli consentiva ucciderebbe lei et uno suo servo, et dipoi direbbe con quello haverla trovata in adulterio. Aconsentì Lucretia col corpo, et non con l'animo, per fuggire sempiterna infamia. Ma l'altro giorno convocò el padre suo Spurio Lucretio et el marito. Quello menò seco Publio Valerio, et questo Lucio Iunio Bruto. Narrò Lucretia tutto el facto, et benchè da' suoi fussi consolata, et dimostrogli che dove non havea acconsentito la volontà non potea esser peccato, nientedimeno col coltello el quale per questo havea occultato sobto la veste s'uccise, dicendo prima che non volea che da llei alchuna romana prendessi captivo exemplo. Fu Lucio Iunio, come dicemmo, presente a tal morte, el quale per insino a quel tempo per fuggire la crudeltà di Tarquino, el quale o uccideva o mandava in exilio qualunche fussi d'alchuna prudentia, havea fincto essere stolto et vivea quasi chome bruto animale, et per questo era chiamato Lucio Iunio Bruto. Chostui mostrando el coltello sanguinoso della morte di Lucretia, convocò el popolo romano, et con lunga oratione dimostrata la crudeltà et la superbia di Tarquino e de' figliuoli, persuase che fussino mandati in exilio et privati del regno. In questo modo manchò el regno a Roma, el quale era durato anni dugento quaranta quattro. Fu Bruto figliuolo d'una sorella di Tarquino. Huomo tanto amatore della libertà che, facto console, dannò a morte e figliuoli, perchè insieme co gli Aquilii loro cugini, havevono congiurato di ristituire el regno a' Tarquini. Et da chostui derivò la casa de' Bruti, della quale fu quell'altro Bruto

che per liberare la patria dal tyranno uccise Cesare. El primo uccise l'ultimo re; el secondo el primo tyranno. Abbiamo, et con somma brevità, transcorso la historia di Tarquino, Bruto, et di Lucretia. (127-9)

Desde el punto de vista de Landino, por tanto, la grandeza de Bruto estriba en haber sido el promotor del fin de la monarquía en Roma y el principal defensor de la libertad que implica la nueva República, al punto de mandar a matar a sus propios hijos que querían restituir a los tarquinos. El relato de Villegas, en cambio, mucho más resumido, además de presentar omisiones importantes, reordena el relato y puntualiza otros aspectos. Veamos:

Vimos a Bruto como echa a Tarquino← Tarquino como lo dize el Tito Liuido fue el quinto rey de los romanos, el qual vino allý de Corinto prouincia muy remota de Roma, por consejo de su mujer Tanaquil, que hera adeuina, y le dixo como auía de ser rey de los romanos. Veniendo en Roma **hera tan sabio que fue priuado y muy querido del rey Anco**, que a la sazón reynaba, el qual en su muerte le dexó por tutor de sus fijos y porque ellos heran menores de hedad **supo tanto que se fizo rey**, teniendo este su real contra la cibdad de Ardea do estaba. Acaesció la porfía entre Sexto Tarquino su fijo y Colatino marido de Lucrecia y otros mancebos: sobre quál tenía mas honesta mujer. Veniendo a la prueua dello fue juzgada Lucrecia segund los actos en que fueron falladas por **la mas honesta, y enamorado della Sexto Tarquino** vino después y la forçó. Lucrecia así forçada, llamó a su padre Lucrecio y al marido los quales vinieron luego con otros parientes entre los quales fue Bruto, en presencia dellos contó su caso y fuerça rescebida y aquello dicho se mató con vn puñal que tuuo escondido, por lo qual Bruto juró por aquel casto sangre de nunca mas sufrir el reynar de los tarquinos y jurado por todos se puso en obra, y echaron a aquel rey y a sus fijos y nunca mas ouo reys en roma (copla 21, h5v y h6r)

La omisión tal vez más evidente en este caso, es la de los elementos que hacen a la construcción de la figura de Bruto, sea ya la explicación de su apodo o de su accionar luego de la muerte de Lucrecia, ya la breve biografía con la que culmina el relato de Landino. De este modo, el personaje central en el relato de Villegas ya no es el habitante del Limbo sino que, en cambio, los que ocupan el foco de interés serán los Tarquinos. A su vez, las apreciaciones negativas que los rodean en el TF landiniano –la ambición, la arrogancia, la crueldad y el epíteto “*supervo*”– también quedan omitidas y en algunos casos se reemplazan, sin embargo, por positivas: el primer Tarquino es “sabio” y “muy querido” del rey. A su vez, sus acciones negativas también quedarán borradas. Por un lado, mientras Landino se encarga de puntualizar cómo llegó al trono a través del engaño y las artimañas (“*Ma lui per ambitione usò tanta arte che fu facto re*”), Villegas simplemente dice “supo tanto que se fizo rey”, presentando su asunción al trono como un resultado de esa sabiduría

que ya había mencionado. Por el otro, se encarga de borrar al personaje de “*Tarquino il Superbo*” –nieto del primer Tarquino– y con él, su crueldad y crímenes para con los prudentes. Sexto Tarquino, por tanto, es presentado directamente como hijo del primer Tarquino, el “sabio”. Fine, que se refiere a este pasaje por la mención de la *auctoritas* clásica, señala que como en otras ocasiones Villegas intenta dar cuenta de las fuentes de Landino cuando éste no las especifica.³ Como vemos, sin embargo, la referencia a la *auctoritas* no implica un apego mayor a los hechos históricos, sino que se presenta casi como una garantía de la veracidad de un relato en el cual, en realidad, no hace más que reformular los hechos relatados por Landino –a quien, a diferencia de otros casos, aquí no menciona– a su gusto. De hecho, es en el breve relato sobre la violación de Lucrecia, desencadenante del final de la monarquía, donde se evidencia más esta manipulación. Landino puntualizaba la motivación de la acción de Sexto Tarquino, esto es, la bronca porque Lucrecia fuera casta y, a su vez, se detenía en la maquinación del hecho, en las amenazas de matarla junto a su siervo y de culparla luego de adulterio. Villegas, en cambio, además de acortar y omitir todas las referencias a la mezquindad de Sexto, entrelaza los hechos de una manera muy particular: “fue juzgada Lucrecia [...] por **la mas honesta, y enamorado della Sexto Tarquino** vino después y la forzó”. En esta nueva reorganización del relato, la honestidad de Lucrecia, más que desencadenar la bronca de Tarquino, desencadena su enamoramiento. Este amor es, a su vez, lo que justifica de alguna manera la violación que se presenta no como premeditada sino como una consecuencia casi inevitable y desafortunada. Aunque Fine explica las variantes del relato de Lucrecia aduciendo que aquí Villegas sí utiliza a Tito Livio, esta explicación no resulta del todo completa.⁴ De hecho, aunque como el crítico aclara, Livio señala que Sexto procedió “*amore ardens*”, esto es, por su amor ardiente o impelido por el amor, unas líneas antes señalaba que se trataba de una “*mala libido*”. Además, estas referencias a su “amor” se encuentran en el medio de un relato donde se detalla su premeditación, su traición a la hospitalidad de la casa y, además, sus amenazas y violencia, relato en el cual evidentemente se basó Landino –si bien puntualizando mucho más la mezquindad de los Tarquinos–.⁵ Aunque haya tomado la

³ Fine, *Fernández de Villegas's...*, *op. cit.*, p. 170.

⁴ *Ibid.*, pp.172-3.

⁵ El pasaje de Livio reza: “[...] *Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. Adveniens vir Tarquinique excepti benigne; victor maritus comiter inuitat regios iuvenes. Ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per*

referencia del “amor” de Tito Livio, lo cierto es que omite el resto de los hechos que permiten entenderlo como desenfreno y que configuran la crudeza de Sexto. Además, teniendo en cuenta que en tantos otros pasajes Villegas aprovecha para moralizar sobre la concupiscencia y las consecuencias nefastas del “apetito carnal”, resulta sospechoso que en este pasaje simplemente mencioné que se “enamoró” y no ofrezca juicios de valor al respecto.⁶ Al contrario, es justamente la “honestidad” del objeto amado la que, según Villegas, lo impele a amarlo, con lo cual y, a pesar de todo, su culpa queda matizada y se configura un personaje que, en el fondo, está atraído por el bien. Asimismo, el último discurso de Lucrecia en el cual declara que se mata para no ser un mal ejemplo público, referido tanto por Landino como por Tito Livio, también es omitido. Aquí resulta aún más sospechoso que se pierda la oportunidad de moralizar, sea sobre el suicidio, sea sobre el sacrificio por el “bien” público, sea por el tipo de “enxemplo” que de otro modo habría sido Lucrecia. Es evidente, por tanto, que la reapropiación de este relato por parte de Villegas esconde otros propósitos. De hecho, si tenemos en cuenta todos los cambios incorporados,

*vim stuprandae capit; [...] Et tum quidem ab nocturno iuvenali ludo in castra redeunt. Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Conlatino cum comite uno Collatiam uenit. Vbi exceptus benigne ab ignaris consilii cum post cenam in hospitale cubiculum deductus esset, amore ardens, postquam satis tuta circa sopitque omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso "Tace, Lucretia, inquit; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem." Cum pauida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem uideret, tum Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, uersare in omnes partes muliebrem animum. Vbi obstinatum uidebat et ne mortis quidem metu inclinari, addit ad metum dedecus: **cum mortua iugulatum seruum nudum positurum ait, ut in sordido adulterio necata dicatur.** Quo terrore cum uicisset obstinatum pudicitiam uelut uictrix libido profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset, Lucretia maesta tanto malo nuntium Romam eundem ad patrem Ardeamque ad uirum mittit, ut cum singulis fidelibus amicis ueniant; ita facto maturatoque opus esse; rem atrocem incidisse. Sp. Lucretius cum P. Valerio Volesi filio, Conlatinus cum L. Iunio Bruto uenit, cum quo forte Romam rediens ab nuntio uxoris erat conuentus. Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inueniunt. Aduentu suorum lacrimae obortae quaerentique uiro "satin salue?" "minime" inquit; "quid enim salui est mulieri amissa pudicitia? uestigia uiri alieni Conlatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons; mors testis erit. Sed date dexteras fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius, **qui hostis pro hospite priore nocte ui armatus mihi sibique, si uos uiri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium.**" Dant ordine omnes fidem; consolantur aegram animi auertendo noxam ab coacta in auctorem delicti: mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit, culpam abesse. "Vos" inquit "uideritis, quid illi debeatur; **ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; nec una deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet.**" Cultrum, quem sub ueste abditum habebat, eum in corde defigit prolapsaque in uulnus moribunda cecidit." (Henry John Edwards, ed., *Titi Livi Ab Vrbe Condita Libri Praefatio Liber Primus*, Cambridge, Cambridge University Pitt Press Series, Cambridge, 1968. Liber I, 57-68, pp. 72-3)*

⁶ Tal vez resulte interesante mencionar que Santillana, en su glosa a la estrofa 40 de sus *Proverbios*, en la cual aparece “el sobervioso Tarquino”, también relata el episodio de la violación de Lucrecia. Respecto de la motivación de Sexto, señala: “Súbito el perverso amor e malvada concupiscencia priso al fijo de Tarquino, rey de los romanos, en deseo de Lucrecia”. El resto del relato presenta los mismos núcleos narrativos que el de Landino y Tito Livio, y conserva también las apreciaciones negativas para Sexto Tarquino (Marqués de Santillana, *Obras Completas, op. cit.*, pp. 237-8).

a saber, el corrimiento del foco del que era el personaje central –Bruto– a los Tarquinos, la apreciación positiva del primer Tarquino que se presenta como “merecedor” del reino, la omisión de todas las acciones negativas y crueles de este linaje y, por último, la matización del hecho culposo que desencadena el exilio de los reyes, resulta evidente que Villegas no está haciendo más que defender la figura regia y, con esto, dejar menos justificada la erradicación del sistema monárquico en Roma. Este primer ejemplo, por tanto, resulta paradigmático pues nos permite observar el tipo de manipulación que se ejerce sobre aquellos pasajes del TF que tienen una fuerte carga política –en este caso anti-monárquica y pro-republicana–, que ahora en cambio se redirecciona para acomodarse mejor a los contenidos ideológicos que se intentan difundir.

El otro personaje del Limbo cuya representación nos interesa cotejar es Saladino, última figura que se menciona del grupo de los héroes, apartado del resto por su mayor excelencia: “*e solo, in parte, vidi 'l Saladino*” (IV, 129). En este caso, al contrario del anterior, el relato de Villegas será mucho más largo y amplificado respecto del de Landino. Veamos:

Saladino fu soldano di Babylonia. Acquistò lo 'mperio con fraude et scellerateza uccidendo Calypha suo signore; questo fu ne gli anni di Christo mille cento sexantatrè. Dipoi nel mille cento ottantasepte decte grandissima ropta a' Christiani, et prese Hierusalem, la quale doppo Gottifredi e Christiani havevono tenuto chon gran gloria anni octantotto. Finalmente dopo lunga persecutione et strage de' Christiani, morì in Damascho nel mille cento novantaquattro anni; huomo eccellente in disciplina militare. Nè sanza cagione dixè et solo in parte vidi el Saladino, a dinotare che pochi di quella generatione sono stati eccellenti. A' tempi di Saladino fu el passaggio di Christiani per ricuperare Hierusalem, la quale Saladino havea occupata. Il perchè prese consiglio di notare et spiare tutti gli stati et le forze de' Christiani, et con due suoi amicissimi et tre famigli, sconosciuto, in habito di mercatante passò in Armenia, et indi in Grecia, et dipoi in Sicilia chon diligentia ogni chosa considerando. Di Sicilia passò a Napoli, et da Napoli a Roma. Et inteso el governo della Chiesa, per Toscana et per Lombardia passò gli Alpi. Trascorse la Gallia. Trascorse la Spagna et la Germania. Et finalmente chome un nuovo Ulixe facto prudente per havere visto molti paesi, et varii costumi d'huomini, tornò per mare in Alexandria. (IV, 127-129)

Villegas, en cambio, dirá:

Y solo a su parte está el Saladino← éste fue **grand principe moro y de grandes merescimientos** de su singular persona, tanto que **para ser vno de los mas señalados y notables reys, no le faltó saluo el título de xristiano**. Fue rey de Egipto y subcessor de Noradino, elegido para el señorío **por persona marauillosa en armas y seso**. Fue luego a

dar la obediencia al Califa y con vna porra que **lleuaba escondida le dio de porradas y le mató**. Sojuzgó luego a toda Egipto y a Siria, y con grande exercito vino contra los xristianos y contra el rey de Jerusalem, y en dos batallas fue vencido de Valduyno el leproso rey de Jerusalem. Voluiose contra el emperador de Constantinopla llamado Hemanuel y venciole. Después muerto aquel rey Valduyno **aviendo discordia entre los príncipes cristianos del oriente**, ganó a Jerusalem con **grand destrucción** delos cristianos. Después faziendo se grand armada en la cristiandad toda contra él, pasó en hábito de mercader con otros compañeros y vinieron a Nápoles y a Roma y anduvo toda Ytalia donde se topó cave Pauia, con Mosen Torrello, e qual **sin le conocer le fizo grandes honrras**, segund que en vna novela que dello faze lo cuenta Juan Vocacio, **voluió en su tierra muy informado delas pocas fuerças y concordia de los xristianos, y así quando pasaron, los venció a todos, y fizo con ellos mucha cortesía de excelente príncipe**, que a muchos xristianos **fizo honrras y los dexó libres sin ningund rescate**. Quando murió mandó llevar delante de sí cinco o seys varas de lienço, con que mandó cubriesen su cuerpo en la sepultura, y vn pregonero que lo lleuaba en vn pendón el qual yba diciendo: el Saladino rey de Asia y de las muchas prouincias y reynos que yva contando, de todos sus señoríos y riquezas lleva consigo solo este pobre lienço. (copla 22, h6r).

El comienzo de los dos relatos resulta tal vez lo más interesante. Landino es aquí mucho más parco y conciso: luego de identificar a Saladino como el “*soldano di Babilonia*”, la primera acción en la que se detiene es su conquista del imperio a través del engaño, el fraude y la traición (“*Acquistò lo 'mperio con fraude et scellerateza uccidendo Calypha suo signore*”). Villegas, en cambio, en la identificación de este personaje elude la referencia al título de sultán y ofrece un equivalente occidental (“grand príncipe moro”), para luego explayarse en su excelencia y sus “merescimientos”. La alusión a sus primeros cargos de gobierno –fue “rey” de Egipto y luego sucedió a Nur-al-Din en el gobierno de Siria– a su vez, le permite detallar que accedió a ellos por ser “persona marauillosa en armas y seso”. A renglón seguido, refiere al asesinato del Califa respecto del cual, al contrario de lo que esperaríamos, no ofrece ningún juicio de valor. Mientras Landino no daba ningún detalle respecto del asesinato y simplemente señalaba que fue con “*fraude et scellerateza*”, Villegas presenta el relato de manera más objetiva –“Fue luego a dar la obediencia al Califa y con vna porra que lleuaba escondida le dio de porradas y le mató”– y así logra vaciarlo de todo tipo de apreciación. Además, omite la referencia al Califa como “*suo signore*” que se reemplaza con una alusión muy genérica –“fue a dar la obediencia a Califa”–, la cual matiza el alcance que Landino le da al asesinato. A su vez, mientras que Landino ponía esta acción en el foco al ubicarla apenas comenzaba el relato, de modo de presentarla como la

más definitoria del personaje, *Villegas* en cambio, la presenta como una acción más, casi perdida en el medio de acciones puramente positivas.

A continuación ambos relatan la toma musulmana de Jerusalén; sin embargo, lo harán de maneras sustancialmente diferentes. Landino, nuevamente muy parco, dirá tan solo: “*decte grandissima ropta a' Christiani, et prese Hierusalem, la quale doppo Gottifredi e Christiani havevono tenuto chon gran gloria anni octantotto*”. *Villegas*, en cambio, se detiene en la sucesión de acontecimientos que conducen a la conquista. Primero, señala que bajo el rey leproso Balduino IV Jerusalén fue defendida y Saladino derrotado dos veces. Luego, sin embargo, explica la conquista final de la siguiente manera: “Después muerto aquel rey Valduyno **aviendo discordia entre los príncipes cristianos del oriente**, ganó a Jerusalem con **grand destrucción** de los cristianos”. Una vez más, el particular reordenamiento de los hechos presenta causas y agentes diversos: la muerte de Balduino genera “discordia” en la corte regia, la cual, por medio de una construcción causal de gerundio, se presenta como la causa inmediata de la derrota cristiana y de la “grand destrucción”.

El pasaje de Landino se vuelve en este punto un tanto más caótico: hace referencia a la muerte de Saladino y al hecho de que fue un gran militar, para luego enumerar la serie de lugares por los que viajó disfrazado de mercader, antes de volver a su ciudad. *Villegas*, en cambio, continúa cronológicamente e incorpora luego de la toma de Jerusalén, el viaje de Saladino disfrazado, momento en el cual aprovecha para incorporar la alusión a las grandes honras que, según el relato de Boccaccio, le hizo Misser Torello “sin le conocer”. Mientras Landino hacía hincapié en la persecución constante hecha a cristianos hasta el fin de sus días (“*Finalmente dopo lunga persecutione et strage de' Christiani, morì in Damascho*”), *Villegas*, sin embargo, sigue presentado la derrota cristiana como resultado de sus propias discordias, a la vez que recalca el tratamiento honrado y generoso que recibieron de Saladino: “muy informado delas **pocas fuerças y concordia de los xristianos**, y así quando pasaron, **los venció a todos**, y fizo con ellos mucha **cortesía de excelente príncipe**, que a muchos xristianos **fizo honrras y los dexó libres sin ningund rescate**”. Por último, para cerrar su relato Landino señala que, cual nuevo Ulises, el sultán recién logró la prudencia al final de su vida, luego de haber recorrido numerosos lugares. *Villegas*, que en cambio consideraba al buen “seso” como uno de los factores que impulsaron su carrera

política desde el principio, elige para cerrar su relato un incidente muy elocuente. Nos referimos a la anécdota legendaria, que circulaba ya en diversos relatos ejemplares, sobre las modestas exequias de Saladino, en las cuales el mismo Sultán habría mandado que llevaran su cuerpo muerto por todo el reino, cubierto solo con una mortaja –un lienzo en nuestro caso–, mientras se proclamaban sentencias similares a la que da por finalizado nuestro relato: “de todos sus señoríos y riquezas lleva consigo sólo este pobre lienço”.⁷

Resulta evidente, por tanto, la radical diferencia entre una y otra representación de Saladino: la de Landino, que lo presenta como un asesino y perseguidor de cristianos, y la de Villegas, que los presenta como un “grand príncipe” de características ejemplares, “uno de los más señalados y notables reys”, de “grandes merescimientos”, de gran cortesía, liberalidad y humildad. En este caso, aunque las divergencias podrían explicarse desde el punto de vista de la postura anti-monárquica y anti-imperial de Landino, frente a una tradición ejemplar y popular hispana, en la cual se veía a Saladino como un ejemplo de virtudes,⁸ lo cierto es que la cantidad de cambios es tal que impiden una lectura inocente. En efecto, la insistencia con la que Villegas exalta a este personaje y el conjunto de elementos y hazañas agregadas permite ir diagramando un cierto paradigma de rey, el prototipo del “excelente príncipe” –como él mismo se encarga de llamarlo– que a Villegas le interesa promover en cuanto imagen de Fernando: un rey sabio, humilde y piadoso, que se opondrá, como veremos más adelante, a la figura del tirano. En este sentido, no parece casual la aseveración de que a Saladino “sólo le faltaba el título de xristiano” pues, como sabemos, Fernando había recibido pocos años antes el título de *Imperator Christianus*. Por último, la importancia de la configuración de este pasaje no reside solamente en la promoción de una cierta imagen regia, sino que también se insinúa aquí una problemática

⁷ Daniel Devoto, en su estudio “Cuatro notas sobre la materia tradicional en don Juan Manuel” (*Bulletin Hispanique*, 68, nº 34, 1966, pp.187-215), le dedica un apartado a la figura de Saladino en las obras de Calderón y Lope, donde señala que el tema de “sólo nos llevaremos la mortaja”, presente en Lope y en Manrique, es el núcleo fundamental de un cuentecillo cuyo protagonista es Saladino y que reelaboran diversos autores medievales como Jacques de Vitry, Vincent de Beauvais y Étienne de Bourbon. Al respecto remitimos al estudio de Devoto, quien en las pp. 206-207 transcribe los breves fragmentos que cada uno de ellos le dedica a estas exequias.

⁸ Recordemos, por ejemplo, el tratamiento que se le da a la figura de Saladino en los enxemplos XXV y L del *Libro del Conde Lucanor*. Sobre la figura de Saladino en la literatura española véase también Américo Castro “Presencia del sultán Saladino en las literaturas románicas”, en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, Ediciones Ínsula, 1956, pp. 17-43 y Mariana Ortiz de la Rosa, “El personaje de Saladino en la literatura hispánica: los ejemplos XXV y L de *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel”, *Ensayos. Revista de Estudios de la Escuela Universitaria de Magisterio de Albacete*, 1998, 13, pp. 105-118.

que aparecerá recurrentemente en toda la glosa y a la que nos dedicaremos más adelante: la de las “discordias” y/o intrigas de corte y los efectos nefastos que desencadenan.

Señalemos, finalmente, que tampoco resulta casual que las dos figuras regias del Limbo “negativas” para Landino, Tarquino y Saladino, reciban justo en el comentario de este canto un tratamiento positivo, pues tan solo unos folios antes (h1 r), en la glosa a la copla 12, Villegas había realizado el *excursus* en el que elogiaba a los reyes castellanos de antaño y, especialmente, a “ambos gloriosos príncipes” Fernando e Isabel (*vid. supra*, p. 189). La construcción del comentario al canto IV, por tanto, parece estar regida por la misma intención: la apología a la monarquía. De hecho, en una de las partes de este pasaje que no incluimos en nuestra transcripción del capítulo anterior, luego de elogiar a Fernando, se alababa a su Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba, de la siguiente manera:

[...] Ocurrénos después de tanto príncipe de inmortales triunfos, el su Grand Capitán don Gonçalo Fernandez de Cordova, duque de Terra nova y de otros señoríos muchos, no solamente bien merecidos, mas **digno de ser rey de reynos**, varón nascido para abaxar y humiliar la furiosa soberuia delos bárbaros franceses. Ganó dellos tres vezes el reyno de Nápoles, con miraglosas victorias que le dan perpetuo renombre, y no bastaría papel para contar sus **infinitas virtudes, especialmente su humanidad y humildad, liberalidad y magnificencia, deuoción y fe, digno capitán grande de tan poderoso y glorioso rey.**(h1 r)

Más allá de la invectiva anti-francesa –que será un tópico muy explotado en todo el texto–, y la justificación de la conquista de Nápoles –que entra dentro del mismo plan providencial que la expulsión de los judíos y la Conquista de Granada– ambas cuestiones a las que nos referiremos más adelante, lo que interesa aquí es que se plantean explícitamente las características de lo que sería un “digno rey de reynos”. Estas “infinitas virtudes” que se enumeran, a su vez, son las que lo hacen ser “digno” capitán del “glorioso” Fernando que, de este modo, se presenta como paradigma superior o abarcador de las mismas. Asimismo, la característica que se pone en foco de importancia al final de la triple enumeración es justamente la única que le faltaba a Saladino: la “deuoción y fe”.

Siguiendo la importancia de esta última virtud como configuradora de la imagen regia, nos detendremos ahora en el desarrollo narrativo que hará Villegas de otras dos figuras que se mencionan en el *Infierno*, aunque estarán ubicadas en el *Paraíso*: el emperador Constantino, en el canto XIX y Roberto Guiscardo, en el XXVIII.

Al final de canto XIX, donde penan sus culpas los simoníacos, Dante realiza una invectiva contra los papas simoníacos (88-114), que concluye con una dolorosa exclamación sobre lo que él considera ser la causa primera de todos los males, la donación de Constantino. La traducción de Villegas, en los primeros versos de la copla 18, presenta unos agregados aparentemente nimios:

O buen Constantino tan grande fue el mal
 quan grande tu docte no tu conuersión
que mucho es loable tu santa intención
mas tu obra magnífica no salio tal
 que aquel rico padre principio dio al mal [...].

*“Ahí Costantin, di quanto mal fu matre
 non la tua conversion ma la tua dotte
 che da te prese il primo ricco patre”*, (115-7)

Antes de dilucidar la función de estos agregados, resulta útil contrastar los dos comentarios a este pasaje. Landino, por una parte, explica mínimamente la exclamación de Dante, citando a su vez a Petrarca, y luego se encarga de dar cuenta de la controversia que ya en el siglo XV suscitaba el tema de la donación:⁹

Ah Costantino: inferisce che mentre che la chiesa fu povera, et non havea beni proprii, vixे sempre in somma sanctità. Ma poi che cominciò a possedere beni proprii le ricchexe induxono ogni generatione di vitii. Il perchè con giusta indignatione insurge el Petrarcha contro alla chiesa apostolica dicendo: “già non fustù nutrita in piume al rezo, Ma nuda al vento et scalza tra gli stecchi; Hor vivi sì che a Dio ne vengha lezo”. Adunque perchè Constantino convertito da Silvestro papa, et facto christiano fu el primo che dotò la chiesa, si duole el poeta non della conversione sua, ma della dote che decte al papa padre de' christiani, el quale venne a essere el primo riccho, perchè gl'altri erono vivuti in somma povertà. Sequita el poeta la più vulgata et universale opinione di Salvestro papa et Constantino imperadore. Ma perchè sono varie opinioni della conversione di chostui et della dote della chiesa, et ciaschuna ha auctori gravissimi, non mi voglo tanto arrogare ch'io c'interponga mia sententia. Et per questo lasceremo la lite indeterminata; et l'ultimo giudicio a' più docti.

Villegas, por su parte, parece hacerse cargo de esta última sentencia pues discutirá abiertamente tanto la opinión de Dante como el “alegato” –como lo llama él– de Landino. Antes, sin embargo, aprovecha para insertar el relato sobre la conversión de Constantino. El pasaje completo reza de la siguiente manera:

⁹ Como nos explica Ginzburg, la veracidad de la donación de Constantino se daba por sentada en el Edad Media y es recién a mediados del XV cuando empieza a ponerse en cuestión, siendo el personaje más importante que la rechaza Nicolás de Cusa. En 1440, a través del estudio del léxico latino del documento, Lorenzo Valla logra probar su carácter apócrifo. Sin embargo, su discurso sobre la Donación de Constantino, según señala Ginzburg, recién se imprime y divulga en Italia en 1506-7 (Carlo Ginzburg, “Lorenzo Valla on the «Donation of Constantine»” en *History, Rhetoric, and Proof*, Hanover, University press of New England, 1999, pp. 54-70, referencias en pp. 54-55).

O buen Constantino tan grande fue el mal← La historia del emperador Constantino vulgar es y todos la saben como enfermó de grandíssima lepra, y seyendo mandado por los físicos que fuese vañado en sangre de niños, **veyendo llorar a las madres** por ellos (que gelos tomaban para los matar) no lo quiso consentir, y quiso mas veuir y morir leproso que fazerse por su salud tal crueldad, sobre lo quel fizo a todo el pueblo vna **virtuosa fabla y de mucha doctrina**, y ansý se voluió a su palacio de donde yva a ser vañado de aquella sangre caliente de las criaturas. **Fue a Dios gratissima esta piedad** suya, que es Padre de las misericordias, y Dios de toda consolación, como lo dize el Apóstol en la ii, a los Corintios ca.i. **y por esto y por otras obras virtuosas que fazia alumbró su entendimiento y en sueños le aparecieron los santos apóstoles** Sant Pedro y Sant Pablo, y le dixeron que embiase al monte de Siracte donde estaba fuido el papa Siluestre, que aquel aconsejaría a su salud corporal y espiritual. Así lo fizo y rescibió la doctrina xristiana de Sant Siluestre y seyendo bautizado fue limpio de la lepra. Dio el imperio Romano al papa y a la sede apostólica (segund que mas largamente se escribe en su historia), paréscele al Dante auer seydo grand causa de la disolución de la Iglesia aquella riqueza y doctación de Constantino, por eso dize “o buen Constantino tan grande fue el mal quan grande tu docte, no digo que fue mala tu conuersión y tu **santa intención, mas tu obra magnífica no salió tal como tu deseabas ni conformo a tu buena intencion**”. **Alega acá el Landino** al Petrarcha que dize de la Iglesia: “no fuiste criada en pluma mas al rigor del frio, descalça a los vientos y nieues y tempestades, la mucha ropa te ha fecho enferma y doliente”. Crey el auer venido todos los vicios de la yglesia por las riquezas y señoríos suyos. **Mejor sabe Dios lo que faze que estos buenos hombres**, que sino fuera bien que la yglesia fuese rica y poderosa, ni lo pusiera en la voluntad a Constantino (como se escribe que el **coraçón del rey en la mano es de Dios**) ni rescibiera aquel docte el papa Siluestre que hera sanctissimo del qual dize el texto [...]. (A8 r y A8 v)

Villegas comienza señalando la “vulgaridad” de esta historia. De hecho, según señala Rodríguez Puértolas, esta leyenda llegó a convertirse en un tópico en la patrística y la literatura cristiana.¹⁰ En Castilla tenemos un primer ejemplo muy completo en la *Estoria de España*,¹¹ y luego ya en una época más contemporánea de Villegas tenemos las breves reelaboraciones del obispo de Burgos Pablo de Santa María, de Fray Iñigo de Mendoza y de Fernán Pérez de Guzmán –el único que presenta una visión similar a la de Dante al adjudicarle a la donación la causa de la corrupción de la Iglesia–¹² Más allá de la postura

¹⁰ Según señala Rodríguez-Puértolas es a fines del s. V cuando se comienza a difundir esta leyenda, aunque es gracias a Mombricitus y su *Vita Silvestri* que se incorpora el último elemento: la donación. (“Leyendas cristianas en las obras de Fray Iñigo de Mendoza”, *Hispanic Review*, 38, nº4, 1970, pp. 368-385, referencia en p. 378)

¹¹ Ramón Menéndez Pidal, ed., *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 183-5.

¹² Véase para todo esto Rodríguez-Puértolas, “Leyendas cristianas...”, art. cit. Se refiere a la leyenda de Constantino y las reelaboraciones de Fray Iñigo en la *Vita Christi*, de Santa María en *Las Edades del Mundo* y a Pérez de Guzmán en *Requesta fecha al magnifico marques de Santillana por los gloriosos enperadores Costantyno, Theodosio [e] Justyniano sobre la estruyción de Costantynopla* en las pp. 378-381, donde

defensiva de Villegas, propia de un eclesiástico, resulta interesante advertir cuáles son los mecanismos a través de los cuales construye su alegato. En primer lugar, el alcance de la “santidad” de la intención de Constantino y de su “obra magnífica” –ambas ideas correspondientes a sus propios versos agregados que, muy estratégicamente, hace pasar como de Dante–, sólo se pueden apreciar en el contexto del relato que se ve “impelido” a agregar. En este relato, a su vez, el discurso providencialista –esto es, la participación activa de Dios que mueve los acontecimientos– y su prueba concreta –la curación de la lepra–, son la antesala perfecta para volver irrefutables los dos argumentos con los que concluye de su alegato: por un lado, Dios lo puso en la voluntad de Constantino y, por otro, permitió que el “sanctísimo” Silvestre lo aceptara. Lo que resulta más interesante a nuestros propósitos, sin embargo, son dos cuestiones. Por un lado, la insistencia de Villegas en la virtud de Constantino, que no se limita a la apreciación de la donación en sí –como lo hacen las reelaboraciones contemporáneas–,¹³ sino que señala también su “virtuosa fabla” y “mucha doctrina”, su “piadad” respecto de los niños inocentes y sus otras “obras virtuosas” que desencadenan el accionar divino. Por el otro lado, el argumento que aduce como prueba de que la donación fue voluntad divina –“que el corazón del rey en mano es de Dios”– se formula como una ley general que, en realidad, funciona como legitimación de cualquier tipo de accionar regio, siempre que se trate de un rey virtuoso.

En este sentido, para comprender mejor la funcionalidad de la inserción de este relato, ubicado al final del comentario de este canto, es indispensable ponerlo en relación con el relato que, en cambio, lo abre: el de Simón el Mago. A este personaje alude Dante como paradigma del pecado de la simonía allí penado, pues es el primero que intentó cometerlo y a él se le debe su nombre (“*O simone Mago, o misere seguaci*”, XIX, 1). Landino comienza su glosa sobre esta figura de la siguiente manera:

transcribe las coplas específicas (en notas 54 y 55). Notemos que no es casual que el único que no alaba la donación y nota sus malas consecuencias sea un no-eclesiástico.

¹³ Santa María, por ejemplo, decía: “Este que con grande lepra padecía, / del papa Silvestre siendo bautizado, / quedó tan limpio que fue marauillado / del grand miraglo que por el Dios fazia; / el qual el ynperio con quanto tenia / dexó al Padre Santo, como **buen christiano**, / e su palacio que dizen laterano, / dexó para la Iglesia, do él mismo vivía.” (Foulché Debolcs, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Casa editoria Baill y Bailliére, 1915, tomo 2, p.177) Fray Luis, por su parte, señalará “el hecho digno de gloria” (383d) de la donación como “su muy gran benignidad” (385b). Advierte también la “piedad” que tuvo respecto de los infantes, pero la función en este caso es controponerlo a la figura de Herodes y su matanza de los Santos Inocentes (Rodríguez-Puértolas, “Leyendas cristianas...”, art. cit., p. 380).

[...] è scripto ne' gl'Acti degl'appostoli che dopo la morte del prothomartyre Stephano, Philippo predicava verbum Dei in Samaria, et convertiva molti per gli incredibili miracholi che facea. Era nel medesimo tempo in quella città Simone philosopho et magho, el quale per le chose che facea con sue arti maghe era in somma auctorità et reputatione.

Villegas traduce de manera bastante literal, aunque agrega una variante muy elocuente:

Segund se escribe en los Actos de los apóstoles, que predicando Filipo en Samaría conuertía muchas gentes por su predicación y grandes myraglos. Estaba ally este Simon Mago que hera fechizero y encantador grandíssimo y **fazía maravillosas cosas por la conueniencia y pacto que tenía con los demonios, por lo qual hera en grande reputación** [...] (copla 1, A2 r)

Esta referencia de Villegas a su pacto con los demonios podría explicarse fácilmente por la concepción tan arraigada sobre la “hechicería” en la España de esos días. Sin embargo, tienen una funcionalidad muy precisa. Landino continúa el pasaje en cuestión relatando la llegada de Pedro y Pablo y cómo Simón Mago, viendo sus milagros, les ofreció dinero para obtener esa misma capacidad. Se cierra el relato, finalmente, con la respuesta negativa que le dió Pedro. Villegas traduce todo este pasaje de manera muy similar, pero luego amplifica señalando cómo se siguió desarrollando su vida:

Estonces él como obstinado y **sieruo del diablo** apartose dellos, vínose a Roma, instruyó al **maluado Nerón emperador** de su falsa doctrina. Después quando los apóstoles ambos vinieron a Roma fallaronle ally y opúsose a ellos y a su doctrina. Pasaron con él en presencia del emperador grandes disputas y pláticas, al fin (**consejado por el diablo**, para confusión dellos) dixo que quería volar y ansý lo fizo, que leuantado en el ayre muy alto **por obra diabólica** y puesto en admiración el emperador con todo el pueblo y aparejado a matar los apóstoles y rescibir por dios a aquel maluado, llamó sant Pedro a los demonios que lo tenían en alto [...] y el cayó y se fizo pedaços. (A2 r)

En su desarrollo narrativo, por tanto, Villegas incorpora a la figura del “maluado” emperador Nerón, cuya maldad se presenta como causada por la “falsa doctrina” que le impartió Simón Mago y, en última instancia, por el diablo de quien era siervo. Esta participación activa del demonio, que aconseja y obra, es de hecho la otra cara del discurso providencialista tan en boga en la época para legitimar y explicar el devenir histórico: así como Dios participa activamente en la historia, también lo hace el diablo.¹⁴ Este breve

¹⁴ Véase al respecto los trabajos ya citados al comienzo del capítulo 3, Cepeda Adán, art. cit, “El providencialismo...” y Tate, art. cit. “La historiografía..”. Sobre la presencia específica del demonio, además, dirá Cátedra (*La historiografía en verso...op. cit.*, p. 55): “El providencialismo que presenta a la divinidad como mentora de todos los sucesos tiene como contrapunto la presencia del Demonio en la acción. Como es sabido, también el maligno es una de las *causas históricas* y con él se introduce un maniqueísmo de trascendencia política”.

racconto, por tanto, explica la actitud del malvado emperador, actitud que lo llevará a perseguir a los cristianos y acometer finalmente lo que aquí sólo había “aparejado”: mandar a matar a los dos apóstoles.

Bajo este panorama, resulta evidente que Villegas incorpora y configura ambos relatos, al principio y al final del comentario del mismo canto, para contrastar las dos figuras: la del malvado Nerón, primer perseguidor de cristianos, y la del virtuoso Constantino, primer emperador cristiano, que da fin a la persecución. Mientras la figura de Nerón, como veremos, se utilizará como parangón de otro “mal emperador”, Federico II, la de Constantino termina de configurar el paradigma de buen rey que se había comenzado a diagramar con Saladino, y que será reflejo de Fernando: un rey sabio, virtuoso, liberal, piadoso y, más importante aún, católico. Este es el tipo de rey cuyo corazón “en la mano es de Dios”. En efecto, este mismo contraste se hará explícito al final de toda la obra, en la glosa a la primera copla del último canto ya citada. Recordemos el pasaje:

Los fieros pendones se van demostrando del rey del infierno ← tan bien ay por nuestros pecados rey malos como buenos, y **los buenos son ministros y sieruos y seguidores del rey de los reys** nuestro redemptor Jesu Xristo, de quien dize Esayas en el cap. ix.y.xxxij **el reyno y poderío en su mano. Los malos siguen a este rey suyo Lucifer**, del qual se escribe que el es rey sobre todos los fijos de la soberuia en el cap. xli de job. Cierta podemos dezir verdad (dando dello infinitas gracias al dador de todos los bienes) que en este linaje real de España a auído y siempre ay **reys muy virtuosos, muy católicos, muy excelentes** en toda manera de virtud y bondad y muy pocos se ley auer seydo malos y seguidores de este mal rey, de quien aquí se trata. (N7 r)

Mientras se contraponen dos tipos opuestos de reyes, se repite aquí la imagen de Dios o Cristo que sostienen el reino –o el corazón del buen rey– en su mano, a la vez que se relaciona explícitamente a estos “ministros” y siervos del “rey de reyes” con los “muy virtuosos” y “muy católicos” reyes españoles, los de antaño y, especialmente, los de ahora. La función apologética que tiene toda esta construcción resulta así evidente.

La última figura cuyo desarrollo narrativo nos interesaba resaltar, también ubicada en el *Paraíso*, es la de Roberto Guiscardo a la que Dante se refiere, sin embargo, en el canto XXVIII del *Infierno*, donde penan los sembradores de discordia y los cismáticos. Para explicar el panorama con el que se enfrenta en esta nueva *bolgia* –donde el contrapaso para estos pecadores que dividieron su reino, su comunidad o su familia es hallarse ahora desmembrados y lacerados en su misma carne–, Dante recurre a una similitud hipotética

que se extiende entre los vv. 7-21: si se juntaran todos los restos de cuerpos heridos que resultaron de las batallas más importantes, eso “*d’acquer sarebbe nulla/il modo della nona bolgia sozzo*” (20-1). Una de las batallas que se enumera es aquella con la cual se logró la conquista normanda de Puglia, en mano de Roberto Guiscardo. Este personaje, que Dante ubica en el *Paraíso* por la ayuda brindada al papa Gregorio VII para defender Nápoles, suscitó opiniones encontradas en los comentaristas: algunos compartían la opinión de Dante y otros, como Francesco da Buti (comentario escrito entre 1485-1495), lo consideraban, en cambio, un tirano.¹⁵ Landino, sin embargo, no demuestra ningún tipo de apreciación, excepto su “*militare virtù*”:

*Con quella che sentì de' colpi dogla: fu antico duca di Normandia Riccardo et chostui hebbe due figliuoli, Riccardo el quale successe al padre, et Ruberto Guiscardo, el quale nell'anno della salute mille septanta venne in Pugla a Ruberto puglese in quel tempo ivi duca, et a chostui decte grande aiuto nelle guerre contro al principe di Salerno; et finalmente Ruberto non havendo figliuoli maschi se lo fece genero et successore del ducato. Il perchè Guiscardo per militare virtù vinse la Pugla la Calavria et tutto el reame di Sicilia el quale havea occupato Alexo imperadore de' Greci; et dipoi fu in favore di Gregorio octavo contra Arrigo tertio. E suoi successori regnorono insino a' tempi d'Arrigo padre di Federigo secondo.*¹⁶ (13-5)

Villegas en su comentario traduce otra vez de manera muy amplificada, agregando detalles que resultarán muy significativos. Veamos tanto este pasaje como la glosa del *lemma* precedente, el primero de la copla, en la cual Villegas resume todo el contenido de la misma y se refieren las tres guerras mencionadas por Dante, la última de las cuales será la de Guiscardo:

¹⁵ El anónimo Florentino (c. 1400), de hecho, al comentar la referencia que se hace a él en *Inf.* XXVIII,14 llega al extremo de presentarlo como un santo. Luego de relatar la ayuda que Roberto dio a Gregorio VII, inserta una anécdota milagrosa típica de relato hagiográfico: Roberto se pierde en un paseo de caza y se encuentra en el camino con un leproso que le pide ayuda, al cual lleva en su caballo hacia su palacio, lo abraza por el frío y deja descansando en su propia cama, la cual cuando retorna se halla vacía pero impregnada de aroma a flores. El relato concluye con la aparición de Cristo en una visión donde le dice que sus hijos serán emperadores y reyes. El pasaje es muy largo, reenviamos para su consulta a la edición digital del *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu>) basada en *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, Bologna, G. Romagnoli, 1866-74. Francesco da Buti, en cambio, dice entre otras cosas sobre Roberto: “*e passò in Puglia per acquistarla; e trovando tutta la Puglia a lui rebelle et avversa, la combattè più anni, tanto la soggiogò e tennela con tirannesco modo molti anni; e perchè nell'acquistarla, molti Pugliesi furono tagliati e dimoncati?*” (citamos también por la edición digital del *Dante Dartmouth Project*, basada en Crescentino Giannini, ed., *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, Fratelli Nistri, Pisa, 1858-62, canto XXVIII, verso 114).

¹⁶ Notemos que Landino se confunde de papa al que Roberto ayudó, señalando que fue Gregorio VIII y no Gregorio VII, error que Villegas no percibe y copia.

[...]Y da luego la razón diciendo que si toda la sangre derramada por guerra en la tierra de Pulla (que es el reyno de napules) tierra y prouincia afortunada por guerra [...] donde ouo **gran derramamiento de sangre en la guerra de los troyanos y entre Eneas y Turno**, que Virgilio con tanta elegancia cuenta por seys libros suyos de la Eneyda [...] o la otra **guerra furente y de furor diabólico** que fue entre los romanos y cartagineses, tantos tiempos y vezes batallada segund lo cuenta el suauiissimo Tito Liuio, **en que ouo tanta sangre y despojos**, y tan bien la otra **guerra que fue de mas graue culpa** auiendo se reuelado los vasallos contra el señor (que era **Ruberto duque de Pulla**) **contra quien y contra su yerno Ruberto Guiscardo se reuelaron los pulleses**, por eso dize →contra Ruberto Guiscardo valiente← para inteligencia desto es de saber: que en el año del mil y setenta moriendo el duque de normandia Ricardo, ouo el ducado y señorío suyo su fijo mayor llamado tan bien Ricardo. El hermano suyo segundo llamado Ruberto Guiscardo varón **de marauillosa virtud y esfuerço**, vino se en la Pulla, y allý ayudó varonilmente a Ruberto duque de Pulla contra el príncipe de Salerno y **otros vezinos y vasallos**, por lo qual seyéndole agradescido le dió por mujer a su fija vnica, con la qual **ouo el señorío de todo aquel reyno**, como quiera que **estonces no se llamaba rey**, sino duque de Pulla. Fue este Roberto Guiscardo **singular persona en las armas y en toda virtud**, y ganó todo aquel reyno, que por la mayor parte tenía ocupado Alexo emperador de Constantinopla, y **pacificó ansy en su señorío**. Salió con su exército en fauor del Papa Gregorio octauo y de la **Iglesia, cuyo obediente fijo fue siempre**. Delas guerras deste faze aquí mención el poeta, que en ellas se derramó mucha sangre en aquel reame de Nápoles. (copla 2, J2r)

En primer lugar, aclaremos que Landino le dedicaba a cada guerra un *lemma* y una glosa específica y, además, se detenía mucho más en la segunda que en la de Guiscardo, considerablemente más breve, haciendo hincapié, por ejemplo, en la enorme cantidad de muertos –lo cual logra explicar de manera más acabada el simil dantesco–.¹⁷ Villegas, en cambio, utiliza el primer *lemma* de la copla para resumir el contenido de las tres guerras: las dos primeras serán traducidas muy brevemente respecto de lo expuesto por Landino y respecto de la tercera agregará aquí su propia apreciación, para luego en el próximo *lemma*

¹⁷ El pasaje total de Landino previo a Guiscardo reza: *La prima che fu tra Enea et Turno, la quale scrive elegantissimamente Virgilio ne gl'ultimi sei libri, et dimostra strage et occisione terribile*; o per la lunga guerra Che dell'anella fè sì alte spogle: *intende el conflictò facto a Canne in Pugla, et la grandissima ropta che Hanibale capitano de' Cartaginesi decte a' Romani per la temerità di Marco Varrone consolo el quale contro al consiglio di Paolo Emilio suo collega volle appiccare la battaglia potendo schifarla, et a poco a poco consumare gl'exerciti d'Hanibale, el quale non poteva ogni giorno rinnovare nuovi soldati, et entrò in battaglia in quella hora del dì, nella quale el sole percotea gl'occhi a' romani soldati; et finalmente el vento gl'offendea grandissimamente portando da' luoghi arridi la polvere contro alle lor faccie. Furono uccisi in quel giorno ottanta senatori. Due questori. Ventuno tributi di militi. Alchuni huomini suti già o consoli o pretori o edili. Quaranta miglaia di pedoni. Duomila septececento cavalieri. Di tanti corpi fece fare Hanibale un ponte col quale passò l'exercito. Onde tanto extenuò le forze romane che se havessi saputo usare si prospera fortuna, et di subito venire a Roma prima che gl'animi sbigottiti si rihavessino o ad alchuno riparo provedessino, harebbe preso Roma. Ma lo 'ndugio suo gli tolse la victoria. Onde Maharbal Cartaginese per isdegno gridò: "tu sai vincere Hanibale, ma non sai usar la victoria". Il perchè saviamente dixè el Petrarca: "vinse Hanibal ma non seppe usar poi Ben la victoriosa sua ventura" (XXXVIII, 10-2).*

dedicarse con exclusividad a ella, que es la que, en realidad, le interesa comentar. Lo interesante del primer resumen es que la enumeración de hechos se va construyendo en un *crescendo* que conduce a la batalla más importante: de la primera se resalta su “gran derramamiento de sangre”, de la segunda se dice que fue una “guerra furente”, de “furor diabólico”, en que “ouo tanta sangre y despojos” –todas apreciaciones agregadas por Villegas–, pero es la última la que será “de más graue culpa”, aunque por una razón cualitativa más que cuantitativa: en ella se rebelaron los vasallos contra su señor. La mayor importancia de la guerra de Guiscardo, por tanto, se explica por una cuestión política que se presenta, a su vez, como una culpa más grave que el “furor diabólico” que se le asigna a la guerra anterior. Si tenemos en cuenta el contexto político inmediato de Villegas, esto es tanto los levantamientos y guerras internas en los reinados de Juan II y Enrique IV que llevaron al desorden y decaimiento del reino, como los nuevos levantamientos en la regencia de Fernando (*vid. supra*, cap. 3), se comprende su interés por agregar este dato ausente de su fuente y, a su vez, la particular construcción con la que logra ubicarlo en el foco y, a su vez, reprobarlo. Desde este punto de vista es que se comprenden mejor los agregados del relato sobre Guiscardo en sí: por un lado, no sólo luchó contra el príncipe de Salerno, sino también contra sus “vezinos y vasallos”, con lo cual se hace referencia nuevamente al levantamiento de los “*pulleses*”. Por el otro, al referir a la batalla contra el emperador Alejo de la cual Landino dice “*Il perchè Guiscardo per militare virtù vinse la Pugla la Calavria et tutto el reame di Sicilia el quale havea occupato Alexo imperadore de' Greci*”, traduce de manera bastante literal aunque resumida (“Fue este Roberto Guiscardo singular persona en las armas y en toda virtud y **ganó todo aquel reyno**, que por la mayor parte tenía ocupado Alexo emperador de Constantinopla”), para agregar luego “y pacificó ansý en su señorío” que se presenta, en realidad, como conclusión de todo el accionar militar que lleva a cabo en su reino. Resulta interesante notar, a su vez, que la única apreciación positiva de todo el pasaje de Landino se encuentra en esa proposición causal que explica su victoria (“*per militare virtù...*”). Villegas, sin embargo, transpone toda la estructura, se deshace de la relación lógica que la unía con lo siguiente y la convierte, en cambio, en un predicativo que define a Guiscardo en general –fue “singular persona en las armas y toda virtud”–. Además, gracias a la transposición del adjetivo “*militare*” a “las armas”, la construcción sustantiva se desdobra y permite relacionar su singularidad no sólo

con su capacidad militar sino con sus virtudes en general. De hecho unas líneas antes, apenas presenta al personaje, ya se había encargado de agregar que era un varón de “maravillosa virtud y esfuerzo”. Finalmente, en relación al último hecho relatado de Landino –“*fu in favore di Gregorio octavo contro Arrigo tertio*”– realiza el último agregado, no menos elocuente: “Salió con su ejército en fauor del Papa Gregorio octauo y de la **Iglesia, cuyo obediente fijo fue siempre**”. Por tanto, toda la constelación de elementos nuevos que rodean su figura, configuran una imagen de rey muy precisa: singular en armas, virtuoso, capaz de “pacificar” un reino rebelado y, por último, hijo de la Iglesia y obediente al papa. En este sentido, recordemos que los Reyes Católicos, pero por sobre todo Fernando, eran conocidos por haber “pacificado” el reino y que, además, en 1511 Fernando apoyó al papa contra los franceses que querían invadir Italia, formando parte de la coalición llamada “Liga Santa” (*vid infra*).

La configuración de los relatos que analizamos aquí, con los mismos tópicos que se repiten una y otra vez, permite entrever que los intereses que mueven a Villegas a desarrollar el potencial narrativo de ciertas alusiones a figuras históricas o legendarias del TF –Landino en este caso– no se pueden reducir a un interés por “satisfacer su curiosidad por las posibilidades literarias de una *estoria*” –objetivo que según Weiss determina la incorporación y desarrollo de relatos en la glosa cuatrocentista–¹⁸ puesto que, como vimos, en el comentario castellano se rediagraman completamente las connotaciones político-ideológicas que poseían los del original. Hemos intentado demostrar, por el contrario, que el arcediano no sólo interpreta los relatos desde su ideología pro-monárquica, sino que construye deliberadamente un comentario a través de la selección y manipulación de la materia narrativa del TF, la cual acorta o amplía según le convenga a sus intenciones apologéticas. En efecto, Villegas se sirve del potencial narrativo de ciertas figuras y del espacio que le ofrece la glosa para propagar sus concepciones políticas y realizar una apología de la monarquía y de un cierto tipo de rey: un rey sabio y guerrero, virtuoso, pacificador y, por sobre todo, aliado de la Iglesia. Todos atributos que se van a ir repitiendo y asociando a la figura de Fernando, “ministro” y “servidor” del Rey de reyes, mientras que se oponen a otra figura de rey, el rey malvado o tirano.

¹⁸ Julian Weiss, “Las hermosas e peregrinas...”, art. cit, p. 104.

5.1.2- El motivo de la guerra justa como legitimación regia

Antes de abocarnos al tema de la tiranía y la construcción de antifiguras regias, nos dedicaremos a analizar la utilización que hará Villegas de un tópico que es ampliamente explotado en el discurso pro-monárquico del período como justificación de las políticas regias expansionistas, el de la guerra justa –y la contrapartida que se aplicará a los enemigos, la injusta–. De hecho, según señala Carrasco Manchado, en los conflictos de los primeros años del reinado lo que comenzó presentándose como la “conquista” de Portugal, va a pasar a concebirse como “guerra justa”, momento desde el cual se instala como otro dispositivo legitimador dentro del discurso político de los Reyes Católicos.¹⁹

No es este el lugar para adentrarnos en todo lo que implica la noción de “guerra justa”, de larga tradición en la Europa occidental y muy difundida en España desde el siglo IX, sino simplemente advertir la presencia y función que tendrá en el texto de Villegas.²⁰ En principio, baste sólo con señalar dos cuestiones:²¹ primero, ya desde San Agustín los requisitos necesarios para poder hablar de “guerra justa” son la defensa de la tierra –según se advierte en las *Partidas* II, XXIII, 2 tanto de los enemigos exteriores, como los del interior–, o la recuperación de tierra tomada injustamente, y siempre se relacionan con el objetivo de establecer la paz, la libertad y el orden. Segundo, luego de un largo proceso de “sacralización de la guerra”, a partir del siglo XI y bajo la influencia de Cluny y la primera cruzada se gesta la noción de “guerra santa” según la cual cualquier enfrentamiento contra herejes, paganos o infieles estaba justificado, pues se hacía en defensa (y expansión) de la religión y de la *Christianitas*.²² Desde este momento, ambas nociones, aunque de orígenes

¹⁹ Véase al respecto Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, pp. 247-250

²⁰ La noción de “guerra justa”, heredada de la legislación romana, se difunde en la Europa medieval luego de que San Agustín estableciera su legitimidad y comenzara el largo proceso de “sacralización” de la guerra. Para la historia del concepto de guerra justa en el ámbito del Medioevo cristiano véase García Fitz, *La Edad Media. Guerra e ideología, justificaciones religiosas y jurídicas*, Madrid, Silex, 2003. Aclaremos que este concepto, ampliamente difundido en España ya desde el siglo IX, se asienta en la legislación escrita con Alfonso X y sus *Partidas*, momento desde el cual será esgrimido como justificación de la guerra siempre que resulte necesario. En la época de los Reyes Católicos, la recurrencia con la que se lo utiliza lo vuelve prácticamente un tópico.

²¹ Aclaremos que presentamos aquí sólo los elementos que juegan un papel más importante en la definición de este concepto que es, de por sí, muy complejo. Para más detalle véase del libro citado de García Fitz la sección “El concepto de guerra justa: definiciones, condiciones y elementos conformadores”, *op. cit.*, pp. 31-75.

²² Véase Vicente Cantarino: “The Spanish Reconquest: A Cluniac Holy War against Islam?”, en Khalil I. Semaan, ed., *Islam and the medieval West. Aspects of Intercultural relations: papers presented at the Ninth*

y características distintas –“guerra justa” relacionada con la legitimidad y “guerra santa” con el fundamento religioso–, pasan a relacionarse íntimamente, imbricación que fue aún más acusada en la Península donde a partir de la victoria de Las Navas, la historiografía peninsular las ligó definitivamente.²³

Dicho esto, advertimos que en nuestro comentario la presencia de este motivo no es sistemática, sino que se salpica a lo largo del texto según convenga. Asimismo, la explicación de qué se entiende por “guerra justa” o por qué se aplica sobre tal o cual cuestión es siempre parcial y diversa, aunque el lector atento –de entonces y de ahora– puede percibir cómo los postulados se van relacionando, complementando y completando. Comencemos con la primera alusión al tópico que, aunque se formula de manera implícita, es suficientemente evidente y, además, tendrá una función primordial pues allí aparece relacionado explícitamente con los Reyes Católicos. Nos referimos al pasaje ya tantas veces citado del *excursus* apologético del canto IV donde, luego de enumerar a los reyes y caballeros españoles que combatieron para reparar y fundar la “paz xristiana dela iglesia”, refiere a los Reyes Católicos, su victoria en Granada y la expulsión de los judíos:

Fernando el Cathólico [...], ganó el reyno de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y fizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren. [...] él y la gloriosa reyna doña Ysabel [...] echaron y alañaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos [...] extirparon, ambos gloriosos príncipes las heregias apegadas de aquella pez del judaísmo y otras yrroneidades y pérfidas ponçoñoças y asý purgaron en toda España las espinas y cardos de toda infidelidad, **cumpliendo lo que la Yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes**: alañad la gente pérfida delos fines de los creyentes, porque a Cristo nuestro Redemptor le paguemos alegremente los loores y gracias debidas de nuestra redempción. Ocurrrenos después de tanto príncipe de inmortales triunfos [...] (h1r)

Como resulta evidente, a través de la alusión al “mandato” de la Iglesia y de la “deuda” a Cristo, tan bien cumplido y pagado por los Reyes Católicos, en realidad se está evocando la noción ampliamente aplicada respecto de los infieles moros o judíos, la de la guerra santa. Lo interesante en este caso, sin embargo, es la función específica que tiene esta alusión, la

Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies State University of New York at Binghamton, Albany, State University of New York Press, 1980, pp. 82-109, referencias en pp. 82-83.

²³ Véase García Fitz, *op. cit.*, pp. 18-9 y Ana María Rodríguez López, “Légitimé royale et discours de la croisade en Castille. XIIe-XIIIe siècles”, *Journal des Savants*, 1, 2004, pp. 29-163, referencia en p. 152.

cual se dilucida mejor teniendo en cuenta el contexto textual en el cual se inserta: inmediatamente después se sitúa el pasaje que citamos en el apartado anterior donde se menciona la conquista de Nápoles y la figura del Gran Capitán (comienza con “ocúrrenos..”, *vid. supra*). La conquista de este territorio, disputado entre Luis XII y Fernando por su posición estratégica en la península itálica, es de hecho un resultado estricto de los planes de expansión política y territorial de Fernando. Sin embargo, Villegas ubica la referencia a Nápoles inmediatamente después de relacionar a los Reyes Católicos con la guerra Santa y la obediencia a Dios y la Iglesia. En este contexto, esta conquista en la cual se dieron “miraglosas victorias” (*vid. supra*, p. 205), se presenta como natural y se concibe dentro del mismo plan providencial que determinó la conquista de Granada y la expulsión de los judíos. La estrategia legitimadora de la política regia que subyace en la construcción de este pasaje resulta evidente.

Asimismo, este primer y largo *excursus*, en el que además de realizarse una apología de la monarquía hispánica en general y de los Reyes Católicos en particular, se presenta a Fernando como cúmulo de virtudes y paradigma de “excelente príncipe” y a su política militar como guerra justa/santa, se ubica estratégicamente en uno de los primeros cantos.²⁴ De hecho, según consideramos el pasaje funcionará a modo de entrada al texto, como dispositivo hermenéutico que orienta toda la lectura posterior y que ha de activarse cada vez que se haga una referencia implícita o explícita a alguno de sus tópicos o postulados. Veamos a modo de ejemplo la siguiente aparición del tópico en cuestión, esta vez de manera muy explícita, en el comentario a un pasaje del canto XII, donde pena los tiranos. En la copla 18 Villegas traducirá la primera parte del diálogo con el que el centauro Neso les presenta a Dante y Virgilio los condenados más importantes:

18ad: Y dixo el centauro “son estos tiranos
que dieron en sangre y en auer de rondon
aqui estan plañiendo con justa razón
ca muertes y robos fizieron sus manos

“e ‘l gran centauro disse: “ E’ son tiranni
che dier nel sangue e ne l’aver di piglio
quivi piangon li spietati danni”, (104-6)

El último verso de la semiestrofa, amplificación con la que Villegas explica el agregado del verso anterior –“con justa razón”– disparará en el comentario toda una disquisición sobre

²⁴ Recordemos al respecto que Villegas se las arreglaba para insertar este *excursus* apologético en el pasaje donde comentaba sobre el pequeño grupo de poetas del Limbo, referido como “*onoravol gente*”.

estas dos acciones que Villegas relaciona con la tiranía –matar y robar–. No nos detendremos demasiado aquí pues le dedicaremos un espacio especial al canto XII en el próximo apartado, mencionemos simplemente que aprovecha para hacer una advertencia al respecto:

[E]ste pecado abominable de matar es tan inhumano y contrario a naturaleza humana que mas pertenesce a las bestias que a los homres, no digo de matar por justicia, como lo mandan las leys ciuiles o **matar en guerras justas, como lo mandó Dios muchas vezes en muchas partes dela sagrada escriptura**, mas fablo de matar con yra y questiones y vandos y otras maneras injustas.(t7 v)

En el comentario de este canto, en el cual como veremos Villegas se demora sobre las implicancias y consecuencias de la tiranía y sus figuras negativas mucho más de lo que lo hacía Landino, esta referencia a la “guerra justa” no resulta casual. En efecto, los núcleos básicos de este planteo, a saber, la guerra justa como consecuencia de un mandato divino plasmado en la Sagrada Escritura, remiten inmediatamente al *excursus* del canto IV y a los ejemplos de Fernando e Isabel que, de este modo, quedan implícitamente contrapuestos a todas las figuras tiranas en las que se explayará a continuación (*vid. infra*) a la vez que se justifica para su caso todas las muertes que resultaron de sus guerras.

El tópico reaparecerá otra vez de manera bastante explícita en la glosa a la copla 11 del canto siguiente, en la cual Pier della Vigna alude por segunda vez a Federico II mediante el título “augusto”. Al respecto Landino, luego de aclarar cómo desde Octaviano Augusto se llama así a todos los emperadores, refiere al significado del término: “*Augusto significa luogho venerando et consegrato con augurio. Adunque Augusto è quasi che sacrosancto*”(XIII, 67-9). Villegas, que traducía todo el pasaje en el que se inserta esta cita de manera bastante literal, en este punto, en cambio, dirá: “todos los emperadores se llaman augustos [...] viene del verbo *augere* [augeo], que quiere dezir **acrescentar y ensanchar**, como han de fazer los príncipes grandes ensanchar sus señoríos (**digo contra los infieles o con justo titulo, que otramete no serian justos príncipes**)”(v8 r). El arcediano, de hecho, repone aquí la verdadera etimología del término “augusto”²⁵ pero redireccionándola en función de su propósito: señalar, primero, que el “acrecentamiento” y “ensanchamiento” del señorío es la actividad propia de un “gran príncipe” –recordemos, por ejemplo a

²⁵ Según el *Vocabolario etimologico della lingua italiana* de Ottorino Pianigiani, *op. cit.* agosto viene del “*lat. Augustus, che rannodasi alla rad. AUG, che è nel verbo Aug-eo (=lit. AUG-U) accresco e fig. rendo insigne, nel gr. AÛXO = AUG-SO accresco, inalzo, esalto*”. Consultado en www.etimo.it.

Saladino y Guiscardo– y al mismo tiempo, detallar dos requisitos precisos que terminan de configurar su idea de “guerra justa” asociada a esta figura del príncipe justo: o contra los infieles –esto es, guerra santa– o con “justo título”, con lo cual se alude a la “legalidad” de la guerra cuando es por la defensa del territorio, o por la recuperación de un territorio injustamente obtenido por otro. De hecho, el agregado aquí del requisito del “justo título” como justificación del “acrecentamiento” no es casual, pues es el concepto que se enarbolaba una y otra vez, por ejemplo, en ocasión de las intenciones de conquista de Portugal.²⁶ Como señala Carrasco Manchado, el deseo de acrecentamiento del reino, ampliamente difundido desde la corte, entraba en contradicción con la noción de guerra justa.²⁷ De alguna manera, por tanto, era necesario encontrar alguna vía con la cual se legitime, más concretamente, aducir un “título justo”, una de las condiciones que la guerra justa contemplaba. En este caso específico, además, el efecto de lectura es inmediato: siendo Fernando un “justo príncipe”, –pues la grandeza y excelencia del rey es una de las premisas que construye este texto–, todas las guerras que lleva a cabo serán –contra infieles o no–, “con justo título”.

Aunque el tópico seguirá apareciendo de manera implícita a medida que avanza el comentario, tendremos una última formulación explícita y mucho más desarrollada que los casos anteriores en el canto XXVII. Habría que señalar antes que, de hecho, la guerra será una de las grandes protagonistas del comentario de Villegas en los últimos cantos, importancia que se anuncia ya en este canto, por la recurrencia que tiene tanto en su glosa, como en su traducción, donde se produce esa “homogenización” de imágenes bélicas que habíamos destacado en el cap. 2. Antes de adentrarnos en el pasaje en cuestión, resulta interesante traer a colación un fragmento del *excursus* que Villegas realiza en la glosa a la

²⁶ Para la utilización de este concepto en los documentos oficiales véase Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.* p. 249). Podemos traer como ejemplo el caso de Fernando del Pulgar y sus *Crónicas de los reyes Católicos*, donde en referencia a las guerras italianas y el enfrentamiento con los venecianos dice: “que rogaua & requería al Rey e a la Reyna que, considerada la gran pertinacia de aquella gente veneçiana, les pluguiese ser comprehendidos en aquella ligua que él y toda Italia facían con los turcos; porque todos juntos en amistad podiesen guerrear a los veneçianos, e **abaxar aquella su cruda tiranía & antigua soberuía**. E les fiziesen restituyr todas las çibdades e villas e fortaleças que tiránicamente poseyan, tomándolas por fuerça a los señores cúyas avían seydo, e **tenían a ellas justo título**. Porque si esto no se pusiese por obra, su señorío se estendería cada día más, en gran detrimento e perjuicio de todas las Italías, de manera que ninguno fuese señor de lo suyo. Y en espeçial su reyno de Seçilia estaua en punto de perdiçión, si se diese lugar que ellos fiçiesen amistad con los turcos; porque les darían pasada por su tierra para venir a él seguramente, e fauor por la mar para lo guerrear” (*Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo, ed., Madrid, Espasa Calpe, 1943, vol II, p. 49).

²⁷ Véase Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, pp. 245-6.

copla 6, en la cual Dante le responde a Guido de Montefeltro sobre la condición en la que se halla Ravenna:

Estando cercada esta cibdad de Rabena (que oy es dela Iglesia Romana) por los franceses que con artillería y combates la tenían muy apretada **vinieron a la socorrer la gente española conel legado de la iglesia**, y algunas gentes suyas, donde vinieron enla mas cruda y ensangrentada batalla que se ha peleado en la memoria [...]. (H4v)

Lo que nos interesa destacar aquí es que esta mención de los españoles como aquellos que tienen “el legado” de la Iglesia –con lo que seguramente se está aludiendo a la Liga Santa (*vid. infra*)–, resulta bastante estratégico pues inaugura, como veremos luego, una serie de glosas donde el tema de la guerra y la presencia de los franceses es constante, estableciendo de qué lado es preciso ubicar a España: el de la Iglesia y la guerra justa. El desarrollo explícito del tema de la guerra justa aparecerá unos folios después, en el comentario a la copla 11, donde se traduce la descripción que hace Guido de su obrar en la guerra (“[...] *le opere mie/non furon leonine, ma di volpe/ li accorgimenti e le coperte vie*”, 74-6) diciendo “mis obras no fueron jamás leoninas/ mas muy fraudulentas, cubiertas, vulpinas” (11bc). Villegas traduce aquí mediante una serie de transposiciones en las que no nos detendremos. Señalemos antes de pasar a la glosa que es justo al final de esta copla donde se reemplaza una de las imágenes dantescas –de la vida como una barca– por una imagen bélica, procedimiento que redundará en la acentuación de las connotaciones bélicas del canto (*vid. supra*). Sobre el verso en cuestión, mientras Landino exponía sólo un par de líneas al respecto, Villegas luego de explicar que los engaños de guerra “son de raposo y no de león, abierta y claramente” inserta un largo *excursus* sobre las discusiones teológicas en torno a este tema (“Demandan los theólogos sy es lícito vsar acechanças y engaños en la guerra [...]). Luego de traer a colación dos ejemplos de engaño en la guerra extraídos de Tito Livio, utiliza como cita de *auctoritas* a Santo Tomás (“El Santo Thomas en la secunda secundae question cxi pone esta cuestión”) y señala dos posturas: en la primera, basada según señala en el *Deuteronomio* cap. xvi (“donde dize: lo que es justo, justamente lo has de executar”), alega que “pues los fraudes y las acechanças pertenecen a la injusticia, de manera que ni avn en guerra justa no parece lícito vtilizar de fraudes” para luego contraponer que “[...] el contrario parece ser por lo que mandó Dios a Josú que pusiese celadas y asechanças a los de la cibdad de Hay”. Villegas finaliza todo el *excursus*

aludiendo a la *responsio* de Santo Tomás para luego aplicar todo lo dicho al personaje Guido:

Determina el Santo Tomás diciendo, que vna cosa es dezir falsedad y quebrar fe, y esto siempre es malo y no conuiene a ninguno ni contra ninguno, otra cosa es tener secreto en la guerra y no manifestar nuestros consejos ni obras a los enemigos poniendo gentes enceladas, faziendo minas y otras artes sotiles que se fazen por los derechos de la guerra, **la qual guerra seyendo justa todo aquello se puede y se debe fazer, y no se dize fraude sino sciencia y doctrina militar**, la qual no es menor sciencia que la que se estudia, y **requiere arte y viuio ingenio y mucho esfuerço**, lo qual los capitanes han de teneren la verdad **quando la guerra es injusta todos los actos della son injustos**, y asý fazía este conde Guido que no curaba mucho de justo o injusto y hera **vn tirano** que por **fuerça y armas y fraudes ocupaba todo lo que podía** segund se escribe de él. (H6v)

Esta sutil diferencia nominal y conceptual planteada para diferenciar el mismo hecho –la táctica militar– cuando se acomete desde una u otra perspectiva le permite, en realidad, dividir tajantemente las aguas y elogiar un tipo de guerra, mientras desacredita la otra. En efecto, en el marco de la guerra justa no se tratará nunca de fraude o engaño, sino de “sciencia y doctrina militar”, la cual es necesario estudiar y requiere arte e ingenio. Con esto, como vemos, se termina de perfilar la imagen del buen guerrero o militar unida a la del sabio. El otro tipo de guerra, a su vez, se relaciona estrechamente con la tiranía, la fuerza y la ocupación. De este modo, mientras en el ejemplo del canto XIII se planteaba que los “justos príncipes” ensanchan y acrecientan el territorio, aquí se establece el caso contrario: los injustos o tiranos, en cambio, “ocupan todo lo que pueden” por la fuerza. Más allá de la aplicación específica que todo esto tiene en la figura de Guido, se plantea a modo de aseveración general que permitirá ponderar los diversos tipos de guerra y, a su vez, dividir las aguas entre las figuras positivas y negativas. Aunque iremos viendo el alcance de todo esto en los próximos apartados, el efecto de lectura más inmediato será relacionar estos postulados con el ejemplo de la guerra de Ravenna que se había insertado unos folios antes: si los españoles son los defensores de la Iglesia –pues “vinieron a la socorrer” con su legado–, los franceses, por tanto, quedarían del lado de la tiranía, de la ocupación y de la “guerra injusta”.

La primacía que irá teniendo el tema de la guerra en los últimos cantos, así como la presencia constante de franceses que serán vituperados, se puede explicar, en realidad, teniendo en cuenta el conflicto más importante que ocupaba a Fernando como regente de Castilla desde 1512: la conquista y anexión de Navarra, territorio disputado también con el

rey francés Luis XII y que en agosto de 1515 –recordemos que este texto se imprime en abril– será oficialmente declarado anexo a Castilla por las cortes de Burgos, aunque sin la presencia de ningún representante navarro.²⁸ Resulta evidente, por tanto, que la recurrencia del tópico de la guerra justa y la manera en la que se va articulando y desarrollando a medida que avanza el comentario no es casual, por el contrario, tiene la función de legitimar los accionares bélicos castellanos y, en particular, la política expansionista de Fernando el Católico en detrimento de la figura de sus enemigos. Sin embargo, resulta preciso aclarar que esta función legitimadora no tiene porqué revestir fines propagandísticos. García Fitz, señala respecto de la “construcción teórica” de la guerra justa que

dicho concepto y sus criterios conformadores fueron empleados por políticos y combatientes para explicar y justificar sus acciones, ante sus propias conciencias y ante sus contemporáneos. El entramado ideológico surgido en torno a la noción de guerra justa ofreció a los hombres de la Edad Media, cuanto menos, una escala de valores con la que fundamentar sus actuaciones, interpretar la realidad y juzgar los comportamientos propios y ajenos.²⁹

Aunque no podamos afirmar con tanta certeza que la utilización de este tópico esté determinado por una intención de propaganda explícita y premeditada, sí resulta evidente que es otra huella textual de la ideología pro-monárquica imperante y del contexto político preciso del que emerge este texto.

5.2- La reapropiación negativa de otros personajes históricos y su funcionalidad propagandística

Hemos ya señalado cómo Villegas desarrolla el potencial narrativo de las alusiones a figuras históricas que encuentra en los textos de Dante y de Landino según le convenga a sus propósitos. Analizaremos en este caso el tratamiento negativo que reciben en los relatos recreados por Villegas algunas figuras o hechos históricos y cómo también aquí aprovecha el espacio que le ofrece la glosa para propagar ciertas concepciones políticas muy difundidas en la época y que funcionaban a modo de tópicos legitimadores. Nos referimos no sólo a la tiranía, que es de hecho el tópico más explotado y el que le permite, a su vez,

²⁸ Véase al respecto Solano Costa, “La regencia de Fernando..”, art. cit., p. 662.

²⁹ García Fitz, *op. cit.*, p. 81.

construir la imagen de la contra-figura regia, sino también al papel negativo que se le asignará a un tipo de corte y a ciertos personajes que rodean la figura regia, que serán presentados como “privados”.

5.2.1. La tiranía y las contrafiguras monárquicas

La contrafigura regia más importante, tanto por su recurrencia como por las implicancias políticas que enviste será, de hecho, Federico II que, según refiere Farinata (X, 119), se halla penando junto a él en el círculo de los herejes. Landino introduce al respecto un largo relato biográfico, muy detallado, cuyas partes más importantes son las siguientes:

Intende che quivi è el secondo Federigho, el quale fu figliuolo d'Arrigho sexto imperadore, [...]Arrigho tolse per moglie Chostanza figliuola del buon re Guglelmo di Sicilia, già monacha; ma dispensolla el papa, et hebbe in dota el reame di Sicilia [...]. Onde tutto et reame rimase poi a Federigho[...]. Costui perchè fanciullo rimase pupillo et in tutela del sommo pontefice, fu nutrito con diligentia, et pervenuto alla virile età hebbe la possessione del regno, et non dopo molto tempo fu coronato re de' Romani per Honorio papa nell'anno della nostra salute .M.cc.xx. Dopo la quale coronatione vixè .xxxiii. anni, et venne in discordia con la chiesa, perchè volendo lui rivedere el conto dell'administration del regno, non vollono e prelati mostrarlo. Dipoi ridocto in concordia, parò exercito contro al soldano, che chosì era nelle conditioni della pace; et questo fu nel .M.cc.xxxvi.; et essendo già oltramare con l'exercito, el papa per lectere avisò el soldano che modi havessi a tenere a vincerlo et a ucciderlo; et in quel mezo gli fece ribellare la Sicilia et la Puglia. El soldano per metter discordia tra christiani, mandò le lectere a Federigho. Onde ne nacque pace fra loro, benchè lui havessi potuto ricuperare tutta terra sancta. Tornò adunque in Italia, et racquistò el regno,[...] et mosse guerra al papa, et molta crudeltà usò contro a' prelati; et finalmente molto afflixè la corte romana, et molto indebolì e guelfi di Toscana fauctori della chiesa.[...]. Finalmente morì [...] in una terra di Puglia decta Firenzuola.[...] et chosì morì scomunicato; et è chi dice che Manfredi suo figliuolo naturale et principe di Taranto l'affoghò con un guanciale per occupare e suoi thesori. Fu huomo per arte militare et grande animo molto temuto et da christiani et da saracini. Et el quale se non fussi stato irritato dalla fraude del pontefice, forse non sarebbe stato sì crudele inverso la chiesa, la quale lui tractò in forma che meritamente si può porre tra gl'heretici. (115-7)

Villegas se encargará, sin embargo, de acortar el relato muy estratégicamente, a la vez que agrega sus propios juicios de valor y comparaciones:

Este fue el emperador Federico segundo potentissimo príncipe, y **no menos malo y peruerso**, el qual fue fijo del emperador henrique sexto y de costança fija del rey guilelmo, que estaba monja en Palermo de Cecilia y el papa dispensó con ella que se casase y la casó con él, dándole en docte los reynos de Nápoles y Cecilia que son patrimonio de la iglesia romana [...] y después de su muerte quedó este Federico fijo suyo y muy niño en tutela y recomendación de la Yglesia romana, de la qual rescibió grandísimos beneficios y le fizo emperador. Salió ingratisimo y **persiguióla como otro Nerón**, y por su causa **se dexó de recobrar el reyno de Jerusalem**. Al fin fue priuado del imperio y de aquellos reynos por sentencia de la Iglesia, segund lo dize vna decretal en el sexto de las decretales. Morió descomulgado y maldito, y vn su fijo Manfredo le afogó estando el malo en Florençola logar dela Pulla por se quedar con aquellos reynos. (copla 19, r7 v)

Como resulta evidente, Villegas omite los dos hechos que explican la actitud de Federico para con la Iglesia: la negativa a que se encargue de la administración romana y, más importante aún, el engaño del papa para quedarse con Sicilia y Puglia, por el cual luego de enviarlo a él y a sus ejércitos a combatir contra el Sultán, le informó a éste cómo podía vencerlo y matarlo. De este modo, el relato de Villegas presenta a un Federico II no sólo desmotivado en su maldad –la cual Landino había casi disculpado en las últimas líneas por el fraude del pontífice–, sino desleal y traicionero, pues a pesar de haber recibido “grandísimos beneficios” de la Iglesia, “salió ingratisimo” y “persiguióla como otro Nerón”. A su vez, se le reprocha ser la causa única del abandono de la conquista de Jerusalén, cuando en el texto de Landino era una consecuencia más del conjunto de acontecimientos acá omitidos y, en última instancia, del accionar del papa. Mas allá de que la defensa de la figura del papa y de la Iglesia sea esperable dada su condición de religioso, lo que nos interesa destacar es el conjunto de elementos de los que se sirve Villegas para “demonizar” la figura de este emperador: además de ser malo, perverso y traidor, se lo compara con el paradigma del emperador cruel, Nerón, presentándolo como perseguidor de cristianos y causante del abandono de la Cruzada. Si recordamos que Fernando además de ser dechado de virtudes, era conocido como defensor de la Iglesia –es en tal calidad, de hecho, que acude con su ejército a Ravenna– y que no sólo se profetizaba sobre él que recuperaría Tierra Santa, sino que recibe en vida a modo nominativo el título de rey de Jerusalén, resulta evidente que Villegas está construyendo aquí una contrafigura regia que remitiría en seguida a su contrapartida positiva.

Federico vuelve a aparecer protagonizando un relato recién en la glosa al pasaje donde aparece su “consejero” astrológico Michelle Scotto (XX, 116), que pena junto a

otros magos y adivinos en la cuarta *bolgia* del octavo círculo. El desarrollo narrativo que hará Landino al respecto será esta vez mucho más breve que el de Villegas:

Michele Scotto [...] tutti conchiudono che fussi optimo astrologo, et gran mago; et spesso conuitava sanza alchuna preparatione di vivande, et dipoi in su l'hora del mangiare constringeva spiriti a condurle di diversi luoghi, et diceva "questo viene della cucina del re di Francia, et questo di quella del re d'Inghilterra". Fu astrologo di Federigo secondo [...]. Predixe a Federigo che morrebbe in Firenze. Ma ingannollo la equivocatione del nome. Imperochè non morì nella nostra città, ma in Pugla in un castello decto Firenzuola. Vide la morte sua dover procedere da piccolo saxolino di certo peso, et chosì adivenne. Imperochè essendo in chiesa a capo scoperto per honorare el corpo di Christo, la fune della campana gli fece cadere un saxolino in capo, el quale lui pesando conobbe che era del peso che havea preveduto et giudicossi morto, et chosì morì.(115-7)

Villegas amplifica de la siguiente manera:

Michael Escoto← fue grand nigromántico y astrólogo, escríbese dél que muchas vezes combidaba a amigos, sin fazer aparejar nada en su casa, después sentándose en la mesa, **por obra del diablo** heran seruidos de infinitos y preciosos manjares, y él les dezía, esto se trahe dela cozina del rey de Francia, y esto del de Inglaterra, y asý delas otras partes. **Fue consejero en aquel officio del emperador Federico segundo**, de quien hemos dicho, y díxole como auía de morir en Florencia, mas no acertó bien, porque murió en Florençola, vn logar dela Pulla en el reyno de Nápules. Engañose en la semejança (**como suele el diablo siempre dexar vna cola para su excusación**) segund fizo con el rey Filipo de Macedonia, que le dixo que se guardase de la carreta, por lo que él echó de todo **su reyno todos los carros y carretas que auía, al fin matole a puñaladas Pausanias, vn priuado suyo, y en la empuñadura de la daga, fue fallada esculpida y pintada vna carreta. Asý que destas mentiras y de otras tales reuela el diablo a sus amigos.** Este Michael supo del tal amigo suyo que su muerte auría de ser de una pedrecilla en la cabeça de cierto peso. Y ansý fue que estando sin bonete en la iglesia viendo a Dios, la sogá de la companilla que tañían derribó vna pedrecita y a diole en la cabeça. Fízola pesar y falló ser de aquel peso, luego se tubo por muerto y asý murió. Creo yo que no muriera de aquello, si **el diablo no le pusiera aquella ymaginación** y fuera mejor no saber nada. (B8v y B8r)

Por un lado, como sucedía en el relato sobre Simón el Mago al principio del canto XIX, Villegas agrega aquí un nuevo agente movilizador de los acontecimientos, el diablo, que será de hecho una presencia constante en su comentario del canto XX. Por el otro, Michelle Scotto no aparece aquí sólo como astrólogo, sino que se detalla que se desempeñaba como consejero del emperador. Lo más interesante de todo esto es la manera en la que se demoniza a la figura de Federico, puesto que no sólo se lo asocia con la práctica de la adivinación, y por tanto, con el accionar del diablo –causa última de esta práctica según se encarga de detallar numerosas veces a lo largo del comentario a este canto– sino que el

mismo diablo en este caso es el que le pone “aquella imaginación”, lo que termina de presentar a Federico como “su amigo”. Además, el motivo del emperador que escucha los consejos de un mago remite inmediatamente al relato de Simón el Mago del canto anterior y terminan de configurar al personaje de Federico como “otro Nerón”. De este modo, Federico se construye como la contra-figura perfecta de aquellos reyes y emperadores positivos que son “obedientes hijos” –como se decía respecto de Guiscardo– de Dios y de la Iglesia y, por sobre todo, de Fernando e Isabel que, en cambio, escuchan el mandato y “consejo” de Dios a través de la Sagrada Escritura.

Destaquemos, por último, que para ejemplificar las maneras en las que el diablo confunde y se excusa, Villegas inserta aquí el breve relato de la muerte del rey Filipo, en manos de su “privado”.³⁰ El papel que desempeñan en la muerte del emperador o rey tanto el consejero “diabólico” de Miguel Escoto, como Pausanias, el “privado” asesino, anuncia aquí la importancia que tendrá el tema de la privanza para Villegas en la configuración de un anti-modelo de corte.

Las siguientes contra-figuras regias aparecerán en el canto XII donde, como ya hemos dicho, penan los tiranos. El tema de la tiranía, de hecho, parece interesar a Villegas mucho más que a Landino, pues tanto en su traducción del texto poético como en la confección de su comentario se detendrá en su acentuación y desarrollo. En efecto, según señala Nieto Soria en el pensamiento político bajomedieval castellano se halla una extensa y recurrente preocupación sobre la caracterización y significado de la tiranía pues, a la vez que se fue convirtiendo en “una especie de referente imprescindible en los distintos tratados de teoría política, sus contenidos fueran teniendo cada vez más relieve en la caracterización global del concepto monárquico que en cada caso se pretendía sostener”.³¹ La

³⁰ Pausanias era, de hecho, el capitán de su Guardia real. En el pasaje del canto XII donde Landino comenta sobre la figura de Alejandro Magno (vv. 106-108) señala que su padre Filipo fue asesinado por Pausanias, sin embargo, no da ningún detalle más sobre este asesinato ni sobre el cargo de Pausanias. Aunque no hemos logrado ubicar, por tanto, cuál es la fuente que utiliza Villegas aquí, de todos modos, dada su tendencia a proveer equivalentes castellanos –el Sultán Saladino, presentado como un príncipe, aquí Miguel Escoto como consejero y más adelante Beltrán de Vornio como privado (*vid. infra*)–, cuando le son funcionales a sus intereses narrativos e ideológicos, no parece casual que utilice aquí el término “privado”, pues le permite introducir su concepción negativa sobre la privanza.

³¹ José Manuel Nieto Soria, “*Rex inutilis* y tiranía en el debate político de la Castilla bajomedieval”, en *Coups d’État à la fin du Moyen Âge? Aux fondements du pouvoir politique en Europe occidentale. Colloque international (25-27 novembre 2002)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 73-92, referencia en p. 73. Remitimos a este artículo para el estudio del desarrollo y aplicación que recibe el concepto de tiranía en la teoría política castellana desde su elaboración en la *Segunda Partida* hasta la época de los Reyes Católicos.

caracterización de la tiranía, por tanto, redundante en una confrontación paralela y antitética con las características positivas de la monarquía ideal y, por tanto, su desarrollo le resulta muy funcional a Villegas. Aclaremos, además, que la importancia de este tema en la época no se limita a los tratados políticos, sino que atañe a cualquier reflexión intelectual sobre los principios de legitimidad política y, en este sentido, “el problema del *rex inutilis* y de la tiranía se presenta como uno de los temas más recurrentes, casi de imprescindible consideración [también] en la literatura política bajomedieval castellana”.³² Teniendo en cuenta el sustrato político que, según sostenemos, tiene nuestro texto, no es de extrañar que el tema de la tiranía sea central.

Dicho esto y antes de analizar el tratamiento de las contra-figuras tiranas en este canto, aclaremos respecto de Federico II que aunque no se aluda a él explícitamente como un tirano, todo el texto se construye para presentar a su figura de este modo. De hecho, lo primero que se decía de él es que era “malo y peruerso” (*vid. supra*), idea que se repite cada vez que aparece en el comentario: en el canto XIII, por ejemplo se comenta lo que Pier della Vigna dice de él, “aquel señor mío tan noble y famoso← fue el emperador Federico II **famoso en maldad** segund del diximos arriba” (v8 v), y en el XXVII, cuando se menciona a Manfredo se dice que “rey que hera de Nápole, fiijo del emperador Federico Segundo, el qual por ser **tan maluado y semejable a su padre**, el papa le priuó delos reynos de Nápoles y Cecilia que los **tenía tiránicamente**” (J2r y J2v). Esta asociación entre maldad y tiranía se hará explícita en el comentario al pasaje del canto XI en el que Virgilio describe y detalla los tres tipos de penas que verán en el séptimo círculo de los violentos –que ocupa los cantos XII-XVII–, entre las cuales se halla la violencia contra el prójimo, descrita entre los vv. 34-9. Aunque Dante conciba este pecado en términos de tiranía, pues el recinto dedicado a este pecado será el de los tiranos (XII), no hace aquí referencia explícita al tema, ni tampoco Landino en su comentario.³³ Villegas, sin embargo, al comentar la copla 6 en la cual traduce estos versos dirá: “muertes violentas, feridas dañosas con armas o con manos (...) que se dan al próximo o también contra su auer, [...] pues en su auer se fazen estrado

³² *Ibid.*, p. 74.

³³ Los versos de Dante son “*Morte per forza e ferute dogliose/nel prossimo si danno, en el suo avere/ruine, incendi e tollette dannose/onde omicide, e ciascun che mal fiere/guastatori e prendon, tutti tormenta/lo giron primo per diverse schiere*” (XI, 33-9). Landino dirá: “*l'ordine de' tre gironi del septimo cerchio, et perchè nel primo stanno e men gravi peccatori, dice prima di quegli che hanno usato violentia nel proximo, e quali hanno men grave peccato, et pone molte spetie d'ingiurie, le quali si fanno al proximo. Nella persona, morte et bactiture. Ne' beni, ruine, incendii, et tollette, cioè ruberie*”.

incendios y robos, todo esto se suele fazer por los **tiranos y maluados** contra los próximos” (s3r). No hay duda, por tanto, de que Villegas concibe a Federico II en términos de tiranía.

Ahora bien, el particular interés que demuestra el arcediano por la tiranía se evidencia en el canto XII, por un lado, por la insistencia con la que agrega el término o puntualiza el vicio siempre que puede –como lo explicitaba en el último ejemplo del canto XI– y, por otro, por cómo se detiene en describirlo y en ejemplificar sus consecuencias. Veamos, en primer lugar, las variantes que introduce Villegas al traducir el pasaje en el cual Landino se detiene por primera vez en este vicio, cuando comenta los versos en los que se relata la aparición de los centauros (vv. 55-7), guardianes del círculo. El pasaje de Landino es muy largo –ocupa dos folios–, transcribimos las partes que traduce Villegas:

Centauri dicono e poeti che furono huomini monstruosi in Thessaglia, e quali erono mezo cavagli et mezo huomini figliuoli di Ixione. Chostui figliuolo di Phlegia di Thessaglia. Et fu el primo che appresso de' Greci tentò per forza occupare la tyrannide, per questo fingono e poeti che lui volle congiugnersi con Iunone moglie di Iove; et Iove beffandolo fece una imagine di nebbia simile a Iunone; et Ixione con quella si congiunse stimando che fussi la vera Iunone, et di tal congiunctione nacquono e centauri. Per Ixione intendiamo tutti gl'huomini cupidi di regni o di potentie, e quali sopra le loro forze tentano acquistare principati o signorie; et perchè Giunone è idia de' reami, però fingono che lui si volessi congiugnere con quella. [...] Preterea chome et corpo del centauro ha e primi membri humani, et gl'ultimi di fiera, chosì e tyrannici desiderii hanno da principio qualche parte di ragione, ma dipoi quanto più tirono avanti in loro progresso tanto più divengono bestiali. [...]. Et spesse volte volendo spargere el sangue d'altri spargano el loro.[...] Et certamente perdono la lor vita e tyranni. Nè solamente la etherna, ma anchora questa transitoria. Imperochè essendo temuti da tutti conviene che anchora loro temino tutti. Il perchè sempre vivono in somma anxietà et timore; chome apertamente dimostra Cicerone nella quinta tusculana con lo exemplo di Dionisio tyranno di Siracusa

Villegas traduce:³⁴

Estos centauros fingen los poetas que fueron hombres monstruosos y espantables en Thesalia, medio hombres y medio caballos, hijos de Exion que fue hijo de Flegia, el qual fue el primero que en Thesalia tentó **fazerse tirano y señor y sojuzgar a los otros**. Este Exión dizen que se enamoró de la dea Juno, que señora de los reynos y señoríos, la qual desdeñándole, fizo vna imagen de nieve y cegole el sentido pareciéndole que aquella fuera Juno y ouo en ella aquellos centauros. Por Exion entendemos los hombres cobdiciosos de reynos y señoríos que desean ayuntarse con Juno, **que es el legítimo señorío**. [...] y así como los centauros tienen los principios de hombres y lo postrero e inferior de bestias, así

³⁴ Tengamos en cuenta, además, que por el tipo de letra del impreso italiano, considerablemente menos, en la caja del folio entran 61 líneas, mientras que en la caja del impreso castellano 47.

los tiranos **comienzan con humanidad y graciosidad**, después muestran su bestial fiereza. [...] Aquí platica más largamente de la tiranía y del justo regimiento el Landino. Dize **ser anexo a la tiranía la soberbia y la crueldad, la cobdicia con todas sus fijas, la yra con todas las suyas** y, en la verdad, ellos dan mala vida al genero humano. Mas tan poco están ellos sin ella y sin continuas angustias, y por la mayor parte acaban en malas muertes, como lo dize el Juuenal, **que pocos tiranos van al infierno con muerte seca, quiere dezir sin sangre, como fue en los tiranos emperadores romanos y en otros tiranos infinitos**, de cuyas muertes y desventuras están llenos los libros. (copla 10, t4 v)

El primer cambio que introduce el arcediano se relaciona justamente con la noción de tiranía: mientras que Landino respecto del accionar de Exión resaltaba que intentó “*occupare la tyrannide*”, Villegas cambia el punto de vista general a uno más particular (modulación metonímica) –“fazerse tirano”– lo que le permite, a su vez, incorporar un sinónimo más específico –“señor”– y luego la acción que él considera propia de la tiranía –o de los señores tiranos–: “sojuzgar a los otros”. El segundo cambio se incorpora en relación a Juno: apenas menciona a este personaje mítico Villegas se encarga de aclarar aquello que Landino señalaba luego, cuando ofrecía su interpretación alegórica –“*é idia de reami*”–. De este modo, cuando acomete su interpretación puede definir aún más cuál es desde su perspectiva el significado de Juno: en cuanto diosa –o “señora” como la llama él– de los reinos y señoríos, representa en realidad al “señorío legítimo”. La tiranía, por tanto, queda así asociada a la ilegitimidad, idea que ya había quedado connotada en la nueva locución del comienzo, pues la acción de “fazerse señor” implica la premisa de no serlo antes y de que se consigue, según vimos, mediante el sojuzgamiento. Asimismo, Villegas se encarga de omitir la alusión de Landino a la “*parte di ragioni*” que puede estar en el origen de los deseos tiránicos. Con estos fines adopta una nueva perspectiva: en lugar de centrarse en la degeneración del deseo, puntualiza el cambio de actitud, de humanidad a fiereza. A su vez, inserta aquí una serie de pecados que Landino había mencionado de manera esparcida en su comentario a un pasaje anterior de este canto, cuando trataba sobre la violencia en general, pecados que en el pasaje en cuestión sólo aparecían muy al pasar.³⁵ Villegas, en cambio, se encarga de ubicarlo en esta sección y, de este modo, especificar y

³⁵ Nos referimos al comentario de Landino a los vv. 31-3 (“*impero chè el passo donde entriamo nella violentia è superbia accompagnata da ira, per la quale dimentichiamo l'humanità et diventiamo fiere per crudeltà; ch'io hora spensi: perchè lo 'ntellecto spegne l'ira con la ragione*”) y 49-51 (“*Violentia è forza usata a danno et male altrui, et nasce da cupidità, la quale ha origine da superbia*”). En el pasaje que traduce Villegas, sin embargo, aparecían de forma muy general y muy pocas veces: “*gl'huomini cupidi di regni*”; “*e centauri, cioè gl'effrenati et crudeli desiderii*” y no muchos más.

dejar en claro todos los pecados que se relacionan con la tiranía, interés que lo llevará luego, como veremos, a insertar una disquisición teórica respecto de los mismos. A renglón seguido, Villegas agrega unas líneas en las que destaca mucho más que Landino el fin desastroso de los tiranos, sentencia que se encargará de demostrar en cada uno de sus desarrollos narrativos de los personajes tiránicos. Finalmente, habría que detallar que las alusiones de Landino al temor que infunden los tiranos no se omite, sino que se incorporará en la glosa a la copla siguiente, la 11, donde se traducían los versos en los cuales uno de los centauros les pregunta a Dante y Virgilio qué hacen allí, amenazándolos con tirar una flecha si no contestan (vv. 61-3), versos en los cuales Landino ni se detenía. Villegas, en cambio explicará:

[F]orma de hablar de los tiranos, que ninguna cosa piden por amor ni cortesía, sino con la espada en la mano y por fuerza y temor quieren fazer todas las cosas. El **loco tirano** de Gayo Galígola [i.e. Calígula] (segund refiere el Suetonio Tranquilo en su vida) decía “aborrézcanme con tal que me teman”, y así fue aborrescido después y muerto a cuchilladas como vn puerco que el hera. Continúa adelante diciendo [...] (t4 v y t5 r).

Además de detallar con esto el comportamiento de los tiranos, aprovecha para insertar el ejemplo de una figura tirana ausente del texto de Landino, de la cual se especifica su fin funesto. En efecto, la acentuación insistente de la noción de tiranía se evidencia en el agregado de figuras, motivos y, por sobre todo, del propio término en pasajes del TF donde no estaba presente. En este último sentido, mencionemos, por un lado, cómo Villegas explota la funcionalidad alegórica que Landino le había asignado a los centauros en el pasaje ya citado. Mientras que luego de ese pasaje, Landino no volvía a referir a los centauros en clave simbólica, respecto de Chirón, el centauro que los guiará por todo el círculo, Villegas recalcará numerosas veces que se trata de un tirano: “así por este Chiron entendemos vn **tirano bravo y feroce** como vn animal fiero, mas con alguna doctrina y costumbres humanas” (copla 12, t5 v) y “su pecho hera parte bestial por su **fiera y brava tiranía**, y parte humana” (copla 15, t6 v). Por el otro, también se encargará de incorporar el término en su traducción del texto poético. Así, mientras Dante decía “*Quivi è Alessandro e Dionisio fiero*” (107), Villegas desdobra los hemistiquios en dos versos y luego amplifica: “Aquí esta Alexandre y sus **modos ufanos**/ aquí está Dionisio el **tirano** tan fiero” (18ef). Unos versos más adelante, respecto de Opizzo da Esti:

19ce: Ouizo es de Aeste **tirano no floxo** “É Opizzo da Esti, il qual per vero
más cupido en robos causó tanto duelo *fu spento dal figliastro su nel mondo*”, (111-2)
matole su andado **que fue grand consuelo.**

Nos detendremos en estos cambios de la traducción en breve, refiramos antes al agregado tal vez más “insistente” de Villegas, con el cual termina de perfilar su idea de tiranía. Se trata del comentario a los versos inmediatamente anteriores al de Alejandro y Dionisio (18ad), es decir es, el comienzo del discurso en el que Chirón presenta a todos los condenados, que citamos en el apartado previo (*vid. supra*). Mencionamos allí que el último verso de la semiestrofa (“ca muertes y robos fizieron sus manos”) es un agregado del traductor que funciona, en realidad, como disparador hermenéutico, que requiere y avala una disquisición sobre estas dos acciones que Villegas relaciona con la tiranía –matar y robar–.³⁶

Dixo el centauro son estos tiranos: que dieron en sangre y en auer de rondón← quiere dezir que fizieron muertes y robos de los bienes temporales [...] y los **tiranos roban los bienes y matan personas con toda crueldad**, y asý la tiranía procede de tres o quatro pecados que con ella andan, que son la codicia, la yra, la soberuia y la inuidia de los que mas tienen o mas valen. De la codicia procede por las rapinas y robos de los bienes de los próximos, de la yra por los homicidios que diximos proceder de la yra y ser fija suya el homicidio, **de la soberuia, por la presunción y vanagloria que son fijas della** y compañeras y muy familiares de la tiranía, de la inuidia porque el tirano no quiere par y rescibe pasión y inuidia que otro puede más que él ni tanto. [...] de la cobdicia y auaricia dicho hemos, y tan bien de la yra y envidia. Queda de dezir de la soberuia, de la qual avn que hemos dicho algo mas en cada parte que se toca ay mucho que dezir della, **pues es fuente y fundamento de todos los pecados y males, y esta es principio dellos y mucho de la tiranía.** (t7 v)

Como vemos, Villegas se encarga aquí de detallar todos los pecados relacionados con la tiranía, no tres o cuatro, como anuncia al principio, sino siete (codicia, ira, soberbia, envidia, vanagloria, presunción y avaricia). Dejaremos la función específica que tiene este detalle para cuando analicemos la representación de los franceses, destaquemos ahora lo más evidente: la insistencia en tal cantidad de pecados no es casual, al contrario, tiene la función general de menospreciar y demonizar esta práctica, tal vez la más denigrada de todo el texto. A continuación, de hecho, yuxtapondrá una serie de citas bíblicas –del *Libro de Josué*, los *Salmos*, el *Éxodo*, el *Eclesiastés* y el *Libro de Judith*– en las cuales detalla cómo los desprecia Dios, de las cuales concluye: “son los tiranos mucho aborrescidos de

³⁶ De hecho, los tres versos anteriores, presentes en el texto fuente, no requerían para Lanino demasiada aclaración y los salteaba por medio de una breve acotación para pasar a comentar sobre las figuras históricas (“*Questo testo è chiaro per se medesimo, excepto che le historie*”).

Dios y por eso no curando dellos los permite endurezcer en sus tiranías y fuerças” (t8 r). Además, al final de todo este pasaje menciona el caso del profeta “Abacuch” que se queja de cuánto tarda Dios en castigar a los tiranos a lo cual Villegas responde “con lo que dize el Valerio Máximo: con vagoroso paso procede la diuina vengança, mas la tardança del castigo con la graueza dél lo compensa; y en otra parte dize: tardía viene mas rezio fiere la vengança de Dios” (t8 r). Esta alusión a la participación divina en el castigo terrenal de los tiranos y, particularmente, a su “graueza” y fiereza será, de hecho, el sustrato que permite comprender su interés constante en detallar la manera en la que las figuras tiránicas que menciona terminan sus días.

Podemos afirmar, en principio, que la recurrencia del motivo de la tiranía tiene de hecho, una primera función muy simple: evocar con ella a su contracara positiva, el rey Fernando, a quien los textos panegíricos del momento, como el *Sermón Trobado* por ejemplo, presentaban como “contraste de lo tirano” (1c) y “Rey temor de los tiranos” (14a).³⁷ La utilización de este tópico, sin embargo tendrá alcances más complejos que iremos detallando. Señalemos, en primer lugar, que es desde esta perspectiva que se comprende mejor la funcionalidad del breve *excursus* sobre las “guerras justas” en las que sí se justifican las matanzas hechas por los “justos príncipes” (*vid. supra*), insertado a continuación en el folio siguiente. En efecto, este *excursus* que como dijimos remitiría en seguida a la figura de Fernando –pues de él y de Isabel ya se había expuesto cómo cumplieron lo que “mandó Dios muchas vezes en muchas partes de la Sagrada Escripura” (t8 r)– se ubica en un lugar estratégico, para contraponer su figura a todo lo expuesto previamente –todos los vicios y acciones asociados a la tiranía– y a todo lo que se expondrá: la serie de figuras tiránicas que encarnan y ejemplifican todo lo anterior. Nos detendremos ahora en las tres que se mencionaban en los versos citados, aunque le dedicaremos un análisis más profundo a la primera de estas contra-figuras: Alejandro Magno. La glosa que le dedica Landino reza así:

Alexandro magno re de' Macedoni merita sanza alchuno dubio essere enumerato tra e tyranni, perchè invero sanza essere provocato chon alchuna ingiuria, occupò la tyrannide non solo della Grecia, ma di gran parte dell'Asia. [...] Usò molte crudeltà, et molti inditii dimostrano manifesto che consentì alla morte del padre ucciso da Pausania. Fu di tanta insania che volle esser decto et stimato figluol di dio et non

³⁷ Fray Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, *op. cit.*, pp.299 y 303 respectivamente.

*d'huomo; [...] Per ira, et ebrietà uccise Clyto tanto a llui amico che dipoi pentendosene volle se medesimo uccidere; nè si potrebbe senza historico volume narrare non dico e particolari amici, chome ne' primi fu Clyto el quale perchè modestamente l'admoniva che non si preponessi al suo padre Philippo, ma e popoli et le nationi, le quali senza alchuna ingiuria ricevuta mandò in ultimo exterminio, et e re da' quali non era mai stato provocato [...] Et certo se considerremo con diligentia la vita et e costumi suoi, diremo che poche virtù furono in lui le quali non usassi male. **Concedo essere stato excellentissimo in facti militari.** Ma chi non sa che la guerra [...] è approvata da Dio et da' savi huomini solamente per difensione di sè, de' suoi et della patria, per domare e monstri, per ridurre e popoli feroci a tranquilla pace? Ma Alexandro la convertì in pernitie di tutti, in imporre el giogo a chi viveva in libertà, per torre pace et otio a chi senza ingiuria d'altri si godeva ne' proprii beni, et parevagli essere degno a chi tuti gl'huomini servissino essendo lui servo del vino et dell'ira. (106-8)*

Villegas utiliza como base a Landino, aunque hará numeros cambios y reestructurará su relato de la siguiente manera:

La historia de Alixandre Magno es muy vulgar: fue fijo del rey Fllipo de Macedonia, seyendo en hedad de veynte años o casy, Pausanias por injuria graue que del rey auía rescebido, le mató a puñaladas: no careció de sospecha Alexandre auerlo sabido y permitido. Seyendo subjecto y tributario el reyno de Macedonia a Dario rey de los persas y medos, no sólo le denegó la obediencia y tributo, más sacando contra él su exercito de gente (mayor en fortaleza y virtud militar que no en número) [...] venció a Dario con su multitud de gente quasi sin número. Y ganada y **sojuzgada** toda la Grecia y grand parte de Asia, tornó a batalla otra vez con Darío [...] y ansí muerto Dario él **sojuzgó** toda la mayor parte de la Asia, **ayuntó thesoros infinitos, sojuzgó y mató** gentes innumerables. Fízose a la fin muy borracho y cruel, **mató a Clito** su tan fiel caballero (que en vna batalla le auia librado de la muerte) **mató a Permenio su marauilloso capitán por cuya virtud militar ouo las victorias**, mató tan bien a Filota su fijo, y a **otros muchos de sus amigos y priuados**. Vuelto en Babilonia tomó por mujer a la fija de Dario y allý fue muerto con ponçoña que se le dio a beuer, por consejo y mandado de Casandro su **grand priuado** y gobernador de Macedonia, **al qual el tan bien quería matar**. Y el otro le preuino como sabio. Dizese que la ponçoña fue agua de vna fuente tan pestífera y veninosa que no se pudo lleuar en ninguna vasija que no rompiese, solamente se pudo lleuan en vna vña o casco del pie de una mula. En bebiendo Alexandre con el vino que le fue dado, sintió entrarle por las entrañas como vna lança que gelas atrauesó. En esto pararon sus locuras y modos ufanos (como aquí dize). (vr 1)

En primer lugar, Villegas reordena el material que ofrecía Landino y lo ubica de manera cronológica de modo de configurar el pasaje más como un relato que como una serie de datos biográficos sueltos que siguen el orden de importancia que considera el comentador. Mientras que Landino comenzaba su pasaje señalando cómo “*occupò la tyrannide non solo della Grecia, ma di gran parte dell' Asia*”, Villegas adelanta el

detalle respecto de la muerte del padre, pues es un suceso anterior al comienzo de su tiranía. Luego, lo que era en el TF una breve referencia a la conquista de Grecia y Asia, aquí se desarrolla, presentando las causas y el devenir de los sucesos. A través de este desarrollo, en realidad, consigue detenerse en todas las acciones que permiten definir a esta figura en términos de tiranía: ganar otro territorio, sojuzgar la gente, ayuntar tesoros y asesinar. De todas estas acciones, evidentemente, la dos que se repiten y quedan así más asociadas a la tiranía son el sojuzgamiento y el asesinato. De hecho, además del asesinato de Clito, se encargará de incorporar otra serie de homicidios: su capitán Parmenio, su hijo Filota y gran cantidad de amigos y privados. En este sentido, resulta notorio la manera en la que Villegas agrega detalles que revisten su acción de mayor “graeza”, pues no sólo traiciona con estas muertes el vínculo familiar (mata a su hijo y participa en el asesinato de su padre) o de amistad, sino un vínculo de fidelidad y gratitud: Clito no se presenta como su *amico*, sino como su “fiel caballero” que lo salvó de la muerte mientras que Parmenio es la causa de todas sus victorias. A su vez, mientras Landino le “concedía” al menos la virtud militar, Villegas, en cambio, recalca que sus victorias fueron a causa de su capitán, con lo cual logra sustraer de la figura de Alejandro cualquier virtud. Asimismo, se agrega aquí el detalle de las circunstancias que rodearon su muerte, recalcando que el autor de la misma fue Casandro “su grand priuado” al que, sin embargo, él también quería matar. Con todo este agregado de los homicidios de Alejandro a sus familiares, amigos y privados y la forma en la que es finalmente asesinado, Villegas logra, en realidad, dar un ejemplo paradigmático y casi hiperbólico de las intrigas que tienen lugar en la corte como resultado de la tiranía. Diseña, por tanto, la imagen del tirano acompañado de privados en un ambiente que se presenta como “anti-corte” donde todo confluye para su fin, en cuya descripción se detiene con mucho interés: “sintió entrarle por las entrañas como vna lança que gelas atravesó”. Mientras que el pasaje de Landino culminaba con un *excursus* sobre la legalidad de la guerra, Villegas –que ya había detallado su postura al respecto– remata el relato con una imagen final muy elocuente y una sentencia que permite retornar al texto poético: “con esto pararon sus locuras y modos ufanos”. De hecho, según ya señalamos (*vid. supra*), “modos ufanos” (18e) era un hemistiquio agregado por el propio Villegas que, sin embargo, parece presentarse como el motivador de todo el desarrollo de su vida

y, con ella, de sus locuras. En efecto, Landino mencionaba al principio del pasaje su “*insania*” –que consistía en querer ser dios–, detalle que Villegas omite, para hacerla equivaler, al final de su relato, a toda su vida tiránica, que se presenta, de este modo, como locura.

La próxima contrafigura en cuyo desarrollo se demora el arcediano es Dionisio. En este caso, el relato es bastante similar al de Landino, aunque Villegas también procede a reestructurar el orden de los hechos. Nos detendremos en este caso en las dos diferencias más relevantes, al principio y al final del relato. En primer lugar, Landino presenta este personaje diciendo “*Dyonisio fu siracusano di nobile stirpe*” y unas líneas después señala: “[*d*]iventò chostui signor di Sicilia poi che gl'exerciti de' Cartaginesi e quali erono potentissimi in quella isola consumati dalla pestilentia lasciorono l'isola libera. Facto re passò in Italia contro alle città grece, et prima vinse Locri” (106-8). Landino continúa detallando las numerosas batallas y la crueldad de este personaje. Villegas, en cambio, lo primero que señala sobre él es que “este fue un **diabólico tirano** en Sicilia (v1 r) y luego decide resumir lo relatado por Landino diciendo: “[...] fizose rey de Cecilia y tirano bravo y fiero como un león carnicero”. Mientras Landino explica las causas por las cuales él “*diventò signor*” esto es, se volvió señor, Villegas omite cualquier tipo de explicación que lo justifique –pues según señala Landino, los ejércitos cartagineses habían dejado la isla libre– y puntualiza, en cambio, que se “fizo” rey –ya detallamos las implicancias de esta elección verbal respecto del centauro Exión–, y, con ello, tirano fiero. La utilización del atributo “diabólico” además, acentúa ahora en un individuo concreto esa demonización de la tiranía que había planteado en términos teóricos con la enumeración de los pecados y la alusión al aborrecimiento de Dios. Tanto Landino como Villegas continúan su relato detallando el temor constante que Dionisio tenía de ser asesinado, por el cual desconfiaba hasta de sus propias hijas. Mientras Landino finaliza el relato describiendo sus actitudes blasfemas para con los dioses, Villegas, que había traducido ese pasaje al comienzo del relato, agrega todo un nuevo final:

Deste dize que lloró Cecilia por todo su siglo entero y mientras vinieron tantas muertes y robos, y fechos insanos y sin seso, porque **insano que es vocablo latino propriamente quiere dezir sin seso y sin sanidad de cordura**, asique por todo su tiempo **fue muy afligida** aquella provincia. Este tirano fue echado y todos se alçaron contra el, fuyó en

Rodas, que heran amigos suyos, adonde viuió pobremente. Enseñaba a leer niños: **açotándolos por siempre poder mandar y exercer su tiranía y oficio de atormentar hombres.** (v1 v)

Además de establecer nuevamente la relación entre la tiranía y el sojuzgamiento – aflicción– a través de muertes y robos, Villegas hace aquí explícita la relación entre tiranía y locura, que en el caso de Alexandre había dejado un tanto implícita. Por último, agrega el detalle sobre el final de su vida en condiciones de pobreza y, a modo de remate, la imagen irónica de un tirano que, con el fin de seguir ejerciendo “por siempre” su tiranía, no le queda otra salida más que azotar niños. Finalmente, la última contrafigura tirana a la que nos interesa referirnos es Obizzo d’Este, a quien Landino en su glosa le dedica un espacio mucho menor que al de los últimos dos:

Obizo da Esti: fu chostui della famiglia de' marchesi di Ferrara, et facto marchese della Marcha d'Anchona dalla sedia apostolica, con rapine et crudeltà ragunò gran thesoro. Finalmente fu una nocte affogato con un pimaccio dal figluolo, el quale Danthe chiama figliastro, perchè non par credibile che fussi suo figluolo havendo in lui usato tanta crudeltà. Lascio la historia di questi da Esti, perchè è abbastanza celebrata dal nostro imolese.(109-11)

El pasaje de Villegas, en este caso, es un tanto más amplificado:

Fue este Obizo del linaje de los marqueses de Ferrar que se llaman de Aeste, y **por que hera persona de grand gobierno en las armas**, la Ygesia romana le hizo marqués de la Marca de Ancona, en la qual hizo **grandissimos robos y muertes**, después vn su andado y **algunos dizen que fijo, le afogó de noche estando dormiendo ensu cama. Tales fines han estos maluados tiranos, robadores y matadores crueles de la gente. Deste dize que fue tirano no floxo ni negligente mas muy cobdicionso de sangre y de robos** y fue causador de grand duelo y lloro, dize que fue consuelo grande a los injuriados por el que le mató su andado. (v2 r)

Por un lado, se agrega por primera vez la alusión a una virtud de un personaje tirano. Sin embargo, el agregado es bastante estratégico pues le permite justificar por qué la Iglesia lo puso en el alto cargo que derivó luego en su tiranía. Por el otro, aunque su muerte sí estaba detallada en el TF, Villegas se encarga de resaltarla yuxtaponiendo una sentencia que puntualiza el carácter (contra)ejemplar de su figura (“tales fines han estos tiranos...”) que, al mismo tiempo, funciona como pauta de lectura para interpretar el agregado de los desenlaces en los otros relatos. Finalmente, se dedica a comentar los

hemistiquios o versos que había agregado él mismo en la traducción (“tirano no floxo”, “más cupido en robos causó tanto duelo” y “[matole su andado] que fue grand consuelo”, *vid. supra*), aunque haciéndolos pasar como si fueran de Dante (“deste dize”). Aclaremos, en este sentido, que Villegas en su traducción del último verso había omitido el “*per vero*”—con el cual Dante daba por cierto el rumor de la causa de su muerte en manos de su “*figliastro*”—, reemplazándolo por “que fue gran consuelo”. Esta serie de cambios, por tanto, mientras le permite resaltar sus modos tiranos y el “gran duelo y lloro” que con ellos genera, presenta su asesinato como un “consuelo”. En el fondo, no sólo merecen “tales fines” los tiranos, sino que el tiranicidio, incluso cuando es acometido por el hijo, queda bien visto y legitimado.³⁸

Señalemos, por último, que la insistencia con la que se explota el motivo de la tiranía no se reduce a este canto, donde resulta tal vez más justificado este tratamiento al ser allí donde se pena este pecado. Al contrario, el tema de la tiranía funciona como un tópico que será agregado y repetido siempre que se pueda o resulte conveniente. Recordemos, por ejemplo, el caso de Guido de Montefeltro en el canto XXVII, explícitamente llamado tirano. Mencionemos también dos casos más: Por un lado, en el canto XX Dante menciona el engaño que los Chasalodi, originarios de Brescia, recibieron en Mantua (vv. 91-3) gracias al cual fueron echados de esta región, lo cual Villegas explica así: “Estos como heran **vecinos** de Mantua y **poderosos**, fiziéronse moradores della, y al fin **señores y tiranos, que la tenían a su mandado y gobierno**” (B7 r). Las razones que se ofrecen para esta ocupación son la vecindad a esa tierra y el poder, que siempre busca extender su alcance. Por otro lado, en el canto de los barateros y estafadores, el XXI, Dante realiza una denuncia a la corrupción de las ciudades, utilizando como ejemplo paradigmático la ciudad de Lucca y su magistrado, al cual se refiere como “*gl'antian di sancta Zita*” (38), siendo Zita, según explica Landino, la santa protectora de la ciudad.³⁹ Varios *terzinas* más adelante

³⁸ Según desarrolla en su estudio Nieto Soría (“*Rex inutilis* y tiranía...”, art. cit.), mientras que los pensadores políticos del XIII y principios del XIV omiten cuál es el tipo de solución para la tiranía o la reacción a tener frente a un tirano —o refieren a ello solo de manera muy cautelosa—, ya en el XV con la muerte de Pedro I y la entronización de Enrique I, comienzan a desarrollarse las exigencias ideológicas del tiranicidio, que reciben la influencia del pensamiento político del humanismo renacentista italiano. Las justificaciones del tiranicidio, a su vez, cobran nuevos vuelos en el contexto de la deposición de Enrique IV en favor del hermano de Isabel, Alfonso.

³⁹ El comentario de Landino a este verso comienza así: “*anziani: sono el primo magistrato di Lucca chome a Firenze e priori. Et dinota in questo luogho che in Luccha si vendevono e magistrati, et le dignità. Onde quivi erano honorati non chi havea più virtù, ma chi poteva più spendere; di sancta Zita: dinomina la città dalla*

y en clave irónica, uno de los demonios les dice a los condenados: “*qui non ha luogo il tuo santo volto*” (48), con lo cual según señala Landino “*allude a' Luchesi, e quali hanno in veneratione el Volto sancto et invocandolo molto si confidano nell'aiuto suo quasi dicano e demoni*” (46-8). Luego de esta aclaración, Landino referirá brevemente cómo fue conseguido el Santo Volto “*et nella chiesa di san Martino honorevolmente lo collocorono, dove secondo che dicono e Lucchesi ha facto molti miracoli*”(49-51). Villegas, sin embargo, traduce la primera referencia a los luquenses como “ancianos de ciudad Santa” (6b) y explica:

En lengua ytaliana cibdad se llama cita y Luca se dize Cibdad Santa, por que es de mucha deuoción por el Santo Vulto que está ally, y es la figura y imagen de Nuestro Rdemptor, que dizen labró y pintó Nichodemus, en la qual los luquesses tienen mucha confiança en todos sus trabajos, como es razón que lo tengan y asý ha seydo siempre librada marauillosamente aquella cibdad, seyendo tan pequeña y **en medio de muchos enemigos y tiranos, siempre se ha defendido en libertad, y ninguno la ha sojuzgado ni enseñoreado** [...] otro entendimiento hay en esto tan bien, que Cita fue una santa mujer en Luca de la qual faze aquí mención landino [...]. (C4 r).

Como se ve, la traducción de Villegas “santa ciudad” en lugar de “santa Zita” no es un error de comprensión pues, además de que el comentario de Landino es muy claro (*vid.* nota 39), introduce la versión original como “otro entendimiento” al final de su pasaje. En efecto, siendo que en esa ciudad se halla el “Santo Volto” no puede ser sino una ciudad santa y así decide presentarla. Vemos, además, cómo Villegas rearma el comentario de Landino, anteponiendo algo que él comenta más adelante respecto de otro pasaje —el del “*santo volto*”— para explicar y justificar su traducción. Aprovecha, luego, para dar un ejemplo concreto de los “*molti miracoli*” que señalaba Landino muy al pasar, más específicamente, para ofrecer el detalle de un milagro bélico y/o político: la defensa “maravillosa” de esta ciudad frente a los vecinos “enemigos y tiranos” que la querían sojuzgar y enseñorear. Por tanto, mientras Dante y Landino puntualizan cómo es esta una ciudad llena de barateros (*vid.* nota 39), acá Villegas no dice nada al respecto y, en cambio, le interesa señalar cómo logró mantenerse al margen de la tiranía. El sustrato ideológico de esto es claro: la presencia de Cristo es “garantía”, y se iguala al gobierno no-tiránico. Vemos aquí otro ejemplo de cómo la presencia divina tiene una incidencia directa en el devenir histórico-

sancta la quale hanno in gran deuotione. Questa fu femina di sancti costumi, et in vita et in morte fece miracoli” (37-39).

político y en el accionar bélico: en este caso, en la defensa frente a una ocupación tiránica, en el caso de Fernando, como ya vimos, en la conquista y todas sus “maravillosas victorias”.

De todo lo visto hasta aquí, por tanto, se puede concluir que Villegas sostiene una doble concepción sobre la tiranía: aquella relacionada con el sojuzgamiento o la ocupación de un territorio o de un señorío –entendido en términos de “gobierno”– sobre el cual no se tiene derecho legítimo; y aquella relacionada con el ejercicio del poder desmedido, que convierte en tirano incluso al que sí posee autoridad legítima. De esta misma concepción, de hecho, da cuenta Diego de Valera en su *Doctrinal de Príncipes* –obra compuesta también para Fernando– en la cual identifica el primer caso con Álvaro de Luna y el segundo con Enrique IV.⁴⁰ En efecto, para comprender mejor a qué se debe tanta insistencia de Villegas en la noción de tiranía resulta útil tener en cuenta cuánto se había aplicado el concepto en los reinados de Juan II –más específicamente a Álvaro de Luna– y de Enrique IV y cómo es reutilizado por los Reyes Católicos en el contexto del conflicto de legitimidad y las aspiraciones al trono del rey de Portugal. Señalaba Carrasco Manchado respecto de los primeros años de este reinado:

[E]n este período encontramos un extendido desarrollo de la idea de tiranía. Si los enemigos o adversarios de los reyes se veían, desde un punto de vista moral, como agentes del mal, y al rey de Portugal como esclavo de su soberbia, no hay más que un paso para denominarlos a unos y otros tiranos. La idea de la tiranía es, sin duda, una de las más útiles para deslegitimar cualquier acción política: plasma de forma descarnada la dominación, el poder sin límites. Como contrapunto se presentaría el derecho o el poder limitado.⁴¹

A su vez, advierte en seguida cómo éste término “que se había estado usando para descalificar a reyes o privados que detentaban un poder que no les correspondía (personajes como Álvaro de Luna o Juan Pacheco) se hace extensivo a todos los nobles que no prestaron la obediencia a Isabel y Fernando;[...] desobediencia se hace sinónimo de tiranía”.⁴² Es desde este momento, por tanto, que “la tiranía queda como definición del estado que vivió el reino en unos años que se consideran ya superados”, es decir, el estado de caos y de guerra civil de los dos reinados anteriores y del comienzo del corriente.⁴³

⁴⁰ Véase del *Doctrinal* el “Capítulo Sesto. En el qual se muestra cuántas maneras son de tiranía” en Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959, pp. 188-190, especialmente p. 189.

⁴¹ Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra...*, *op. cit.*, pág. 239.

⁴² *Ibid.*, p. 240.

⁴³ *Ibid.*, p. 528.

En el caso de nuestro texto, la insistencia en la tiranía tendrá dos propósitos: primero, como detallaremos al final del capítulo, reactivar el tópico tan utilizado a comienzos del reinado para deslegitimar esta vez al nuevo enemigo inminente, los franceses. Segundo, aludir y evocar aquellos años de caos y disturbios en los cuales la tiranía estaba esparcida como una “peste”, gracias a las dos figuras que pasaron a identificarse con la misma: Álvaro de Luna y Enrique IV.⁴⁴ De hecho, la exclamación de Dante antes de que aparezca la fila de centauros (“*o cieca cupidigia e ira folle/ che si ci sproni nella vita corta...*”, XII, 49-50), invectiva contra las dos causas de violencia contra el prójimo –y de la tiranía–, será traducida en la copla 9 de la siguiente manera: “o ciega maluada y peruersa codicia/ que en la corta vida nos punge tu fambre”(ab). Villegas se deshace aquí del segundo hemistiquio “*e ira folle*” y, a su vez, agrega un nuevo agente al “*sproni*” (punge): “tu fambre”. Con estos cambios, la tiranía se asocia, al menos en su primera representación, sólo con un pecado, la codicia y, a su vez, con la “fambre”. Ambos elementos remitirían en seguida a la loba del primer canto –símbolo de la codicia y cuyo primer atributo es “fambriente”–, construcción con la que, como ya analizamos, se está aludiendo a los nobles rebeldes y tiránicos (*vid. supra*). Recordemos, asimismo, que la glosa previa a este pasaje presentaba al personaje de Álvaro de Luna y se detenía en describir esos tiempos conflictivos y de disturbios. Todos estos significantes, por tanto, se reactivarían en la lectura de esta copla que inaugura el tema de la tiranía y pautarían la posterior interpretación del motivo en este canto y cada vez que aparezca en el resto del comentario. En este sentido, la función evocativa del motivo de la tiranía es doble y está estrechamente relacionada con el contexto político inmediato en el cual la regencia de Fernando era cuestionada y el caos político del reino, derivado de la acción de nobles “tiranos” que pretendían favorecerse de ello, inminente: por un lado, evocar junto a estos años, la acción “sanadora” y “pacificadora” de Fernando “temor de los tiranos” y, al mismo

⁴⁴En el prólogo a su *Crónica de Enrique IV*, Palencia dice: “La peste de la tiranía, difundida por el ejemplo del príncipe, no sólo contagió a los hombres de este reino, sino que por todo el mundo ha dado tanta licencia al mal...” (*Gesta Hispaniensi ex annalibus suorum dierum collecta. Libri I-V*, ed. bilingüe y traducción de Brian Tate y Jeremy Lawrance, Madrid, Real Academia de Historia, 1998, p. 2). Ya en la *Crónica*, refiere múltiples veces a la tiranía de Álvaro, como por ej. cuando señala que la reina Juana de Portugal estaba “ya inficionada por el veneno que por el orbe iba difundiendo la tiranía del propio Álvaro” (Ibíd., p. 18). Más adelante, ya respecto de Enrique, señala cómo la tiranía de la época anterior en su reinado se llevó al paroxismo: “cuando se referían al honor, como cosa extraña a su carácter, necesitaba agenos consejos, ya pervertidos por la corrupción de aquellos tiempos de tiranía, que su reinado había de hacer más duradera y extensa” (Ibíd., p. 108).

tiempo, disuadir de acciones similares que pueden reinstalar el caos. De hecho, la particular construcción de los relatos que conciernen a figuras tiranas, además de aludir a la figura del Rey Católico en cuanto contrapartida positiva, dan una muy buena pintura, a modo de contraejemplo, de los resultados nefastos que conllevan este tipo de acciones, no sólo para la nación, sino para los mismos ejecutores (tiranos).

5.2.2-La negatividad de la privanza como tópico panegírico y legitimador

Hemos ya advertido la recurrencia que también tiene en el texto de Villegas la figura del privado que es, de hecho, una de las figuras políticas más importantes en el devenir político castellano del siglo XV. De hecho, el fenómeno de la “privanza” fue de tal cariz e interés en Castilla desde el siglo XIII que, según señala Foronda,

[...] *le lexique castillan se dote d'une terminologie spécifique pour rendre compte de la privauté princière. [...] La nouveauté lexicale répond à la nécessité de saisir la relation de proximité nouée entre le prince et son entourage; ainsi qu'à une préoccupation qui, relative à la privauté du prince et à sa faveur, s'amarre à celle, plus générale, portant sur le pouvoir, son détenteur et son exercice.*⁴⁵

Como establece aquí Foronda, la preocupación general entorno a la cual surge esta terminología precisa –en términos del crítico una “trilogía lexical”: privar, privado y privanza– está más relacionada con la función del poder, su detentador y su ejercicio, que con la proximidad (*privauté*) al rey. En efecto, el término “privado” se utiliza para designar, más que a un simple consejero del rey –aunque incluye esta acepción–, al oficio no-institucionalizado que ejerce el favorito del rey y que, durante el siglo XV, tendrá cada vez más atribuciones gubernamentales hasta llegar a mediatizar la autoridad real.⁴⁶ Es Álvaro de Luna, como sabemos, el que lleva a la privanza hasta su paroxismo. En este sentido, resulta al menos notable que Villegas utilice con tanta frecuencia los términos “privado” y “privanza”, de raigambre tan castellana y con connotaciones tan precisas, para designar sin

⁴⁵ Francisco Foronda: “La privanza dans la Castille du bas Moyen Âge. Cadres conceptuels et stratégies de légitimation d'un lien de proximité”, *Annexes des Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, (Lyon), 16, 2004, pp. 153-197, referencia en pág 156. El abordaje que se realiza aquí sobre el tema de la privanza resulta muy interesante pues se centra no sólo en el estudio de sus expresiones institucionales y políticas, sino por sobre todo en su expresión y desarrollo discursivo. Véase también de este autor, “La privanza, entre monarquía y nobleza”, en J. M. Nieto Soria, dir., *La monarquía como conflicto en la Corona de Castilla (1230-1504)*, Madrid, 2006, pp. 73-132.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

embargo, a personajes extranjeros que, aunque cercanos a la figura regia, suelen desempeñar otras funciones. De los personajes ya referidos, podemos ubicar en el grupo de los privados al “consejero diabólico” de Federico II, Miguel Escoto, a Pausanias el “privado” del rey Filipo y, por último, a Casandro “grand priuado” de Alejandro Magno, todos ellos responsables de la muerte de su señor. Resulta evidente, en este sentido, que el “oficio” del privado se presenta, en principio, como negativo. En este último caso, además, Villegas construía la imagen de la corte de un tirano, plagada de intrigas y muerte. Veremos ahora algunos otros casos en los cuales la figura del privado y la corte en la que actúa adquieren un nuevo protagonismo, entre los cuales el ejemplo tal vez más paradigmático es el de Pier della Vigna, los cuales nos permitirán, a su vez, tener un panorama general de qué función tiene la recurrencia del tema de la “privanza” en este texto y la posible implicancia ideológica de su tratamiento.

Al final del capítulo 3 habíamos ya destacado la importancia del pasaje del canto XIII en el que se encuentra Pier della Vigna, y cómo los cambios realizados en el texto poético funcionaban a modo de disparadores hermenéuticos que le permitían a Villegas agregar en su comentario apreciaciones específicas sobre el fenómeno desde el cual interpreta el oficio de della Vigna: la privanza. De hecho, en la glosa al *lemma inicial* de la copla en la cual della Vigna se presenta a sí mismo (10), *lemma* luego del cual, como ya mencionamos, se suele parafrasear el contenido total de la copla y advertir los aspectos que le interesan destacar de la misma, Villegas aprovecha para detenerse en sus dos versos agregados (“y siempre guardando mi cargo tan neto” y “o falsa pribança firmeza no sabes”, 10f y h), y establecer con ello la pauta de lectura para todo el pasaje:

y siempre guardando el su cargo y oficio neto, quiere dezir limpio y sin reprehensión al menos justa [...] quéxase de nole auer durado la **engañosa priuança**, diciendo **o falsa priuança** firmeza no sabes. Este verso no es del texto del Dante y **viene bueno en este logar**, que así lo vemos muchas vezes acaezcer a los **grandes privados** dar **grandes caydas** [...] y así tan bien acaezció al maestre de Santiago don Álvaro de Luna de quien diximos arriba en el primer canto (v7 v)

El último verso agregado “viene bueno” pues además de permitirle dar su opinión sobre la “privanza” –falsa y también engañosa–, le permite referirse al tema de la caída, y con ello realizar una comparación explícita entre della Vigna y Don Álvaro, el privado por

antonomasia, cuya caída se volvió un tópico literario castellano.⁴⁷ El primer verso agregado, como ya dijimos, también tiene una función específica pues, en realidad, le permite recalcar –no sólo en este pasaje, sino también en los que veremos en breve– que el oficio de Della Vigna fue “limpio y sin reprehensión” y, con esto, contraponer su figura a la de Don Álvaro. El objetivo de esto, sin duda, es advertir cómo tanto la figura negativa como la positiva, terminarán de la misma manera, esto es, en una “grande caída”. Todos estos elementos serán fundamentales para entender la reelaboración que hará Villegas del relato biográfico que incorpora Landino:

Io son colui: chostui si chiamò messer Piero delle Vigne el quale fu capuano, ma molto ignobile et di vilissima conditione, ma d'animo nobile et di prompto ingegno, et datosi a gli studii divenne eccellente iuriconsulto, et eloquente quanto pativono que' tempi in forma che le sue epistole erono in grande reputatione. Per queste virtù fu assumpto da Federigo in cancelliere et segretario, et in brieve tempo con la sua industria divenne in tal grado che lui solo poteva tutto con lo 'mperadore. Di che incorse in tanta invidia di molti baroni di quella corte, che alchuni astutamente chon lectere adulterine et contrafacte, et chon testimonii subornati et falsi poterono persuadere allo 'mperadore che messer Piero havea secreta practica con papa Innocentio allhora inimico dello 'mperadore, et che havea rivelatogli segreti d'importanza. Federigo troppo credulo lo fece abbacinare in forma che rimase ciecho, et privollo della dignità. Dopo questo messer Piero andò ad habitare a Pisa, et quivi, o per che e Pisani non lo tractassino chome a llui pareva meritare, o perchè la sua infelicità ogni di più lo tormentassi, indocto in somma disperatione domandò un giorno chi lo guidava in che luogo di Pisa fussi; et inteso che era appresso alla chiesa di san Paolo in riva d'Arno, si fece voltare el viso al muro della chiesa; et dipoi mossosi con quanto maggiore impeto poteva et chol capo innanzi a guisa di montone che vadi a cozare decte di cozo nel muro, et chosì franto el cervello di subito morì. Altri dicono che havendolo facto abbacinare lo 'mperadore, el quale in quegli tempi era in san Miniato al Tedesco, lo fece porre a cavallo et condurre a Pisa, et quivi posato avanti alla chiesa di sancto Andrea domandando dove fussi et intesolo, potè in lui tanto lo sdegno d'essere stato falsamente accusato et condannato, tanto percosse el capo al muro che s'uccise. Alchuni dichono che s'uccise essendo incarcerato. Altri che essendo in Capua nel suo palazo et passando lo 'mperadore si gittò dalle finestre. [...]che tenni ambo le chiavi: del sì

⁴⁷ La caída de Álvaro se vuelve un tópico constante como ejemplo paradigmático de caída aleccionadora desde que su ferviente enemigo, el Marqués de Santillana, elaborara varios textos poéticos al respecto – *Coplas contra Don Álvaro* y su *Doctrinal de Privados*–, tema retomado por numerosos poetas de corte, entre los ya mencionados, Fray Iñigo de Mendoza y Juan de Barba. La importancia del tópico será tal que no sólo se reelaborará en el romancero culto sino que alrededor de su figura se conformará en el Siglo de Oro el subgénero teatral de los “tragedias de privanza”. Para la huella que dejó la muerte del privado de Juan II en la literatura véase el magnífico libro sobre la caída de Álvaro de Luna de Nicholas Round, *The Greatest Man Uncrowned. A Study of the Fall of don Alvaro de Luna*, Londres, Tamesis Books, 1986, especialmente las páginas 211-19. Para la influencia que tuvo en el teatro del Siglo de Oro, véase: Maccurdy, Raymond, *The Tragic Fall: Don Alvaro de Luna and Other Favorites in Spanish Golden Age Drama*, Chapel Hill, Univ. of North Carolina Dept. of Romance Languages, 1978.

et del no, del negare et del concedere, perchè Federigho nè negava nè concedeva alchuna chosa senza el suo consiglio. (58-60)

La traducción abreviada de este pasaje es incorporada en el segundo y último *lemma*:

Yo soy el que del corazón del grande Federico retuue las llaues ← Dize aquí el Landino que este se llamó micer Pedro de las Viñas secretario del emperador Federico segundo el qual fue capuano hombre de muy baxa manera y linaje, mas de ánimo noble y prompto ingenio, y auiedo se dado al estudio de los derechos fue excelente jurisconsulto, y tanto eloquente que sus epístolas heran estimadas en grand reputación, por lo qual fue tomado por chanciller y secretario del emperador, y en breve tiempo **por su industria subió en tal grado que solo él podía fazer y desfazer todas las cosas del imperio (que estonces hera mucho mayor cosa) por que debaxo de su mano estaba casi toda Ytalia y Nápoles y Cecilia y todo lo mas de la christiandad estaba en su obediencia.** Esta priuança de micer pedro de las viñas fue tan odiosa a muchos señores de aquella corte que le **reuoluieron** con el emperador diciendo que tenía inteligencia con el papa Inocencio, por lo qual le mandó sacar los ojos y **echole del oficio seyendo sin ninguna culpa.** El desventurado se fue a morar a Pisa, donde le auía quedado **una pobre hazienda,** y allý seyendo menospreciado y mal tratado y cresciéndole cada día más **el dolor de su cayda,** vino en vltima desesperación y guiándole vn día el moço que lo solía leuar a la iglesia, demandóle que dónde estaba y respondiendole el moço que cerca del muro de la iglesia de sant Pablo, fizo que le voluiese la cara fazia el muro y baxándose corrió contra el con quanta fuerça a manera de cabrón o carnero que va atopar **y dio tan grand golpe dela cabeça en el muro que se echó los sesos fuera:** y así murió desesperado en cuerpo y ánima.(v7 v y v8 r)

Como se puede observar, los primeros cambios en la traducción del relato, que comienza de manera bastante literal, se introducirán justamente al refererirse a su nuevo oficio. La primera descripción de la injerencia política que “*con la sua industria*” logró es, según Landino, “*che lui solo poteva tutto con lo 'mperadore*”. Villegas omite aquí la referencia al emperador y plantea, en cambio, que “podía fazer y desfazer todas las cosas del imperio” y se dedica, luego, a señalar todos los territorios que estaban “debaxo de su mando”. Por tanto, mientras Landino lo presenta más que nada como un consejero, sin el cual Federico “*nè negava nè concedeva alchuna chosa*”, Villegas, en cambio, presenta a della Vigna como aquel que detenta el poder o autoridad real, capaz de hacer y deshacer las cosas del imperio, y que tiene al territorio y sus súbditos bajo su mando y obediencia. Es evidente, en este sentido, que el arcediano transforma las atribuciones de este personaje de modo de ajustarlo perfectamente a las características de la privanza castellana (*vid. supra*) y, al

mismo tiempo, configurar mejor su parangón con Álvaro de Luna.⁴⁸ A su vez, el “subió en tal grado” en lugar del “*divenne in tal grado*” tampoco es casual, pues el “subir” es la acción previa y necesaria de la que le interesa destacar: la “caída”.⁴⁹ Asimismo, la causa desencadenante de la caída, que en el caso de Landino –y de Dante, según veremos– era la envidia de la corte por su influencia en el emperador (“*lui solo poteva tutto con lo mperadore. Di che incorse in tanta invidia*”), en este pasaje se presenta como el “odio” (“fue tan odiosa”) que genera “esta privança”, definida en la oración inmediatamente anterior como ese cargo de mucho poder, por el cual “toda la christiandad estaba en su obediencia”. Ahora bien, en cuanto a las causas de la desesperación que lo conduce al suicidio, Landino señalaba como la más importante el hecho de que su “*infelicità*” lo atormentase cada vez más, infelicidad que se relaciona, a su vez, con la privación de la dignidad (“*et privollo della dignità*”) y más específicamente, como señala luego, con el “*sdegno di essere falsamente acussato et condannato*”. Según Villegas, en cambio, la causa es el “dolor de su caída”, caída que no se relaciona en absoluto con sentimientos éticos o morales –al menos no en este pasaje–, sino que se presenta en términos de pérdida de poder –al que había “subido”– y de riqueza. De hecho, agrega un detalle aparentemente banal, pero que en ese contexto es muy significativo: della Vigna va a Pisa porque allí “le auía quedado una pobre hazienda”. A este hombre, que había tenido “debaxo de su mano” toda Italia, Sicilia, Nápoles y la cristiandad, le queda tan solo una pobre hacienda.⁵⁰ Por último, Villegas elige traducir sólo la primera de todas las sucesivas hipótesis que ofrece Landino sobre las circunstancias precisas de su suicidio. Mientras este primer relato terminaba “*et così franto il cervello subito morì*”, Villegas dice: “y dio tan grand golpe de la cabeça en el muro que se echó los sesos fuera: y asý murió desesperado en cuerpo y

⁴⁸ Santillana en su *Doctrinal de Privados*, por ejemplo, refiere así el poderío del condestable: “Ca todos los que privaron/ con señores o con rreyes/non usaron tales leyes/ commo yo, nin dominaron/ por tal guisa, nin mandaron/ en çivil e criminal/ a todos en general/ nin pienso que lo pensaron.” (c. XVII, Santillana, *op. cit.*, p. 354). Véase también la cita del poema que Diego de Valera dedicó al condestable, en la nota 50.

⁴⁹ El Álvaro que habla al comienzo de la *Consolatoria* de Barba, por ejemplo, se dirige al “mundo malino” diciéndole entre otras cosas: “A qué me **subiste** en tanta valýa/ mayor que a ninguno poder otro privado/ y déxasm’ agora del todo burlado/ en fyn de vejez y postrymería” (Xe-f, *op. cit.*, p. 176). En la copla siguiente refiere explícitamente a su condición como “caída” (*vid.* nota 51).

⁵⁰ La caída “material” es, de hecho, parte del tópico de la caída del Condestable, así como lo demuestra Diego de Valera en su *Canción al Maestre de Santiago*: “¿Qué fue de vuestro poder,/ Grant Condestable de España [...] / ¿Ques de todo vuestro mando? [...] / ¿Ques de vuestra gran riqueza? / ¿Qué valió vuestro tener/ Quando quiso la fortuna/ Derribar vuestra coluna/ Sin poder vos sostener?” (Torre y Franco-Romero, “Diego de Valera, su vida y obras”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIV, Madrid, 1914, pp. 249-276, poema en p. 251).

ánima” (v8 r). Al cortar aquí la glosa –pues en seguida vendrá la próxima copla (véase lámina 4 del Apéndice– pone en esta muerte, y en la imagen nueva de los sesos afuera, el foco y así aumenta el efecto ejemplar del relato y el patetismo que pretende asociar a la “caçyda”. La relación de su caída con la de Álvaro, a su vez, se puntualiza con una imagen más, agregada en la copla siguiente (la 11):

Faziendo con fe y lealtad mi oficio
 fasta perdidos los pulsos y venas
me dio la fortuna sus malas estrenas
 y aquella **putana del real hospicio**
enuidia que es muerte y de cortes grand vicio
 a todos inflama con daño del justo
 inflaman aquellos tan bien al augusto
 tornando me en luto mi honrra y seruicio

“[...] *fede portai al glorioso offizio*
tanto ch'i ne perde' le vene e ' polsi
La meretrice che mai da l'ospizio
di Cesare non torse li occhi putti
morte comune e de le corti vizio
infiammò contra me li animi tutti
e li 'nfiammanti infiammar sì Augusto
che 'lieti onor tornaro in triste lutti”, (62-9)

El tema de la fortuna aquí agregado no es casual pues, aunque el mismo cuenta con un amplio tratamiento literario durante la Edad Media –vimos ya, por ejemplo, su importancia en la *Commedia*– y sobre todo en el siglo XV castellano, es uno de los motivos que aparece siempre asociado a la caída de Álvaro de Luna.⁵¹ En cuanto a los otros cambios, mientras que el primero se trata de una explicitación del referente de la personificación alegórica –*puttana*–, con la intención de facilitar la interpretación inmediata, el segundo se trata de una modulación hiperonímica que reemplaza la alusión a la corte del emperador (“*l'ospizio di Cesare*”) por un equivalente más general –hospicio real– que permite, en realidad, aplicar estos versos también al contexto castellano. De hecho, la intención de Villegas de recalcar el “vicio” que caracteriza a la corte real se evidencia si comparamos su pasaje del comentario correspondiente a estos versos con el de Landino, que dice así:

⁵¹ De esto dan cuenta no sólo las piezas dedicadas por entero a la caída del Condestable del Marqués de Santillana, donde se refiere numerosas veces al tópico de la Fortuna (en *Coplas contra don Álvaro*, por ejemplo, “De tu resplendor, oh Luna/ te ha privado Fortuna...”, vv. 1-2 y luego también en vv. 163-6, y en su *Doctrinal*, copla XX), sino también las reelaboraciones breves del tema de Fray Iñigo (“En muy peligroso estado/el que gobierna Fortuna; / acá después de finado/mil vezes lo e fablado/ con don Álvaro de Luna,” *Cancionero*, *op. cit.*, pp.139-40), de Juan Barba cuando hace hablar a Álvaro (“vos que escrivistes de los triunfales/ que por fortuna perdieron la vida/ sy vistes ygal ninguna cayda/ de mi vergonçosa muerte de males”, c.XIe-f, *Consolatoria*, *op. cit.*, p.176) y de Diego de Valera, (*vid. nota anterior*), entre otros. Mencionemos, además, que ya para la época de los Reyes Católicos en muchos de los cancioneros que transmitían el *Laberinto de la Fortuna o Trescientas* –en el cual, como sabemos, Mena presenta a Álvaro como el héroe que vence a Fortuna– se incluyeron, según señala Severin, uno o ambos poemas de Santillana, “como correctivo” del papel que finalmente Fortuna desempeñó en la caída de Álvaro (Dorothy Severin, “Política y poesía en la corte de Isabel la Católica” en Pedro Pinero, ed., *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Marquez*, Sevilla, Publicaciones Universidad de Sevilla, 2005, pp. 239-50, referencia en p. 242).

La meretrice: pone la meretrice per la invidia, la quale è comune vitio, imperochè chome la meretrice s'accosta all'huomo non per vero amore, ma per cupidità d'havere del suo, chosì la 'nvidia riguarda l'altrui bene per sottrarne et diminuirne; dall'hospitio Di Cesare: dalla corte dello 'mperadore. [64-66]

Villegas, en cambio:

Continúa la relación el ánima dañada diciendo con **fe y lealtad** el su oficio de chançiller y secretario (**en el que nunca fizo maldad**) fasta perdidos los pulsos y venas [...] diole la fortuna sus malas estrenas y sus malos dones que suele dar, tornándose aduersa de muy próspera [...] y también dize que le dio de sus joyas aquella putana del **real hospicio** o morada, que es la enuidia, la qual mora mucho en los **palacios reales**. Por eso dize que es muerte (entiéndese de los priuados) y **gran vicio y pecado de las cortes**, la qual inflamó y **incendió** a todos con daño del justo. (v8 r)

Por tanto, mientras Landino hace una referencia al pecado de la envidia en general y desarrolla mínimamente sus causas (esa “*cupidità*” que “*riguarda l'altrui bene*”), Villegas, tan asiduo al desarrollo teológico de los vicios en otros pasajes, aquí simplemente centra su atención en lo que le interesa destacar, a saber, la envidia aplicada a la corte –espacio que se recalca tres veces–, no ya la del César, sino la corte regia en general, y a su vez, en las consecuencias de la misma: la intriga –recalcada con la imagen del incendio– y la muerte. Con estas imágenes se termina de configurar el espacio privilegiado de acción del privado, el de la corte, como un ámbito de envidia y de intrigas, de “gran vicio y pecado”, intrigas que en el primer pasaje se verbalizaban a través de la acción de “revolver”. En conclusión, Villegas diseña estos pasajes con el objetivo de hacer de della Vigna un perfecto parangón del privado por antonomasia: igual que él “subió” de grado, detentó un poder excesivo, generó intrigas y, finalmente, “cayó” por intervención de la fortuna, caída acentuada por el desenlace horrendo del relato. La insistencia con la que puntualiza cada vez que puede que, sin embargo, “nunca fizo maldad” o que su oficio fue “neto y sin reprehensión”, a la vez que lo contrapone al Condestable, no hace más que aumentar las características trágicas del desenlace.⁵² De este modo, el oficio del privado queda configurado como negativo en sí pues, incluso cuando sus fundamentos son positivos, deviene sí o sí en la tragedia. De hecho, lo que se concibe como negativo –pues desencadena la tragedia– es justamente esa

⁵² Tal vez resulte preciso repetir que esta imagen negativa del condestable es la más difundida en el momento en el que escribe Villegas, aunque no la única: la *Crónica de Álvaro de Luna* lo presenta como un personaje leal al rey y que veló por Castilla. Esta crónica es, de hecho, la que ejerció mayor influencia en la configuración del tópico de la caída del Condestable, así como es reelaborado en el *Romancero de Álvaro de Luna* (1540-1800) y en los dramas de privanza. Véase Gonzalo Montiel Roig, “Los móviles de la redacción de la *Crónica de Álvaro de Luna*”, *Revista de Literatura Medieval*, 9, 1997, pp. 173-195, p. 177.

capacidad del privado de detentar un poder que no le corresponde, gracias al cual y de manera implícita, della Vigna queda asociado a la tiranía y así se termina de configurar su parangón con Don Álvaro.

En efecto, esta pintura negativa de la privanza no es más que otra huella de la ideología pro-monárquica contemporánea, que identificaba los males de los dos reinados anteriores con la “desviación tiránica” que implicaba el protagonismo y poder indebido de los privados y, a la vez, una alabanza implícita a la política de los Reyes Católicos, quienes erradicaron de su corte este fenómeno.⁵³ De hecho, en una de sus *Letras Pulgar* da muy buena cuenta de todo esto:

Demos gracias a Dios que tenemos vn rey e vna reyna que no querays saber dellos sino que anbos ni cada uno por sí **no tiene privado, que es la cosa y aun la causa de la desobediencia y escándalos en los reinos**. El privado del rey sabed que es la reina, y el privado de la reina sabed que es el rey.⁵⁴

También Fray Iñigo de Mendoza, en el poema que le dedica a Isabel al principio del reinado (“Dechado a la muy excelente reina doña Isabel...”), señala:

¿Quién hizo, reina, cativo,
quando vivo
el gran rey de los pasados,
sino dañosos privados
no nombrados?
Fasta el cetro imperativo
debe ser el rey altivo
y esquivo
en guardar su libertad
y mostrar a la humildad
humanidad,
mas tal condición le escribo
que nadie diga «privo». (c21)⁵⁵

Veamos ahora brevemente el caso de otros dos personajes cercanos al rey concebidos como “privados”, cuyo tratamiento aunque sea menos elaborado que el de della

⁵³ Véase al respecto Foronda, “La *privanza* dans la Castille...”, art. cit., en especial pp. 158 y 196-7 y María del Pilar Carceller Cerviò, “Álvaro de Luna, Juan Pacheco y Beltrán de la Cueva: un estudio comparativo del privado regio a fines de la Edad Media”, *En la España medieval*, 32, 2009, pp. 85-112, especialmente páginas 111-2.

⁵⁴ Pulgar, *Letra XII*, “Para pedro de Toledo, canónigo se Seuilla” en *Letras-Glosa a las...*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁵ Iñigo de Mendoza, *Cancionero*, *op. cit.*, p. 309. Según señala Rodríguez Puértolas en su “Introducción” (ibíd., p. lxiv-lxvi), este poema fue escrito apenas asciende al trono, en 1475, y se publica luego en 1483 (Zamora) y 1490 (Zaragoza).

Vigna, permite terminar de cerrar el panorama sobre la “privanza”. En primer lugar, tenemos a Ciampolo en el canto XXII en el que penan los barateros sumergidos en una pez hirviendo, de la cual no pueden asomar la cabeza sin que un demonio los piche. Según lo que él mismo cuenta: “*mi madre a servo d’un segnor mi puose/ che m’avea generato d’un ribaldo[...] poi fui famiglia del buon re Tebaldo*” (49-52). Al traducir este último verso del discurso de Ciampolo, Villegas hará un agregado similar al que había realizado en relación a della Vigna: “después **la fortuna me ha mas fauorido/ y fízome grato** del buen rey Tibaldo” (8ef). Mientras que en el caso de della Vigna, la fortuna se agregaba en relación a la caída, pues el personaje no hacía ninguna referencia a su vida previa antes de ser el favorito de Federico (cfr. XIII, 58-63), en este caso en el que sí se refiere a la misma, se aprovecha para presentar a la fortuna también como causante del “ascenso”. Este “ascenso” será muy bien descrito en el comentario, en el cual Villegas se detiene mucho más en este personaje de lo que se había detenido Landino:

fu costui Iampolo overo Ciampolo figluolo di gentile donna. Ma el padre consumato el patrimonio lo lasciò povero. Il perchè la madre lo pose con un barone del re Tibaldo di Navarra; et fu tanta la sua industria che in processo di tempo divenne sì accepto a Tibaldo re giustissimo che a llui commetteva ogni gran faccenda. Ma lui non seppe raffrenare le sue cupidità. Et perchè chome dice Terentio "omnes sumus deteriores licentia", diventò sommo barattieri. (46-8)

Villegas, en cambio:

Dize aquí Landino que este fue vno llamado Jampolo fijo de vna dueña de linaje y de vn grand ribaldo que destruyó todo su patrimonio, asý que dexa muy pobre al fijo. La dueña le puso con vn **cauallero noble criado** del rey Tibaldo de Nauarra que fue muy noble rey, de donde **alcançó éste a ser su familiar y criado**, y vino con él **en tanta gracia** que todas las cosas le [a]cometía, y **allý vendía justicia** y todas las cosas fazía venales, de manera que **alcançó grand dinero** y fue baratero singular. El poeta pónele en **este mezquino estado**, y sacado con los garfios de los demonios de este los otros por mas singular que ellos, y venido en poder dellos es asy tratado como se sigue, y dize él que lo que barató **en aquel officio y priuança suya** que agora da razón dello en este caldo o calor, en ytaliano por calor se dize caldo más también llama caldo o potaje a la pez do se cueze. (D4 v)

Por un lado, mientras que ni Dante ni Landino precisaban qué tipo de cargo o rol había tenido Ciampolo, Villegas se encarga de definir este rol en términos de “officio y priuança”. Asimismo, se detiene en describir la forma en la que vino en “tanta gracia” (“*divenne sì accepto*”), agregando que “alcançó éste a ser su familiar y criado”. De hecho, según señala Foronda, ambos términos resultan fundamentales en la definición de la

“priuança” castellana.⁵⁶ Por el otro, mientras Landino separaba el hecho de que tuviera acometida “*ogni gran facenda*” de su posterior baratería, a través de una adversativa donde se introducía el verdadero motor –*cupidità*–, Villegas no sólo omite la alusión a la codicia, sino que presenta los hechos coordinados en una misma oración, de modo que su baratería –la cual se encarga de relacionar con una administración de la justicia desviada– parece ser consecuencia inmediata y lógica del hecho de tener la capacidad de “acometer” todas las cosas. Por último, mientras que la “elevación” de su estado se connota a través del verbo “alcançar” (tanto el “oficio” como el dinero), se encarga luego de contraponer esta imagen con el “mezquino estado” en el que ahora se halla: cocerse bajo la pez. La connotación es clara: mientras que en su vida la fortuna lo favoreció y elevó, ahora se encuentra bajo la pez en la cual, como sabemos, los garfios de los demonios le impiden siquiera asomar la cabeza.

El segundo caso es el de Beltrán de Vornio, el último de los sembradores de discordia que se describen en el canto XXVIII (vv. 130-142), último porque su pecado es el peor de todos: “[...] *diedi al re giovane i mai conforti/ Io feci il padre e 'l figlio in sè ribelli*” (136). Landino al comentar estos versos dice:

Costui fu Beltramo dal Bornio d'Inghilterra. Altri dicono di Guascogna, diputato alla custodia di Giovanni, el cui soprano fu Giovane, figliuolo d'Arrigho re d'Inghilterra. Fu enutrito in corte del re di Francia, et intervenne che un giorno el re dineghò una gratia chiestagli, et el giovane che l'haveva chiesta se ne partiva confuso di vergogna. Il perchè voltossi el re a' circostanti domandando qual fussi più molesto o el domandare gratia o el dinegarla; rispose Giovanni che a uno animo generoso era più molesto el dinegare, la qual sententia giudicò el re sì savia, che prese congettura che Giovanni havessi a riuscire sapientissimo et di grande animo, et riuscì nella virile età tanto liberale che 'l padre non poteva sostenere sì grave spesa, et forse si sarebbe regholato el giovane se Beltramo non l'havessi confortato alla prodigalità. Finalmente fu constrecto el padre a muovergli guerra, et in battaglia [sic.] fu ferito a morte; et domandandogli la compagnia de' Bardi di

⁵⁶ Advierte Foronda, primero, cómo el mismo Alonso de Palencia en su *Universal Vocabulario* establece una relación de sinonimia entre “familiar” y “privado” (“La privanza dans la Castille...”, art. cit., p. 156) para luego dedicarle varias páginas de su estudio a la noción de familiaridad en relación a la privanza (pp.156-163). En cuanto a la noción de “crianza”, le dedica la última parte del estudio, donde señala que es necesario concebir “*le lien de privanza comme une variation du lien de crianza*”(195) y que, de hecho, Juan II no hace nunca referencia a la “privanza” de Álvaro, sino que lo presenta como su criado: “Por fazer bien e merçet a vos Álvaro de Luna, mi criado”, “Álvaro de Luna, mi leal criado e vasallo e del mi Consejo”, “Por fazer bien e merçet a vos Álvaro de Luna, mi criado e uno de los del mi Consejo”, “Por fazer bien e merçet a vos Álvaro de Luna, mi criado e del mi Consejo”, “Por fazer bien e merçet a vos Álvaro de Luna, mi criado e uno de los del mi consejo” (Calderón Ortega, *Álvaro de Luna: riqueza y poder en la Castilla del siglo XV*, Madrid, Dykinson, 1988 vol. 2, párrafos nº 2, 9, 10, 17 y 22, p. 9, 31, 36, 47 y 60 [apud. Foronda, art. cit., p. 193, nota 228].

Firenze cento miglaia di fiorini, fece testamento et in quello un legato nel quale lasciava l'anima al diavolo se 'l padre non satisfaceva a' Bardi. (130-2)

Como se puede observar, la figura que más sobresale de este relato no es tanto Beltramo sino el príncipe. Villegas, sin embargo, decide concederle el lugar central correspondiente:

Este Beltrán del Vornio según aquí dize Landino fue vn caballero natural de Inglaterra, y segund otros fue gascon criado en la corte del rey de francia. Fue **grand priuado** del fijo primogenito del rey Enrique de Inglaterra, al qual (por ser el heredero del reyno) el texto le nombra rey. Este Veltrán seyendo **tan querido y consejero** suyo le fizo tan prodigo y **destruidor** que no bastaba quanto el padre continuamente le daba. Al fin le **consejó y fizo reuelar contra** el padre, y siguiendo le muchos del reyno como a heredero, vinieron en batalla padre y fijo por **consejo deste ribaldo**, donde el fijo fue ferido de muerte, y dentro de poco tiempo murió de la ferida, príncipe muy animoso y gracioso, **ouo tal fin por el mal consejero y sembrador de discordia tan dañosa y mala.** (J8 r)

Este personaje que Landino presentaba como el encargado de la “custodia” del príncipe, esto es, la crianza y el cuidado, Villegas lo presenta como “grand priuado”, “querido” y “consejero”. En el relato de Landino, además, el centro de atención se pone en esa prodigalidad del príncipe que logra ensombrecer su potencial sabiduría y que luego es la causante de “*si grave spesa*” (*i.e.* tan grandes gastos) que el padre no podía sostener. En este contexto, la mención de Beltrán es casi circunstancial: haberlo “*confortato*” en el pasado a la prodigalidad, es decir, haberlo inclinado a la misma, lo cual no merma la culpa del propio príncipe, que se termina de acentuar en su legado del alma al diablo. Villegas, en cambio, se encarga de acentuar mucho más la culpa de Beltrán, pues es él el que lo “**fizo tan prodigo y destruidor**”. Respecto de la batalla entre padre e hijo, mientras Landino sólo señalaba que el padre “*fu constrecto*” a hacerle la guerra, Villegas deja en claro que es el privado el que le “fizo reuelar contra el padre”. La insistencia en el verbo “fazer”, tanto aquí como antes, acentúa la responsabilidad última que tiene este privado en el devenir de los acontecimientos. De hecho, Villegas omite del foco final del relato la imagen de esa prodigalidad extrema del príncipe que lo lleva a dejarle su alma al diablo y, en cambio, corta el relato en su herida y muerte, de modo de poder agregar una sentencia didáctico-ejemplar que puntualiza cómo esa muerte es causa del “mal consejero”. Por tanto, esta especial configuración del personaje como causante de un regicidio permite ubicarlo dentro del grupo de “privados asesinos” que señalamos al principio y, al mismo tiempo, agregar una connotación fundamental: el privado es un peligro para la vida del rey/príncipe –y del

reino, pues desencadena la guerra— incluso cuando éste no sea tirano. En efecto, Villegas se encarga de borrar muy bien en el caso de este príncipe todos los vicios o características que lo presentaban como un personaje negativo —o al menos aquellas que no se podían explicar a causa de Beltrán— y, al mismo tiempo, contraponer su mala muerte con el hecho de ser un “príncipe animoso y gracioso”.

Por tanto, el arcediano configura estos dos últimos casos analizados con fines muy específicos: advertir, en primer lugar, la desviación que trae aparejado el concederle poder a un privado —en este caso, porque administraba justicia para “alcançar” su interés— y, en segundo lugar, advertir los peligros que conlleva para la persona real y para todo el reino el “mucho amor” a un privado. De hecho, llama la atención la similitud entre el contenido de este último relato y la manera en la que se presentaba al príncipe Enrique y sus privados en la *Crónica de los Reyes Católicos* y en la *Crónica del Halconero de Juan II*:

Este rey, quando fué príncipe, como era vno sólo del rey don Juan su padre, fué criado con gran terneza, y grandes viçios y deleytes,[...] tenía moços que le ayudasen a sus apetitos y deleytes. Espeçialmente estauan con él este maestre de Santiago, don Juan Pacheco, [...], el qual fué su priuado desde su moçedad; & otro su hermano que se llama Pedro Girón, a quien fizo maestre de Calatraua. Y por la grand priuança que con él ovieron estos dos hermanos, **a fin de hazer merçedes y hazerse grandes**, como al fin se hizieron, sienpre le siguieron sus apetitos, y **le administravan aquellas cosas en que veyan que se deleytaua**. Y asy desta manera, siguiendo sus deleytes, fizo ávito dellos, & vino en tanta flaqueza de su ánimo & diminución de su persona, que después quando reynó, por fin del rey don Juan su padre, **ya estaua subgeto a** estos y a otros moços muchos que cada día tomaua por privados.⁵⁷

Este Príncipe tenía un donzel que llamaban Pacheco, suso scripto, **al qual amaba este Príncipe muy mucho**, tanto que no se fazía cosa en su casa que lo más no se fiziese como este Pacheco quería. A tanto que pesaba dello mucho a los grandes del rreyno, reçelando que dello se seguiría en el rreyno lo que otras vezes se avía seguido por causa de algunos pribados, e non por regir los reyes sus rreynos con acuerdo de los del su Consejo. E tanto lugar dio el Principe a este Juan Pacheco, que por causa de **alcançar estado desvió al Príncipe del camino de su padre**, e llególo a la opinión del rrey de Navarra e ynfante; por lo qual **tomaron mayor osadía de oponerse contra el Rey e contra el Condestable**.⁵⁸

De todo lo analizado hasta aquí, resulta evidente, por tanto, que Villegas aprovecha las ocasiones en las que el TF ofrece personajes cercanos a la figura regia para presentarlos

⁵⁷ Pulgar, *Crónica de los Reyes...*, *op. cit.*, p. 21-2.

⁵⁸ Pero Carrillo Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*. Juan de Mata Carriazo ed., Madrid, 1946, cap. CCLXXXIII, p. 356.

como privados y, al mismo tiempo, revestirlos de una carga mucho más negativa que la que tenía el original. Los relatos donde estas figuras son los protagonistas, a su vez, se configuran a través de elementos y comparaciones que remitirían inmediatamente al fenómeno de la privanza castellana –remisiones más explícitas, como en el caso de Álvaro de Luna, o más implícitas como en este último caso–. Repitamos, a modo de breve conclusión, que esta recurrencia de la imagen negativa del privado es una huella evidente de la ideología pro-monárquica que desde mediados del XV demonizaba a esta figura, y al mismo tiempo, funciona a modo de tópico apologético y legitimador del poder centralizado de los monarcas que, bajo la bandera de un reinado sin privados, logran afianzar sus pretensiones de autoritarismo regio.

5.3- La propaganda anti-francesa y su funcionalidad apologética

Nos dedicaremos, por último, a desarrollar la particular construcción que se hace de la imagen de los franceses en los últimos cantos, tema revestido de una gran connotación política si tenemos en cuenta el contexto político inmediato. En efecto, según señala Ladero Quesada, el panorama político franco-castellano de los cien años anteriores al advenimiento de los Reyes Católicos se caracterizó por alianzas y relaciones cordiales que, sin embargo, sufrieron un giro diplomático debido a la unión dinástica de Castilla y Aragón y la nueva primacía de la línea diplomática catalano-aragonesa.⁵⁹ Explicará Ladero Quesada:

Con la unión dinástica castellano-aragonesa y la subida de Isabel y Fernando al trono de Castilla en 1474 y al de Aragón en 1479, se produjo un planteamiento nuevo de las relaciones franco-españolas. Castilla se vio en la precisión de abandonar la tradicional alianza francesa, ya entonces muy deteriorada, y de sumarse a la línea de acción aragonesa frente a la Francia de Luis XI, línea condicionada por la existencia de fuertes discrepancias entre ambas Coronas, sobre todo a partir de la ocupación de Rosellón por los franceses en 1462.⁶⁰

Entre 1475 y 1516, por tanto, son tres los hitos más importantes del conflicto y que ocuparán la mayor preocupación político-militar: primero, la reivindicación sobre los condados catalanes de Rosellón y Cerdeña, que lleva a Luis XI a apoyar al rey Alfonso de

⁵⁹ Véase para todo esto Miguel Ángel Ladero Quesada, “Las relaciones entre Francia y España en la época de los Reyes Católicos”, *Mélanges de la Bibliothèque Espagnole (Paris, 1977-78)*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1982, pp. 119-139.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

Portugal en el conflicto sucesorio contra los Reyes Católicos; segundo, la intervención francesa y española en el descompuesto panorama político italiano que, en principio impulsada por el interés de ambas coronas de poseer Nápoles –finalmente conquistada por Fernando en 1504–, llevará luego en 1511 a la formación de la “Liga Santa” en defensa del Papa contra el “cismático” Luis XII y sus tropas, que continúan asediando Italia; por último, el conflicto debido a la inestabilidad dinástica de Navarra –cuyo trono está en manos de linajes franceses– que impulsa, desde 1484, la intervención y protectorado militar de las tropas de Fernando quien, aprovechando como pretexto un desliz diplomático del rey navarro Juan Albret y el permiso de intervención militar anti-francesa que el acuerdo de la Liga Santa contemplaba, invade y conquista el territorio en 1512, que será anexado en 1515.⁶¹ En este último caso, cabe destacar que Fernando en julio de 1512 consigue, a través de la Liga Santa, que el Papa expida tres bulas, en las cuales se advierte que todo aquel que ayude o se alíe a los “herejes y cismáticos” franceses será considerado hereje y excomulgado.⁶² Es gracias a este pretexto que Fernando consigue legitimación para acometer su invasión.

Como es de esperar, todos estos años se caracterizaron también por una ferviente propaganda anti-francesa promulgada desde la corte que auguraba el sometimiento eficaz del enemigo francés. Ya habíamos mencionado, por ejemplo, el caso de la “Égloga fecha por Francisco de Madrid”, pieza alegórica que trata de los sucesos de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y la intervención de Fernando el Católico para defenderla (*vid. supra*, cap. 3). Tomemos también el caso de la “Égloga representada en la noche postrera de Carnal” de Encina –representada en 1492 y publicada en 1496 en su *Cancionero*–, en la cual todo gira en torno al motivo de la partida del Duque de Alba a la guerra contra Francia.⁶³ La pieza culmina: “Si guerras forçadas son/ Él nos dé tanta ganancia, / que a la flor de lis de Francia/ la venza nuestro león” (vv. 258-261).⁶⁴ También utiliza el mismo motivo de la flor de lis en su propaganda anti-francesa Fray Iñigo de Mendoza, cuando dice: “y el propheta en conclusión/ dize: rey según venís/ ¡cómo bramará

⁶¹ Planteamos aquí los eventos y sus causas principales que, evidentemente, fueron más complejos. Para su desarrollo más profundo reenviamos al estudio antes citado, pp. 134-138.

⁶² Véase al respecto Solano Costa, “La regencia...”, art. cit., p. 662.

⁶³ Véase para esto Miguel Ángel Pérez Priego, “Égloga dramática” en *La égloga: VI Encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, en Begoña López Bueno, ed., Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, pp. 77-89.

⁶⁴ Encina, *Obra Completa*, *op. cit.*, pp. 801-8.

el león/ y castigará el blasón/ la contraria flor de lis” (c.36).⁶⁵ De hecho, según señala Carrasco Machado, toda la profecía que culmina con estos versos “solía ser empleada como propaganda antifrancesa en el conflicto que ocupaba al rey de Aragón con el francés por los territorios de Rosellón”.⁶⁶ En el caso de nuestro texto, la propaganda anti-francesa no es tan explícita, sino que se construye implícitamente a través de ciertos atributos e imágenes que se les aplica repetida y articuladamente y que, en el contexto del comentario diseñado por Villegas, tenían una significación muy precisa. Al final del capítulo 3 habíamos visto dos casos en los cuales la particular traducción del texto poético revelaba un sentimiento anti-francés, que dispararía en la glosa una exposición sobre el tema más explícita. Veremos, ahora, cómo se van articulando éstos y otros casos en los que aparecen los franceses y cómo los elementos allí presentes permiten establecer conexiones con otras partes del comentario que iluminan su significación y su potencial función propagandística.

La primera pintura que se hace de los franceses se trata de una breve alusión, casi al pasar, pero que denota, sin embargo, un pronunciado desdén. Nos referimos al fragmento del *excursus* ya mencionado del canto IV en el cual se hacía mención del Gran Capitán González de Córdoba de la siguiente manera: “varón nascido para **abaxar** y humiliar la **furiosa soberuia** delos **bárbaros** franceses. Ganó dellos tres vezes el reyno de Nápoles, con miraglosas victorias que le dan perpetuo renombre” (h1 r). Ya habíamos analizado cómo en el contexto de este pasaje la mención de la conquista “miraglosa” de Nápoles tenía una función muy precisa, pues permitía concebirla dentro del mismo plan providencial que había determinado la conquista de Granada y, de este modo, legitimarla. Esta alusión a su “furiosa soberuia” tiene, de hecho, una similar función de legitimación si tenemos en cuenta de qué forma Villegas refería a este vicio en el cierre del *excursus* sobre los pecados relacionados a la tiranía del canto XII. Volvamos a copiar ese final: “Queda de dezir de la soberuia, de la qual avn que hemos dicho algo más en cada parte que se toca ay mucho que dezir della, **pues es fuente y fundamento de todos los pecados y males, y ésta es principio dellos y mucho de la tiranía**” (t7 v). La soberbia es, según plantea en todo este pasaje Villegas, el pecado más estrechamente relacionado a la tiranía. Esta relación, a su vez, era muy común en la época, como demuestra Pulgar en su *Crónica* cuando refiere al

⁶⁵ Fray Iñigo, *Cancionero*, *op.cit.*, 330.

⁶⁶ Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla...*, *op. cit.*, p. 380.

conflicto en Italia con los venecianos y al pedido que Fernando de Nápoles les hace a los Reyes Católicos de formar parte de la Liga de Cambrai para combatirlos:

[...] en la contratación de la paz de todas las Italias [...] los veneçianos **soberuiosamente** se quisieron apartar, e no ser ynclusos en ella, **con propósito de tiranizar** e tomar lo ageno, segúnd sienpre lo acostunbraron facer. [...]. Por ende, que rogaua & requería al Rey e a la Reyna que, considerada la gran pertinaxia de aquella gente veneçiana, les pluguiese ser comprehendidos en aquella liga que él y toda Italia facían con los turcos; porque todos juntos en amistad podiesen guerrear a los veneçianos, e **abaxar aquella su cruda tiranía & antigua soberuia**. E les fiziesen restituyr todas las çibdades e villas e fortaleças que tiránicamente poseýan, tomándolas por fuerça a los señores cuyas avían seydo, e tenían a ellas justo título.⁶⁷

Como se puede observar aquí, a la vez que soberbia y tiranía aparecen igualadas en una misma estructura objeto, casi a modo de doblete léxico, la fórmula que se utiliza es muy similar a la que utiliza Villegas en relación a los franceses: “abaxar la furiosa soberuia”. Teniendo todo esto en cuenta, por tanto, salta a la vista que esta frase aludiría inmediatamente a la tiranía, la cual es una de las causas legitimadoras de la guerra y, en este caso, también de la conquista (*vid. supra*, “guerra justa”).

De hecho, la alusión implícita a los franceses como tiranos será una constante de todo el texto. Tengamos en cuenta, por ejemplo, los otros atributos que se les asignaban en los dos pasajes que analizamos en el cap. 3 (*vid. supra*). Primero, en el canto XXVII Villegas se encargaba de añadir en su traducción el nuevo apelativo “liuianos” (“y sangre vazió de franceses **liuianos**”, 6h) sobre lo cual aprovechaba para comentar: “y vazió sangre de franceses **vanos y locos, sin seso y cordura**” (H5r). Asimismo, la “liuiandad” como sinónimo de vanidad volvía a repetirse en el otro pasaje, el del canto XXIX, donde se traducía “*Or fu già mai gente sí vana?*” (121-2) por “¿ay **tal liuiandad** debaxo del cielo?”(18ef) y, luego, mediante una modulación que cambiaba el signo de la comparación del TF, se presentaba a los franceses como el paroxismo de la vanidad, superando el caso paradigmático planteado por Dante, el de los seneses. Tanto la vanidad como la insanía, de hecho, habían aparecido estrechamente relacionadas a la tiranía. Por un lado, en el *excursus* del canto XII recién mencionado se relacionaba la soberbia de la tiranía con otros dos pecados: “asý la tiranía procede de tres o quatro pecados que con ella andan: [...] **de la soberuia, por la presunción y vanagloria que son fijas della** y compañeras y muy

⁶⁷ Pulgar, *Crónica de los Reyes...*, *op. cit.*, vol 2, pp. 48.49.

familiares de la tiranía” (t7 v). Si volvemos al pasaje entero del *excursus*, veremos que de ninguno de los vicios ahí enumerados se resalta tanto su cercanía con la tiranía como el caso de la soberbia y sus “fijas”. Por el otro, en nuestro análisis del relato sobre Alexandre del mismo canto XII, habíamos mencionado cómo Villegas se encargaba de hacer equivaler toda su vida tiránica con la locura, relación que luego hacía explícita unos folios después al dedicarse a Dionisio Tirano, cuyos hechos tiránicos presentaba así: “y fechos **insanos y sin seso**, porque **insano que es vocablo latino propriamente quiere dezir sin seso y sin sanidad de cordura**, así que por todo su tiempo **fue muy afligida** aquella provincia” (v1 v). Resulta evidente, por tanto, que la alusión a los franceses como “vanos y locos, sin seso y cordura” no es casual sino que se construye como una referencia que reenvía a este pasaje del canto XII y, con ello, a las dos figuras tiránicas más importantes, con las cuales los franceses entrarían en estrecha relación. En efecto, la soberbia, vanidad e insania, en cuanto conjunto de atributos que habían sido esenciales en la configuración de la imagen del tirano del canto XII, se aplicarán repetidamente a los franceses –tanto en el texto poético como en el comentario–, con una evidente función: asociarlos a la tiranía.

No es esta, sin embargo, la única estrategia que Villegas utiliza con este mismo objetivo. Recordemos, por ejemplo, que esa referencia del canto XXVII a los “franceses liuianos” correspondía a la misma copla en la que Dante dirigiéndose a Montefeltro le mencionaba la ciudad de Ravenna y en cuyo comentario se insertaba la alusión a la batalla de 1512 en la cual los españoles acudieron “con el legado de la Iglesia” a enfrentar a los franceses que la tenían cercada (*vid. supra*). Habíamos mencionado al respecto que unas coplas después se insertaba en la glosa una reflexión teórica sobre la “guerra justa e injusta” –la cual finalizaba con la figura de Montefeltro “que no curaba mucho de justo o injusto y hera **vn tirano** que por fuerça y armas y fraudes ocupaba todo lo que podía” (H6v)–, pasaje que remitiría inmediatamente al ejemplo de la guerra de Ravenna de unos folios antes con una función precisa: dividir las aguas entre franceses y españoles, pues si éstos son los defensores de la Iglesia, aquellos, en cambio, quedan del lado de la tiranía, de la ocupación y de la “guerra injusta”.

Dicho todo esto, analicemos la construcción que hará Villegas del comentario al canto XXXI, donde a la vez que vuelve a tratar explícitamente el tema de la tiranía, le da a los franceses una especial atención. Como sabemos, en este canto Dante y Virgilio se

introducen en el Cocito, noveno y último círculo donde penan los traidores, cuyos guardianes son los gigantes. Mientras ingresan por la roca que ciñe el valle, se hunden en una inmensa oscuridad (v.11) en la cual, sin embargo, Dante “[..] *senti’ sonare un alto corno*” (12), sonido que según sabremos más adelante, procedía del gigante Nembrot (70-7). Landino en su comentario a esta *terzina* no refiere nada sobre este cuerno, sino que simplemente detalla que en este círculo están ubicados los gigantes mientras aprovecha para adelantar su significado alegórico y detallar porqué el espacio era oscuro:

Sono in questo luogo posti e giganti per la superbia, la quale fa gl’huomini tanto temerarii che voglono excedere le forze naturali, et potere più che la natura non concede loro [...]. Pone adunque la obscurità, perchè la superbia nasce da ignorantia di non conoscere se medesimo; ma odesi perchè le chose facte da’ superbi sono tali, che molti ne parlano. (10-15)

Villegas traduce el verso en cuestión mediante una transposición que le permite explicitar la hipálage “*alto corno*”: “oymos de un cuerno **sonar brauo son**” (2d). El objeto del TF “*corno*” pasa a ser ahora el núcleo de una construcción genitiva que depende de un nuevo objeto –“brauo son”–, introducido gracias al recurso retórico de la *derivatio* (sonar/son). Al comentar estos versos de la segunda copla, Villegas se centra en dos elementos que Landino no mencionaba, el “son” y el cuerno, para asignarles a ambos un significado alegórico:

Significa este sonido tan grande **la fama que los soberuios desean y procuran** que querrían estender sus nombres y potencia por el mundo, y que todos les tuvieran temor y se espantasen dellos, por eso dize →De vn cuerno oymos sonar bravo son← En la Sagrada Escripura el cuerno se toma en buena parte, y tan bien en mala como se toma aquí. El cuerno en los animales que le tienen es la cosa mas fuerte y dura de todos sus miembros y naturaleza gelo dio por arma, por eso vemos que las bestias que tienen cuernos, no muerden ni rasgan con vñas, solamente fieren de aquellos cuernos. Son estos tales **los soberuios** que quieren con **la souerbia** (por los cuernos significada) **tener subjectos y oprimidos a todos los hombres**: en especial a los que poco pueden. Así se escribe de **los tiranos** en el capitulo xxxiiii del Ezequiel: “con vuestros cuernos veldays y derribays a todo lo flaco”, y en el vii de Daniel dize “tenían cuernos y ojos y fablaban cosas grandes, **fazían guerra contra los santos y sojuzgábanlos**”. Contra los tales dezía el profeta David “dixe a los malos iniquos no querays fazer mal, y no ensalcéys tan en alto vuestros cuernos”, y en otro salmo dize “yo quebraré los cuernos de los pecadores”. Así en este logar donde el poeta **pone a los soberbios gigantes oyó luego sonar el cuerno de su soberuia tan rezio y espantoso** que dize voluió a mirar adónde venía el sonido. (L4 v)

En primer lugar, a diferencia de Landino a Villegas no le interesa detenerse en lo que significa la oscuridad, sino en el sonido mismo, el cual se encargó de agregar en el texto poético (“brauo son”) para poder asignarle en la glosa una función simbólica y un referente, la fama, la cual se describe de manera más precisa que Landino. Asimismo, el interés que Villegas le dedica a la imagen del cuerno, sumado a la cadena exegética de citas bíblicas que sostienen su interpretación, dista de ser casual. En efecto, esta relación simbólica entre cuerno y soberbia le permite explicitar una concepción sobre la soberbia que no tiene ninguna relación con cómo la había definido Landino en relación a los gigantes, esto es, como “*hybris*” (“*excedere le forze naturali, et potere più che la natura*”). Villegas, en cambio, aprovecha aquí para identificar nuevamente la soberbia con la tiranía: los soberbios son los tiranos que quieren “tener sujetos y oprimidos a todos los hombres” y “fazian guerra contra los santos y sojuzgábanlos”. Es en el comentario a los versos subsiguientes, sin embargo, donde se puede percibir mejor cuál es la funcionalidad y el alcance de la configuración alegórica de ambos elementos. Describía allí Dante la magnitud del sonido que procede del cuerno a través de un contra-simil –“*Dopo la dolorosa rotta, quando/ Carlo Magno perdé la santa gesta/ non sonò sì terribilmente Orlando*” (16-8)–, que será traducido por Villegas al comienzo de la copla 3, de la siguiente manera: “Después que la rota fue tan dolorosa/ adó Carlo Magno **la empresa perdió**/ tan fuerte su cuerno Roldán no sonó” (3ac). Villegas elude referir a la batalla de Roncesvalles como “santa gesta” por una razón “ideológica” que se explicitará en la glosa, donde se detiene en las circunstancias que rodearon la batalla –mientras Landino le dedicaba unas pocas líneas⁶⁸ para ofrecer, al mismo tiempo, su propia apreciación al respecto:

después que la rota fue tan dolorosa← Escríbese en la Historia Francesa (que por la mayor parte **sigue más la fama** y honra de su **nación, que no a la verdad**) y alega la Historia Martiniana que Carlo Magno pasó a España y ganó mucha tierra della que estaba ocupada de moros, de manera que dexó libre y **debaxo de su señorío** todo el camino de Santiago, y que a la tornada que se voluía, fue salteada parte de su gente después de pasado él, en Ronçesualles (que son los Montes Pirimeos [sic.]) y que allý por la trayción de Galarón

⁶⁸ Dice Landino: “*Dopo la dolorosa: è Roncisvalle ne' monti Pyrenei e quali dividono la Gallia dalla Spagna. Quivi per tradimento di Gano da Pontieri furon ropti e paladini da Marsilio re d'Hispanna, et Orlando sonò sì forte el suo corno dopo la fuga de' suoi, che ne raccolse cento, et con quegli fece empito et uccise Marsilio. Ma d'Orlando diremo nel .xviii. canto del paradiso*” (16-18). En este breve pasaje Landino, antes de referir a la utilidad de la comparación con el efecto del sonido del cuerno de Roldán, pone en el foco de su interés la traición de Ganelón pues es el motivo implícito de la comparación, que Dante elige estratégicamente para inaugurar el círculo de los traidores.

fueron rompidos los palatinos y continos caualleros del palacio del emperador, y que Roldán mató muchos moros de los del rey Marsilio, que fue él con quien pelearon, y que quedado atajado **Roldán sonó tan rezio su cuerno** que fue oydo por la gente que yua delante y tornaron y que mataron todos los moros y al rey Marsilio, mas que ya cansados Roldán y Olieros y otros grandes caualleros de matar moros morieron ellos también. **Lo cierto es que** Carlo Magno fue allý desbaratado queriendo pasar, a pesar de los españoles, a Santiago y avn **pensando de sojuzgar a España, y los franceses fingén auer seydo aquella batalla con moros y ordénanlo a su propósito**. Pues dize aquí que no fue tan rezio sonido el del cuerno de Roldan. (L4 v y L5 r)

Como se puede observar, Villegas aprovecha la mención de la batalla para poner en tela de juicio la veracidad del relato histórico “oficial” y, con ello, dar cuenta de la manipulación ideológica del discurso historiográfico francés, “que sigue más la fama y honra de su nación” y que “finge” y “ordena” el relato “a su propósito”. Este deseo de fama tan extremo –pues conduce al “fingimiento” de un relato sobre hechos históricos– remite enseguida a la definición de la fama “que los soberbios desean y procuran” que se había incorporado en el pasaje de la copla anterior. Aprovecha, asimismo, para ofrecer la versión “cierta” de los hechos: Carlo Magno no luchó contra moros sino contra españoles, pues tenía la intención de “sojuzgar a España”. Desde la perspectiva de Villegas, por tanto, no se trata de una “santa gesta”, esto es, una guerra justa contra el infiel, sino de todo lo contrario. Esta mención al “sojuzgamiento” francés, de hecho, no puede interpretarse sino a la luz de la glosa inmediatamente anterior donde las acciones de “tener sujeto”, “oprimir” y “sojuzgar” son las propias de los soberbios y tiranos. A su vez, la identificación simbólica que se hacía allí de cuerno-soberbia reviste la imagen de Roldán de una connotación muy precisa. En efecto, Roldán sonando su cuerno “tan rezio” queda no sólo configurado como un soberbio y tirano sino que su imagen queda estrechamente asociada a la de los “soberbios gigantes” que también sonaban “el cuerno de su soberuia tan rezio”. Vemos cómo a esa primera alusión explícita a la “furiosa soberbia” de los franceses en el canto IV, le corresponde luego, y en especial en este canto, un desarrollo simbólico complejo. En efecto, Villegas se ha encargado aquí de construir un sistema de relaciones muy preciso: primero asignándole tanto al cuerno como a su sonido una función alegórico-simbólica: en el primer caso, remitir a la soberbia, relacionada según él con la tiranía y el sojuzgamiento, y en el segundo, al deseo propio de los soberbios, la fama; luego, en el folio inmediato, presentando el caso paradigmático del héroe francés que también sonó un cuerno y, finalmente, detallando que el objetivo de toda la famosa “empresa” francesa era el

sojuzgamiento hispánico y que el “fingimiento” de los franceses fue producto de “seguir” la fama. Por tanto, a través de la construcción de estos dos pasajes que inauguran el canto se termina de configurar la imagen de los franceses como soberbios/tiranos y enemigos de los españoles y, a la vez, se los asocia con los protagonistas del canto: los gigantes.

Esta asociación, de hecho, tiene la función de determinar la posterior lectura e interpretación de todos los otros pasajes en los que aparezcan estos personajes. Antes de detenernos aquí mencionemos un último elemento que contribuye al mismo sistema asociativo: en la glosa a la copla 5, donde por primera vez aparecen mencionados los gigantes, Villegas se dedica dos folios a describir nuevamente la soberbia, pasaje que culmina: “esta mala bestia de la souerbia tiene otra fija primógenita llamada vanagloria, la qual también tiene otras fijas que sería largo referir [...]. Estos gigantes soberbios dize que estaban enderredor del pozo del fuego” (L6 r). La vanidad, atributo propio de los franceses según ya vimos, aparece también aquí como característica asociada a la soberbia de los gigantes. De hecho, la vanagloria como “fija primogénita” de la soberbia, idea que ya había aparecido en el pasaje del canto XII, remite a los postulados de Santo Tomás cuando establece que la misma es la manifestación primera de la soberbia.⁶⁹ En este sentido, asimismo, es que cobra mayor significado el deseo de fama desordenado que en el primer pasaje se atribuye a los soberbios y tiranos en general y, en el segundo, se aplica a los franceses, pues es a través de este deseo que la vanagloria se concretiza. De este modo, el pasaje de Roncesvalles funciona también como ejemplo concreto de la vanidad de los franceses tantas veces referida, vanidad que es, según ya vimos, manifestación propia de la soberbia y de la tiranía.

Ahora bien, en el comentario a la siguiente copla, la 6, Villegas traduce el pasaje de Landino en el cual desarrolla cómo los gigantes se rebelaron contra los dioses. Landino abre el pasaje estableciendo el significado alegórico de los gigantes, la soberbia, vicio que relaciona, nuevamente, con la *hybris*:

et certo apresso gl'antichi e giganti si pongono per la superbia.[...] Questi [...]combattono con gli dii, perchè come dice Cicerone, niente altro è che e giganti combattino con gli dii,

⁶⁹ Dice Santo Tomás en IIa-IIae: “*Ad secundum dicendum quod superbia non est idem inani gloriae, sed causa eius. Am superbia inordinate excellentiam appetit, sed inanis gloria appetit, excellentiae manifestationem*” (Sancti Thomae de Aquino, *Summa theologiae*, IIa, IIae pars, q. 162, art. 4, Torino, San Paolo, 1988).

che repugnare alla natura et volerla vincere; et per questo pongon monte sopra monte, cioè fanno grande apparato et grande sforzo. (31-6)

El pasaje que omitimos aquí es justamente el desarrollo del relato mítico, el cual Villegas también omite para concentrarse en la última parte:

Estos gigantes [...] quisieron batallar con los dioses, lo qual (como el Cicerón dize) no es otro sino repunar a naturaleza y a las obras de Dios, que faze **yguales a todos los hombres** y **estos por soberuia los quieren sojuzgar, y fazer sieruos suyos**, como lo quieren todos los soberuios ser **superiores de todos** los hombres y para este batallar con los dioses y **sojuzgar los hombres**, ponen montaña sobre montaña, y hazienda sobre hazienda y riqueza sobre riqueza fasta subir al cielo sin escalera. (L6 v)

Villegas identifica aquí el rechazo a la naturaleza simbolizada por los gigantes con la de las “obras de Dios”, dentro de las cuales destaca como la más importante la igualdad entre todos los hombres. De este modo, la soberbia puede ser definida no tanto como la voluntad de ser superior a Dios o la naturaleza, sino por sobre todo como la voluntad de ser superior a los hombres, de sojuzgar y “fazer sieruos”. Se la define, por tanto, en términos de lo que Villegas considera que es la tiranía, la cual, a su vez, queda postulada como rebelión a la naturaleza y a Dios. Asimismo, la insistencia en el término “sojuzgar” reenvía al ejemplo concreto de sojuzgamiento del folio anterior, el de Carlo Magno y los franceses y, de este modo, se los asocia nuevamente a los gigantes. En la siguiente copla, sin embargo, la referencia implícita a los franceses no se limita tan sólo al comentario, sino que se realizan dos agregados muy elocuentes, los cuales tendrán, como es de esperar, su desarrollo en la glosa. La copla corresponde al pasaje en el que se describe cómo los gigantes “*torregiavan*” el pozo del Cocito:

7ch: ansý torregiaban con media persona
que el pozo circunda su grande legión
horribles gigantes **peruersa nación**
de cuya brabeza en el mundo resuena
a quienes agora sy fulgura y truenas
amenaza Júpiter su rebelión.

*“così la proda che ‘l pozo circonda
torregiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui mineccia
Giove del cielo ancora quando tuona”, (41-44)*

Esta referencia a los gigantes como “peruersa nación” resulta un tanto sospechosa teniendo en cuenta que este mismo término había aparecido en el pasaje de Roncesvalles del folio anterior para designar a los franceses cuya historia “sigue más la fama y honra de su nación, que no la verdad” (L5r). El otro verso agregado, además, remite a la idea de fama: “de cuya braveza el mundo resuena”. Respecto de la glosa, mientras Landino era muy parco

al comentar estos versos y se limitaba a explicar la descripción dantesca,⁷⁰ Villegas una vez más acentúa su significado alegórico:

[P]or estos gigantes como es dicho entendemos **toda la muchedumbre de los soberuios**, que se penan en aquel pozo de fuego, a los quales llama horribles y espantosos gigantes **perversa nación. Los soberuios** asý quieren ser espantosos y formidables a todos sus **vecinos** y que se **marauillen de su grandeza** y los teman, **de cuya braueza el mundo resuena, que todo el mundo fabla** dellos aborreciéndolos [...]. El fulgurar y atronar de Dios contra ellos es mostrarles **cómo derriba a otros mayores que no ellos**, que de reys poderosos ha fecho y continuamente faze pobres y miserables hombres, como están llenas las historias y hemos visto **en nuestros tiempos**. (L6 v)

Los gigantes ya no representan la soberbia de forma abstranta, como planteaba Landino, sino que se identificarán con “toda la muchedumbre de los soberuios”. Teniendo en cuenta el único ejemplo concreto de “soberbios” que se incorpora en este canto –sólo un folio antes, además–, esta “muchedumbre” remitiría fácilmente a los franceses, conectándolos nuevamente con la figura alegórica de los gigantes. Además, se designa a esta muchedumbre a través del término “nación”, la cual luego se asocia con un deseo de fama negativo (“los soberuios asý quieren ser espantosos y formidables a todos sus vecinos y que se marauillen de su grandeza y los teman”). En efecto, esta referencia a los “vecinos” de los soberbios tampoco es casual y se repetirá también más adelante, en la glosa a la copla 18, donde Villegas traduce los versos en los cuales Dante se espanta al ver a Anteo que, sin embargo, estaba atado (vv. 109-111): “Espántase los hombres y fuyen de los soberbios por lo qual **quando Dios los ata** de la cadena de tribulaciones y trabajos que tan bien merescen, todos los **vecinos** se alegran dello y les plaze mucho quanto más **les ata las fuerças de sus malos deseos**” (m1 v). El conjunto de elementos con los cuales se describe a los gigantes, por tanto, lejos de configurarlos como un símbolo abstracto de la soberbia, les confiere una connotación territorial muy concreta: es una “nación” que sojuzga y “faze sieruos”, cuya fama pretende maravillar y espantar a sus “vecinos” quienes, a su vez, los aborrecen y se alegran de sus tribulaciones. Estos gigantes, sin embargo, suelen ser “derribados” gracias al accionar divino, sobre lo cual Villegas advierte: “como [...] hemos visto en nuestros tiempos”. En efecto, toda esta constelación de elementos que permite asociar la figura de los gigantes con los franceses y, de este modo, presentarlos como paradigma de tiranía y

⁷⁰ Decía Landino: “*Perochè chome 'n su la cerchia tonda: chosì intorno alla ripa del nono cerchio si vedevono e gyganti a guisa di torri chome nel cerchio delle mura di Monte Reggion castello de' Sanesi surghano intorno intorno le torri. Questo è castello tra Staggia et Siena*” (40-42).

soberbia, tiene una última funcionalidad muy precisa: recalcar lo inevitable de su “caída” (recalcada a través del término “derribar”). De hecho, la referencia al “derribamiento” visto en “nuestros tiempos” tampoco resulta casual pues, como sabemos, la última parte del reinado de los Reyes Católicos y toda la regencia de Fernando se caracterizó por la derrota constante de los franceses. Los monarcas españoles, en cuanto ejecutores efectivos del “derribamiento”, quedan una vez más ubicados del lado del accionar divino. Entre estas derrotas mencionemos, por ejemplo, la triple victoria española en Nápoles mencionada en el canto IV, de la cual se decía que González Córdoba había logrado “**abaxar y humiliar** la furiosa soberuia de los bárbaros franceses”, en este caso gracias a “miraglosas victorias”. Recordemos, además, que los últimos años de la regencia fernandina –que coinciden, a su vez, con la confección de este comentario–, estuvieron signados por la disputa hispano-francesa sobre Navarra, conquistada en 1512 y anexada definitivamente en 1515, momento en el cual el “mal deseo” de los franceses sobre este territorio “vecino” es finalmente derribado.

En conclusión, esta configuración de los franceses se va efectuando, como vimos, a través del esparcimiento de referencias implícitas a su tiranía que al entrar en relación entre sí y con otros pasajes del texto cobran total significancia. A su vez, la construcción de su imagen tiránica se realiza de manera graduada, pues comienza con breves referencias alusivas –su soberbia, vanidad y locura– diseminadas a lo largo del texto y culmina, en el canto XXXI, en la formación de un complejo sistema simbólico en el que se explota y manipula el significado alegórico de los gigantes –asociados ahora a los soberbios tiránicos– para remitir con ellos, de manera un tanto más explícita, a los franceses. Ahora bien, aunque en principio, este tratamiento negativo podría considerarse como una simple huella, consciente o inconsciente, de la ideología pro-monárquica que denigra al enemigo, lo cierto es que el empeño y el detalle con el que Villegas construye esta imagen, sobre todo en el canto XXXI, dista de ser casual. En efecto, sabemos que el motivo de la tiranía aplicado a los enemigos era uno de los recursos más habituales de la propaganda monárquica de los Reyes Católicos (*vid supra*). En nuestro caso, la asociación con la tiranía tiene una doble funcionalidad propagandística: a la vez que rebaja y demoniza su figura –asociada no sólo a los gigantes, sino a los denigrados tiranos del canto XII–, permite legitimar la guerra contra ellos, no sólo la defensiva sino también la ofensiva, pues

combatir –o, mejor “abaxar”– tiranos es una “justa causa”. A su vez, al ubicar a los franceses del lado de la soberbia y la tiranía, ubica a los españoles en la vereda contraria: la de la guerra justa y del legado de Dios. Este sistema, de hecho, queda perfectamente cerrado a través de aquel pasaje ya citado con el que se inauguraba la glosa del último canto, donde se contraponían dos tipos de reyes: los buenos que “son ministros y sieruos y seguidores del rey de los reys Nuestro Redemptor Jesu Xristo” y, del otro lado, “los malos [que] siguen a este rey suyo Lucifer, del qual se escribe que el es **rey sobre todos los fijos de la soberuia**”. La mención a la soberbia en este contexto no puede ser casual, menos aún considerando que inmediatamente después identifica a los “buenos” con el linaje de monarcas español: “Cierto podemos dezir verdad [...] que en este linaje real de España auido y **siempre ay reys muy virtuosos, muy católicos, muy excelentes** en toda manera de virtud y bondad” (N7 r). Todo nuestro texto se cierra, de este modo, no sólo con una apología a la monarquía española muy explícita, sino también con una referencia implícita a sus enemigos “soberbios”, vasallos de Lucifer. Teniendo en cuenta que en este momento y gracias a la Liga Santa, los franceses son excomulgados como cismáticos y herejes, esta alusión a los vasallos del diablo remitiría a ellos de forma muy evidente.

Finalmente, para comprender los objetivos y el alcance real de esta propaganda anti-francesa es necesario recordar el contexto político inmediato. En efecto, la política militar opresiva que Fernando sostuvo desde 1484 en las fronteras navarras y su posterior conquista y anexión necesitaban ser legitimadas, sobre todo teniendo en cuenta que las cortes en las que se dispuso dicha anexión no contaban con representantes navarros. Si tenemos en cuenta, además, que las últimas secciones del comentario fueron seguramente escritas en una fecha muy próxima a la de la publicación (abril de 1515), se entiende la centralidad que adquiere al final del texto esta propaganda anti-francesa, pues es en las fechas previas a la anexión definitiva de 1515 cuando la necesidad de conferirle legitimidad a la conquista se vuelve más acuciante. Tengamos en cuenta, además, que siendo que, según señala Solano Costa, “la anexión de Navarra y su incorporación al resto de España constituye el acontecimiento cumbre de la regencia fernandina”⁷¹ sus momentos clave estuvieron acompañados de una apropiada propaganda, impulsada desde la corte y por el propio Fernando. El caso paradigmático es la carta que Fernando escribió desde Burgos al

⁷¹ Solano Costa, “La regencia...”, art. cit., p.657.

arzobispo de Sevilla, a fines de agosto de 1512, la cual mandó imprimir y difundirse a modo de manifiesto sobre la empresa de Navarra, en la cual alegaba que, siendo parte de la Liga Santa, estaba obligado a actuar en contra de los navarros, recién aliados a los cismáticos franceses.⁷² Según explica Suárez Fernández, en este manifiesto Fernando

hizo publicar profusamente los términos de la alianza [entre franceses y navarros], para justificar ante la opinión pública la orden de marcha de su ejército sobre Pamplona. En otras palabras, Fernando sabía conceder a la propaganda toda la importancia que siempre ha tenido. Su ejército no podía entrar en plan de conquista, lo que hubiera levantado en su contra a todo el pueblo navarro, sino como libertador contra un príncipe cismático.⁷³

A modo de breve conclusión de todo el capítulo señalemos simplemente que, luego del análisis pormenorizado que hemos desarrollado, no quedan dudas de que el comentario de Villegas está revestido de connotaciones fuertemente político-ideológicas que no pueden ser concebidas simplemente como huellas de esa ideología pro-monárquica imperante, sino que se construyen sutil y deliberadamente con el fin de dotar al texto de una funcionalidad apologética y propagandística. En efecto, Villegas se sirve del potencial narrativo de ciertas figuras y del espacio que le ofrece la glosa para propagar sus concepciones políticas, para insertar tópicos apologéticos y, mientras, realizar un panegírico de la monarquía y de un cierto tipo de rey, que será ensalzado también a partir de la configuración de su contrapartida negativa. Asimismo, no se contenta tan sólo con la inserción de motivos o tópicos ampliamente utilizados en el discurso propagandístico de la época tanto para ensalzar como para legitimar la política monárquica, sino que los repite, distribuye y, al mismo tiempo, somete a un desarrollo y tratamiento articulado que, mientras permite interrelacionar pasajes diversos y establecer relaciones de contraposición o paralelismo, logra acentuar el mensaje apologético y conferirle al texto una coherencia y unidad notable.

⁷² Bernáldez se encarga también de difundir este manifiesto a través de sus *Memorias...*, *op. cit.*, pp. 618-621.

⁷³ Suárez Fernández, *La España de los Reyes Católicos*, en Menéndez Pidal, *Historia de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, tomo XVII, referencia en p. 722.

Capítulo 6. El comentario de Villegas en los umbrales del Humanismo

La tesis inédita de Thomas Rea Fine, *Fernández Villegas's translation and commentary on Dante's "Inferno"* es, como ya mencionamos, el único estudio que se centra con prioridad y de manera bastante exhaustiva en este comentario. Su objetivo primordial, sin embargo, es probar la intención didáctico-moralizante que determina toda la interpretación de Villegas, tanto del texto dantesco como del de Landino, a través de un análisis pormenorizado de su selección de fuentes bíblicas, patristicas, clásicas y de autores vernáculos. Según se establece en la introducción, “[t]he central problem in Villegas, which Beltrani does not explore insightfully, is the Spaniard's moralistic interpretation of Dante as compared with Landino's”.¹ Villegas, según Fine, es por sobre todo un “Spanish moralist”,² un “medieval theologian” y un “medieval commentator”.³

Esta perspectiva, sin embargo, resulta un tanto reductora ya que, por un lado, concibe al didactismo moralizante como una característica propiamente medieval del género, mientras que, como han señalado desde ámbitos diversos Ángel Gómez Moreno, Francisco Rico y Michel Jeanneret, éste sigue en boga en toda Europa, y especialmente en la Península, hasta entrado el siglo XVII.⁴ Por el otro, al enfocarse en los aspectos doctrinales del texto –cuya importancia es innegable– desatiende sin embargo la funcionalidad de tantos otros pasajes que sólo se pueden explicar desde la perspectiva de lo que Jeremy Lawrance ha denominado “humanismo vernáculo”⁵ y que impiden rotular a Villegas simplemente como un “moralista” medieval. Como ya hemos señalado, resulta fundamental, pues, un replanteamiento de las problemáticas en torno a este texto que, sin negar sus rasgos e influencias medievales, lo conciba a su vez como un exponente de las tensiones inherentes del propio humanismo peninsular así como del contexto particular de la España de los Reyes Católicos.

¹ Fine, *Fernández de Villegas's...*, *op. cit.*, p. 7. Este crítico hace alusión aquí al trabajo de Beltrani (“D. Pedro Fernández de Villegas e la sua tradzione...”, art. cit.), único estudio sobre este texto de Villegas que existía al momento en que él acomete su tesis.

² Esta expresión aparece múltiples veces, por ejemplo en las pp. 5, 149, 264, 277 y 278.

³ Estas expresiones también se repetirán, mencionemos tan sólo un caso de cada una: p. 20 y 34, respectivamente.

⁴ Ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los Humanistas*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 87-88; Francisco Rico, “Humanismo y ética”, en Victoria Camps, ed., *Historia de la ética. I. De los griegos al Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 509; Michel Jeanneret, “Renaissance exegesis”, en *The Cambridge History of Literary Criticism. The Renaissance*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, pp. 36-38.

⁵ Jeremy Lawrance, “Humanism in the Iberian Peninsula”, art. cit., p. 222.

En este capítulo, por tanto, intentaremos identificar y analizar aquellos aspectos que permiten ubicar este texto más del lado del humanismo que del escolasticismo medieval, aspectos que, en algún caso, hemos ya delineado mínimamente en el capítulo 2. Nos enfocaremos tanto en aspectos formales como de contenido que sean plausibles de ser entendidos como huellas textuales de actitudes, intereses, reflexiones o metodologías propiamente humanistas. Tendrán un papel esencial en nuestro análisis las nuevas actitudes con las que se aborda la *auctoritas*, el novedoso interés por datos históricos, geográficos y arqueológicos y, por último, una renovada concepción y abordaje de la lengua castellana.

6.1- Actitudes e intereses humanistas

Comencemos con la característica que tal vez aproxime más nuestro texto a una “concepción renacentista del género”⁶, rasgo que también comparte con el comentario de Hernán Núñez. Nos referimos a la nueva actitud con la que se aborda la autoridad, gracias a la cual el texto fuente comienza a ser susceptible de crítica o muchas veces hasta de corrección y/o rechazo. El respeto por la *auctoritas* tan propio del escolasticismo se atenúa ahora gracias a una nueva conciencia crítica que, sin dejar de demostrar la admiración que el clásico merece, advierte también sus falencias. Esta característica fundamental (“*fundamental feature*”, en palabras de Julian Weiss)⁷ de los comentarios humanistas, no es otra que la que Minnis y Scott describieron al final de su famoso libro, a saber, el abordaje de las *auctoritates* con cierta “*mixture of reverence, familiarity and outspokenness about their shortcomings*”,⁸ que determinará la emergencia del clásico como “*familiar author*”.

En este sentido, Villegas no se cohibe en lo más mínimo a la hora de corregir o emitir sus juicios sobre el “clásico” dantesco.⁹ Veamos algunos ejemplos, pues, que ilustran la amplia gama de correcciones a las que el comentador puede someter el texto. En primer lugar, tenemos aquellas correcciones en las que el comentador se enfoca en un solo término, o más precisamente, en una opción léxica que se considera más o

⁶ Carmen Codoñer, “El comentario de Hernán Núñez ...”, art. cit., p. 630.

⁷ Julian Weiss, “Between the censor and the critic...”, art. cit., p. 101.

⁸ Alistair Minnis & A.B. Scott, *Medieval Literary Theory...*, op. cit., p. 393.

⁹ Recordemos que Dante fue elevado a la categoría de *auctor* muy pronto. Véase al respecto el capítulo que le dedican a su figura Minnis y Scott, *Medieval Literary Theory...*, op. cit., pp. 439-58.

menos desafortunada. Este es el caso, por ejemplo, del término dantesco “*cortese*” aplicado a Dios (II, 16-7):

Usó con aqueise de su cortesía←c no parece palabra conforme a la grandeza y magestad de Dios dezir se que vsa cortesía, **mas proprio parece dezir clemencia o misericordia**, que en Dios no caben tales cortesías, porque cortesía se dize o descende de corte, que los cortesanos suelen ser más corteses y de más criança. Mas fabla al modo humano como ariba diximos que es atribuir a Dios, segund nuestro uso de fablar, alguna calidad que no le pertenesce. (copla 3, fol. d1 r)

Se trata de una corrección aparentemente mínima pero que da cabida, como se puede observar, a reflexiones variadas: una etimología y, luego, una justificación del proceder del poeta. En otros casos, la corrección puede versar sobre una acción o un diálogo que se considera “inapropiado” en relación a la naturaleza del personaje:

→y vengo de donde tornar ya deseo← Este es hablar impropio de Beatriz tomándola literalmente por aquella donzella que estuuiese en paraíso porque los bienaventurados ado quiera que vayan consigo lleuan el paraíso [...], así que no es proprio a ellos desear tornar que do quiera están con el mesmo Dios, que es su premio esencial y eterna gloria. Dízelo así por fablar al modo de nuestro humano entender y entendiendo en el sentido alegórico Beatriz por theología que desea tornar a dios. (copla 11, d6 r)

Muchas otras veces, sin embargo, pone en tela de juicio la misma inclusión de un personaje ya en el limbo, ya en el infierno. Dirá respecto de Virgilio, incluido por Dante en el grupo de grandes poetas del limbo, en el canto IV:

→están en defecto y con ellos yo mismo: de a Dios no adorar en debida manera←El mesmo Vergilio guiador del poeta dize ser de los que allí están sin pena ni gloria [...]el Virgilio fue doctissimo y el mayor delos poetas latinos, como diximos, mas el fue vicioso de vicios carnales, como se escriue de su vida, y adoró ydolos. El Dante por ser el su maestro pónele aquí, **mas el está segund humanamente se puede juzgar en las penas del infierno**. Dize que el defecto es de no adorar a Dios en debida manera: **engañase este auctor**, que piensa porque aquellos filósofos y claros varones no touieron la ley de Moysén [...] que no adoraron a Dios en debida manera. [...] Mas sin aquella ley se podían saluar los que no descendían del linaje de Abraham como diximos y no adoraban ydolos, mas reconocían y adoraban vn Dios y vivían virtuosamente como por la mayor parte aquellos filósofos lo fizieron y se pudieron saluar en la ley natural.(copla 7, fol. g6 r)

Unos folios más adelante, en el comentario a la copla 24, tenemos un caso inverso: un personaje del Limbo que debería, a juicio de Villegas, estar en el Paraíso. Nos referimos

a Séneca, en cuyo caso el arcediano señala primero, al igual que Landino, su procedencia hispánica, y agrega que fue “muy loable por sabiduría moral y no menos por santidad de vida” (il r.). Relata, luego, su historia y comenta, también igual que Landino, cómo San Jerónimo lo puso entre los Santos “auiendo visto las epístolas de Sant Pablo a él y dél también a Sant Pablo”, para finalizar declarando explícitamente el “terror dantesco”: “Ya diximos del horror del poeta en le poner en el Limbo”. Algunas veces este tipo de corrección, sin embargo, no es tan explícita, como en el caso de la inclusión del papa Celestino V en la horda de los negligentes (canto III) por haber realizado “el gran rehúso” del papado. Villegas se encarga, primero, de justificar la renuncia –“antes lo fizo por grandeza de ánimo, menospreciando al mundo y dexando la mayor honrra y dignidad dél, en lo qual mostró grande ánimo, y tomó vida solitaria siruiendo a Dios en el yermo” (fl v.)– y advertir que fue ella misma la causa de su santidad: “por lo qual después Clemente papa le canonizó y le puso en el cathálogo de los santos”. Además de alegar, por tanto, las buenas intenciones con las que dejó el papado, incluye un relato del “compilador del suplemento” a través del cual logra probar cómo este personaje está más que exento de la culpa aducida:

[D]ize que Bonifacio, papa que le subcedió, engañó aquel buen hombre auiéndole fecho cardenal. Y como aquel era hombre simple y Bonifacio grand raposo y doctíssimo jurista, púsole grandes escrúpulos de su ignorancia y que no hera para gouernar el pontificado y faziale de noche con vna caña dezir en su cama que no hera suficiente para el gobierno del pontificado y que si se quería saluar que renunciase el papatu. Entre tanto aquel ribaldo negoció con los cardenales de ser elegido. Y ansý se fizo que aquel buen hombre renunció y fue elegido el otro engañador. (fl v y f2 r)

El relato culmina:

[A]caesció esto quasy en el tiempo del Dante y paresciéndole grand flaqueza y floxedad fazer renunciación de tan grande estado y pontificado, púsole entre estos negligentes y acidiosos, porque se ovo por indigno de tanto estado, avn que él lo hizo por bueno y santo y acertó mejor que su engañador que murió rabiando y él como santo hombre feneció sus días. (fol. f2 r)

Mientras el arcediano, por un lado, se encarga de dar cuenta de las razones que movieron a Dante para desestimar a este personaje, por el otro, la insistencia en la santidad del condenado, sumada al relato “histórico” de los hechos y la incorporación del personaje “motor” de la renuncia, no hace más que demostrar implícitamente la desavenencia del arcediano con la inclusión de este personaje en las puertas del infierno.

Resulta importante aclarar, además, que el texto de Landino, en cuanto fuente mayoritaria del comentario, tampoco queda exento de correcciones. Al final del canto XXVI, Ulises y sus navegantes ven una montaña, sobre la cual comenta: “dize Landino que algunos dizen que aquella montaña era la de quien faze mención después en el canto primero del purgatorio, **son disparates** que el purgatorio debaxo de la tierra está como es dicho, del paráyso terrenal tan poco se puede ver” (fol. H3 r). Además, suele advertir las falencias del comentario de Landino cuando se dedica a temáticas teológicas, en las cuales él tendría más autoridad para detenerse: “Landino trata esta materia de ‘gracias’, más como poeta y orador que como theólogo, pero asaz dize lo que conuiene ala inteligencia del texto, mas esta es materia singular y tratada prolixamente por el Santo Thomas en la prima secundae, el Antonino Florentín en la suma quarta [...]” (II, copla 14, d7 v). Se explayará luego todo un folio en una exposición doctrinal (entrelazada a través de cadenas de autoridades) sobre las características de la gracia y las diferencias entre la “preveniente y subsequente” y la “operante y cooperante”.

Habría que señalar, asimismo, que esta “familiaridad” con la *auctoritas* no se demuestra tan solo respecto de autores que se podrían considerar más o menos contemporáneos, pues Villegas se demostrará sin escrúpulos también para corregir a una *auctoritas* del calibre de Cicerón. Recordemos, por ejemplo, uno de los pasajes finales del *excursus* exaltatorio de los caballeros y monarcas hispanos ya tan citado del canto IV (*vid. supra*, pp. 189-90), donde por la grandeza de los triunfos de armas castellanos refiere al debate de las armas y las letras señalando “**diera yo sentencia contra el Cicerón** que disputó esta materia, y concluyó diziendo, den logar las armas a la toga [...]”, pasaje que concluye con una crítica ferviente: “y **no solamente dixera yo el contrario, mas condenara en las costas al Cicerón**, como mandan los derechos que sea condempnado el juez que da **mala sentencia**” (h1 r).

En todos estos pasajes se hace evidente, por un lado, cómo la tendencia es corregir diversos aspectos –sean éstos aspectos léxico-narrativos, diálogos o sentencias, implicancias ideológicas, etc.– que tienen una mínima relación con la teología y doctrina católica, en los cuales él, en su calidad de arcediano, se postula como autoridad más avalada que Dante, Landino o la *auctoritas* de turno. Por otro lado, respecto de su fuente principal, la *Commedia*, su tendencia es, igualmente, la de intentar justificar el “error” dantesco, sea a través de la explicitación de su intención didáctico-narrativa, sea aduciendo un desconocimiento de los hechos reales o la utilización de una fuente equivocada, como veremos en breve. A la vez, no hace falta mencionar que Villegas

demostrará el debido respeto y admiración cuando lo cree conveniente: “Marauillosa agudeza es la deste poeta que da a uer cómo la punta de aquella llama fazía los mouimientos dela lengua que fablaba dentro, y [...] finge que fazía aquel sonido confuso sin declaración de las palabras, como el murmurar y sonar que faze el fuego y llama” (XXVII, copla 3, H4 r). En este sentido, se advierte esta actitud humanista un tanto “contradictoria” de reverencia, familiaridad y desacato.

Esta actitud que linda con el “desacato”, sin embargo, lleva a Villegas al extremo de corregir no sólo el texto dantesco en su comentario, sino en el mismo seno de la copla. Tomemos un caso que nos permitirá ahondar, a su vez, en otra característica propiamente humanista. Se trata de la copla 11 del canto V, en la que Virgilio continúa presentándole al personaje de Dante los ilustres lujuriosos que pueblan el segundo círculo:

Aquella que veys que se mata amorosa
y rompe la fe al amado Sycheo
de su muerte a Eneas yo fago le reo
avn que otros auctores ser niegan tal cosa
después Cleopatra la tan lujuriosa. (i8 v)

Estos versos corresponderían a la *terzina* dantesca que reza: “*L'altra è colei che s'ancise amorosa/ e ruppe fede al cener de Sicheo/ poi é Cleopatras lussuriosa*” (61-3). Como es evidente, por tanto, los versos 3 y 4 los pone en la boca de Virgilio el mismo traductor. El comentario del pasaje no tiene desperdicios. Luego de referir la primera parte de la historia de Dido, a saber, la muerte de Siqueo en manos de su hermano, su consecuente huida a África y la fundación de Cartago, Villegas señala:

[V]iuió en grand castidad y nunca rompió la fe al marido muerto. Al fin viéndose muy importunada de Hiarba rey de Mauritaña que la quería tomar por mujer, determinando de le fazer fuerça porque no quería, viendo que no se podía valer contra él, deliberó de se matar con su propria mano y así lo fizo, llamando a su marido Sycheo, diziendo que se yba para él. El Virgilio por ornar su obra acordó de infamar a esta casta muger, diziendo que llegando Eneas al puerto de Cartago fuyendo de Troya se enamoró de él y que estuvo con ella algund tiempo y que después dexándola [...] ella de pesar se mató. El Eusebio dize **que no fueron en un tiempo, porque ella fundó la cibdad de Cartago cxiiii años después de la destrucción de Troya**. Sant Hieronymo en vna epístola contra Jouinano dize: Dido castíssima muger fundó a Cartago y temiendo ser forçada por el rey Hiarba se mató por guardar su castidad [...]. Así que bien dize el testo hablando en nombre de Virgilio, que avn que él faze reo y culpado de su muerte a Eneas, mas que otros auctores dizen el contrario. El Dante en su testo aquí sigue al Virgilio diciendo lo mesmo de Dido y auiendo yo visto la auctoridad en contrario destes

sanctos doctores Hieronymo y Agostino y de Eusebio **puse en estos dos versos la verdad** y cómo otros doctores de más auctoridad dizen el contrario desta culpa leuantada y jnventada a la casta y limpia reyna Dido. (i8 v y k1 r)

Es preciso señalar, en principio, que mientras que este “relato histórico” sobre la “verdadera” fortuna de Dido¹⁰ estaba presente en el comentario de Landino, del cual traduce mayoritariamente el pasaje, las referencias a Eusebio, San Jerónimo y luego, en el pasaje que omitimos, a San Agustín son un agregado de Villegas.¹¹ Aunque, como ya mencionamos, la inserción de “cadenas de autoridades” que corroboran lo dicho es una característica tanto medieval como humanista del género, Villegas no se limita simplemente a ensamblar citas de autoridad que expresan la misma idea, sino que estructura su interpretación respaldándola primero con un “dato histórico” irrefutable. Este interés por la historia y su metodología a la hora de dar al texto o a un personaje, como en este caso, su “configuración original” nos conducen, como señala Teresa Jiménez Calvente respecto de Hernán Núñez, “al humanista preocupado por restituir los valores primarios de la obra”.¹² En el caso de Villegas, esta actitud propiamente humanista conlleva, además, el atrevimiento de corregir o, al menos, matizar el original agregando versos que hace equivaler a “la verdad”. El “error” dantesco, igualmente, no deja de estar aquí también justificado, esta vez por “seguir” lo que se presenta como una “fuente errónea”.

Es preciso recordar en este punto que el agregado de versos está motivado, la mayoría de las veces, por la brecha que surge en el pasaje de la forma estrófica dantesca a la castellana. Los ocho versos que conforman la copla de arte mayor Villegas los suele hacer equivaler a sólo dos *terzinas*, de modo que debe agregar dos versos, ya sea enteros o partidos en hemistiquios y ubicados donde más le convenga. Generalmente el arcediano demuestra una verdadera conciencia filológica al señalar el agregado, a través de frases como “no es del texto del Dante, este pie púsose por cumplir la copla” (Canto

¹⁰ Para profundizar en la interpretación histórica y/o evemerista del personaje de Dido, puede consultarse María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la Literatura Española. Su retrato y su defensa*, Londres, Tamesis, 1974, esp. p. 57 y ss.

¹¹ El pasaje de Landino que correspondería al comentario de Villegas reza: “[...] *Ma Didone con quelle si fuggì in Affrica, dove edificò Cartagine, et vixè in gran castità, nè mai ruppe la fede al già morto marito. Et finalmente vedendosi constringere a larba re di Mauritania, el quale la volea sposare, chon le proprie mani s'uccise per non rompere la fede a Sicheo. Ma Virgilio per ornare el suo poema finge che arrivando per tempesta Enea a' liti cartaginesi, et visitandola, lei s'innamorò di lui, et fuggendo nella caccia la piova in una speloncha dove s'accorono, lo conobbe. Dipoi andatosene Enea in Italia, Didone vincia dal troppo amore s'uccise. Adunque Danthe seguitando Virgilio nell'altre chose, lo seguita anchora in questa historia*” (61-3).

¹² Teresa Jiménez Calvente, “Los comentarios...”, art. cit., p. 31.

II, copla 12, d6 v) o “no pone el testo del Dante 'pintada de obscuro’, púsose por fazer consonante y por ser proprio al caso, que las manchas de la onça son negras y oscuras, así es obscura la ceguedad de este pecado” (canto I, copla 5, b1 v). Como se evidencia en esta última cita, sin embargo, el traductor aprovecha la mención de estos versos agregados para incorporar su propio juicio. Resulta interesante, en este sentido, que esta tendencia a la inclusión del propio punto de vista, de por sí muy humanista como ya mencionamos, será llevada al extremo en secciones de la glosa donde se explaya ampliamente en el significado de sus propios versos, de modo que el pasaje se vuelve un verdadero auto-comentario. El caso paradigmático sea tal vez el de la copla 3 del último canto, donde se caracteriza detalladamente a los demonios, y en cuya paráfrasis inicial Villegas nos indica:

→allý vi los corros de los derribados← Esta copla no está en el toscano y yo la añadí mouido de ver que en todo este infierno el poeta faze muy poca relación de auer visto demonios, andando en su propia patria dellos adonde tanto número ay, que son sin número, y entre las penas de los dañados no es menor la compañía de los diablos. (N7 v y N8 r)

Esta copla agregada por Villegas, sin embargo, recibirá la misma consideración que una dantesca, tanto que se extenderá en su comentario y en el desglose de sus sucesivos *lemmata* a lo largo de más de dos folios (N8 r, N8 v y O1 r). Habría que sumar a todo lo dicho, además, que su actitud de “transparencia filológica” no siempre será tal, pues en otros casos se auto-comenta sin haber nunca declarado que se trata de sus propios versos. Muy por el contrario, utiliza la misma fórmula introductoria –“dize el texto”, “dize aquí el texto”– que utiliza para comentar los versos del original.¹³ Esta contradicción entre su voluntad “filológica” de señalar los versos agregados y versos enteros de su propia mano comentados como si fueran de Dante, no es más que otro signo de la tensión y/o convivencia en los primeros años del XVI de prácticas propiamente medievales con otras ya de índole humanista.

Volviendo al humanista “preocupado por restituir los valores primarios de la obra”, el afán por la precisión histórica de los acontecimientos o los personajes que

¹³ Es este el caso, por ejemplo, del personaje de Semíramis, en el canto V, al que Dante le dedica 3 *terzinas* (52-60), pero que en el texto castellano ocupa 12 versos (vv. 4-8 de copla 9 y copla 10). Luego de detallar su vida, comenta el último verso que es uno de los agregados por Villegas (“a Marte y a Venus que fue tan deuota”), como si fuera del propio Dante, diciendo: “Fue muy luxuriosa y belicosa, por eso dize aquí el testo que fue muy deuota de Venus que es la dea de la luxuria y Marte que fue el dios de las guerras” (i8 v.).

demuestra en todo el comentario –lo habíamos visto también, aunque de manera menos marcada que en el caso de Dido, en el comentario a la figura de Celestino, por ejemplo–, se puede aparejar, asimismo, a otro afán humanista, el de precisar datos geográficos. Mencionemos sólo dos ejemplos, uno en el comentario al canto XXVI y el otro en el XXI. En el primer caso, se trata del pasaje en el que Ulises describe las columnas de Hércules (XXVI, 107-111), comentado por Landino de la siguiente manera:

[...] *quando venimmo a quella foce stretta, Dove Hercole segnò cho suoi riguardi*”: *discrive lo stretto pel quale entra l’oceano fra terra, et divide la Spagna in Europa dall’Africa, et fa tutti e nostri mari mediteranei; dove Hercole segnò e suoi riguardi: dove pose le colonne per dimostrare che più avanti non è da navigare, et pose in quello stretto due colonne dalla parte d’Africa, cioè di Barberia, Abila, et dalla parte di Spagna, Calpe, le quali si chiamano le colonne d’Hercole. Benchè in vero sieno due monti naturali.* (107-11)

Villegas en este caso dirá, en cambio, lo siguiente:

→Y quando venimos do es foz apretada← Dize esto por el estrecho de Gibraltar que allý puso Hércules grandes columnas, para mostrar que no se ha de nauegar de allý adelante, segund dize Landino porque no se falla más tierra y estas columnas dize él que son vna montaña dela parte de África que se llama Ábila y otra de la parte de España que se llama Calpe y avn que es asý, que ay aquellas dos rocas dela vna parte y de la otra, mas Hércules allende de aquellas puso ciertas columnas y señales suyas. Ya oy en nuestros tiempos se ha fallado tanto del nauegar que ni lo supo Hércules ni todos los pasados. Dize que entrados el estrecho por donde entra el mar Mediterráneo tomaron su viaje a man derecha y que Cepta, cibad dela otra parte de España puesta y en África, donde fue conde el maluado don Julián (como lo dize la historia del rey don Rodrigo) quedaba a man izquierda, y dela otra vanda dexaban a Seuilla y a como allý començaron a entrar en más largo viaje. (fol. H2 r)

Como se puede observar, en primer lugar, Villegas se encarga de especificar de qué estrecho se trata y, luego, se detiene más en precisar el camino tomado por la tripulación, aspecto que no parecía interesarle demasiado a Landino. Al arcediano, sin embargo, le es muy funcional pues, además de permitirle demostrar conocimientos geográficos, la mención de Ceuta le da pie para introducir a un personaje “mítico” español. Esta referencia al conde Don Julián, casi al pasar, no parece inocente pues en el imaginario español, ya desde la llamada *Crónica Silense* (1115), se relaciona su figura directamente con la invasión musulmana.¹⁴ Mencionar esta “figura histórica” a pocos

¹⁴ El relato del hecho tal y como aparece en la *Estoria de España* de Alfonso X –la violación de su hija por parte de Rodrigo, su venganza, traición y pacto con los musulmanes y, finalmente, la maldición sobre

años de la Reconquista de Granada y de la unificación total del reino, no hace sino recordar y reivindicar esta empresa tan añorada y “profetizada”, llevada a cabo en tiempos de (y gracias a) los Reyes Católicos. En efecto, las figuras del rey godol Rodrigo y del conde Don Julián son constantemente evocadas en la literatura del momento con estos mismos objetivos, como lo demuestra Fray Iñigo de Mendoza numerosas veces.¹⁵ Sirva este caso como un ejemplo más acerca de cómo el comentario, a veces de manera explícita y otras más implícita y/o inconsciente, sirve a los propósitos de la propaganda regia. En segundo lugar, resulta notable que mientras que Landino advierte la distancia entre mito y realidad, notando que las columnas son en realidad dos “*monti naturali*”, el arcediano, sin poder negar la presencia objetiva de estos “montes”, se encarga de advertir que Hércules dispuso unas columnas más allá de ellos. Villegas, por tanto, mientras da cuenta de una actitud muy humanista, interesada por las precisiones geográficas, demuestra al mismo tiempo una actitud que parecería ser, en principio, propia de un tipo de interpretación medieval muy arraigado, a saber, la exégesis evemerista.¹⁶ Sin embargo, como señala Jean Seznec, este tipo de exégesis continúa en el Renacimiento, aunque alterándose y modificándose.¹⁷ Esta “herencia medieval” que interpreta el mito históricamente, por tanto, convive con los nuevos afanes de precisión metodológica que caracterizan a la geografía, la filología o la

él— es reelaborado por Pedro del Corral en 1430 en su *Crónica del Rey Don Rodrigo con la destrucción de España o Crónica Sarracina*, versión a la que seguramente se esté refiriendo aquí Villegas, pues contó con amplia difusión al imprimirse en Sevilla en 1499, 1511, 1522. El relato circulaba, además, reelaborado en romances e, incluso, Lope de Vega dará cuenta de él en *La Jerusalén Conquistada* (1609). Véanse para todo esto Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, Volumen III, 2002, pp. 3342-58; Marjorie Ratcliffe, “Florinda La Cava: víctima histórica, víctima literaria: la *Crónica sarracina* en el Siglo de Oro”, en María Luisa Lobato & Francisco Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004. II, pp. 1488-89 y Frédéric Alchalbi, “L’écriture de l’histoire dans la *Crónica Sarracina* de Pedro de Corral: le roi et son conseiller sous le regard d’Eleastras, l’historien”, *e-Spania*, 2011, <http://e-spania.revues.org/20595> ; DOI : 10.4000/e-spania.20595.

¹⁵ Mencionemos dos casos. El primero, en una de las coplas con las cuales da fin a su *Sermón Trobado*, donde dice “Alto rey cuya potencia [...] merece por su excelencia/ heredar aquella herencia /que se perdió por los godos/ al tiempo que don Rodrigo [...] rescibió tan gran castigo [...]” (c.52). El segundo, en sus *Coplas al muy alto y poderoso príncipe, rey y señor el rey don Fernando...* donde señala primero que “así que tal señoría/os viene justa por leyes/ [...] llamemos a Dios loado/ por juntar lo derramado/ que perdió el rey don Rodrigo” (c. 13), para más adelante, mientras lo insta a conseguir el título de emperador, señalar que “Pues si justa cabsa os traba/ este título buscallo/muéstrelo quien lo deslava,/ que fue la culpa de Cava/ la qual debiera pagallo;/ ¡O cuál rey lo padesçiera, por el cargo que le dan, como dizen que hiziera/ sin que **España se perdiera/ por el conde don Julián**” (c.16) (Fray Iñigo, *Cancionero...*, *op. cit.*, pp. 317 y 322-3 respectivamente).

¹⁶ Véanse al respecto los canónicos John Daniel Cooke, “Euhemerism. A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism”, *Speculum*, 2, 1927, pp. 396-410 y Paul Alphandéry, “L’Évhémérisme et les debuts de l’histoire des religions au moyen âge”, *Revue de l’Histoire des Religions*, 109, 1943, pp. 5-27.

¹⁷ Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in the Renaissance Humanism and Art*, Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 20-21.

historia. Este pasaje del arcediano se presenta, pues, como una huella textual de la paradoja intrínseca del propio humanismo.

El segundo caso interesante para ejemplificar el “afán” de precisión geográfica se encuentra al comienzo del canto XXI, cuando Dante compara la quinta bolsa del octavo círculo con la “*arzana di viniziani*” (v. 7). Mientras que aquí Landino no se detiene en ningún tipo de comentario al respecto, Villegas le dedicará más de medio folio:

→y en el arsana de venecianos←ha dicho que a ninguna cosa natural se puede comparar lo que allý veýan, de aquella laguna o estanque de pez ardiente, mas que se puede poner alguna semblança o semejança, en el arsana delos venecianos[...]. Es aquello vn logar en la cibdad de Venecia **que yo he visto**, cercado dentro de la cibdad de fuerte muro y muchas torres, y es dentro vn grand espacio como vna villa adonde son las ataraçanas como en Seuilla, y allý estan las fustas y galeras metidas en sus logares fechos de calicanto. Allý es la casa de las armas, y de todos los aparejos de guerra artillería y todos los otros instrumentos. Allý infinidad de remos, de velas, de todo exercicio de mar. Ay un estanque en que se fierbe la pez, para adobar y repalmar las fustas, lo qual principalmente se faze en el inuierno quando no se puede nauegar. (C2 v y C3 r)

Luego de esta exhaustiva descripción espacial, Villegas describe también la labor que desempeñan allí tanto hombres como mujeres, dándole al pasaje un toque costumbrista. Resaltemos en este caso que es la propia experiencia del comentador, marcada a través de la fuerte inscripción de su “yo”, la que le confiere autoridad a todo el pasaje. Esta personalización de la exposición, como señala Carmen Codoñer, “aunque ocasional y hasta cierto punto perdida entre la copia de erudición”¹⁸ es otro rasgo propiamente humanista.

Este “yo”, de hecho, irrumpirá en pasajes de todo tipo con anécdotas que nos hablan siempre de sus intereses primordiales.¹⁹ Mencionemos ahora sólo el caso del canto IV, cuando se introduce el personaje de Cicerón en el limbo. Villegas, luego de explayarse en sus virtudes como filósofo, retórico y caballero, mencionar su participación en la conjuración de Catilina y su calidad de padre de la lengua latina y de elocuencia, mencionará que tuvo una hija, de la cual comenta una anécdota particular que lo incluye en cuanto testigo:

¹⁸ Carmen Codoñer, “El comentario de Hernán Núñez...”, art. cit., p. 637.

¹⁹ En el capítulo 3 hemos analizado uno de estos casos en relación a la referencia en el canto I al día de la Creación, el 25 de marzo según una serie de *auctoritates* mencionadas por Villegas, referencia gracias a la cual Villegas aprovecha para mencionar que es el día de su nacimiento y dilatarse en las particulares circunstancias histórico-políticas de ese momento.

[...] murió muy moça. Fue fallada y abierta la sepultura desta, el año de mill y quatrocientos y ochenta y cinco, que fue el primer año del pontificado del papa Inocencio Octauo. Tenía una cobertura de cierta confación como vna costra, de que toda ella estaba cubierta conla qual se conseruó aquel cuerpo sin ninguna corrupción en la mesma manera que el día que murió. Traxéronla a Roma de donde fue fallada que hera cerca del monesterio de las tres fontanas, y yo la vi en el capitolio, que residía yo estonces en la corte romana. Estaba de la mesma manera que si moriera aquel día, sin ningund mal olor, y todo su rostro y cuerpo y color como el día que murió sin ninguna diferencia. Y quitada aquella confación en que estaba metida, pasado aquel día, començó a heder y dende a dos días la torné a ver, y avíanla puesto fuera de vna ventana en vn as tablillas donde le daba el sol, y ya fedía mucho y goteaba el sayn della abaxo. Fue auído como lo es por cosa marauillosa que acabo de mill y seyscientos años o cerca dellos estubiese aquel cuerpo tan entero y sin ninguna corrupción y qué inuención o confación humana la pudiese tanto tiempo conseruar. Opinión hera de muchos que así durara fasta el día del juicio sino fuera sacada de aquel vetún en que estaba enbuelta. Súpose que aquesta fuese Tuliola fija de Tulio por la letra que fue fallada en su sepultura y porque en aquella parte estaban muchas piedras de sepulturas de Tulio y otros de su linaje. Los que al principio la fallaron nunca parecieron, creyose que fallaron con ella algund oro o cosas de precio porque en los dedos de las manos tenía señales de anillos. Paresciome razón contar cosa tan mauillosa dela fija de Tulio pues fazíamos mención dél. (h8 v y i1 r)

Este *excursus*, con su detallada descripción del cuerpo momificado, de la maravilla de la costra o betún, de la tumba con su inscripción y sus joyas, trasciende la categoría de simple anécdota en la que el comentador aprovecha para inscribir su yo y su experiencia, para darnos cuenta en realidad de otro marcado interés del arcediano, que es a su vez un interés propio de los humanistas: la arqueología. Ángel Gómez Moreno señala, de hecho, que “la influencia ejercida por los humanistas italianos no sólo se dejó sentir en la aclimatación de determinados géneros: también comenzó a reflejarse por medio de la aparición de estudios prácticamente inexistentes hasta ese momento como la Arqueología, la Numismática o la Epigrafía”.²⁰ Nebrija ya había dado cuenta también de esta nueva afición en su libro *Historia de las antigüedades de España*, publicado en 1499, así como también, según señalan Cortijo Ocaña y Weiss, Hernán Núñez al reconstruir con una verdadera labor arqueológica el “edificio literario” del *Laberinto* reproduciendo “en el campo literario el interés arqueológico en los monumentos nacionales demostrado por otros humanistas del cuatrocientos”.²¹ En este sentido, Villegas demuestra estar bien actualizado respecto de las disciplinas en las que un humanista debía demostrar cierto manejo.

²⁰ Gómez Moreno, *España y la Italia...*, *op. cit.*, p. 242.

²¹ Antonio Cortijo Ocaña & Julian Weiss, “El ‘Sermón de la Sagrada Escritura’ ...”, *art. cit.*, p. 147.

El común denominador de todos los pasajes analizados en este apartado es el de la inclusión del propio punto de vista del comentador, ya a través de correcciones o advertencia de los “errores” del texto, ya en el agregado de versos y auto-comentarios, ya a través de la incorporación de anécdotas personales. Forman todos estos pasajes parte de las numerosas intervenciones que hará a título personal en su comentario. Lo cierto es que, como hemos intentado demostrar, la personalidad del arcediano, igual que la del Comendador Griego en las *Trescientas*, impregna el comentario de principio a fin. Se evidencia en ellos, además, el interés de Villegas por demostrar su afición por las disciplinas más en boga durante el Humanismo: la historia, la geografía, la arqueología. A todo esto habría que añadir, por último, un aspecto que desarrollaremos en el siguiente apartado: su preocupación por demostrar –aunque sin buenos resultados– conocimientos de griego. En este sentido, finalicemos señalando que el comentario de Villegas puede incluirse dentro de lo que Jiménez Calvente denomina “primer tipo de comentario humanista”, en el cual estaría incluido también el del Comendador Hernán Núñez:

El de Hernán Núñez pertenece a un primer tipo de comentario, de más larga tradición escolar y modelado a partir de comentarios clásicos como el de Servio, que fue el más común entre los primeros humanistas; aquí, el autor quería dejar constancia de todo su saber, por lo que utilizaba cualquier pretexto para sacar a relucir sus conocimientos sobre las nuevas disciplinas en boga, como el griego, la geografía, la poética, la literatura clásica.²²

No nos detendremos aquí en demostrar los conocimientos que despliega el arcediano sobre las otras dos “disciplinas en boga”, a saber, la poética y la literatura. Simplemente aclaremos al respecto que el arcediano desplegará también numerosas reflexiones sobre la naturaleza del hecho poético, del poeta y de la ficción y se demorará, asimismo, en explotar la “potencialidad narrativa” de los mitos clásicos.²³ Todos estos aspectos permiten, en realidad, diagramar una verdadera poética que, aunque incorpora algunas de las reflexiones literarias que circulaban en la Península, adquiere también características novedosas y humanistas. Su importancia y centralidad, en este caso, ha requerido de un análisis aparte que desarrollamos en el próximo capítulo. Mencionemos, sí, que todos las características hasta aquí desarrolladas, por tanto, nos

²² Teresa Jiménez Calvente, “Los comentarios...”, art. cit., p. 42.

²³ Julian Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile...”, art. cit., p. 521.

permitirían ubicar a Villegas más del lado del humanismo que del escolasticismo, sin negar las tensiones propias de una época de transición.

6.2- El problema de la lengua.

Como último punto, nos dedicaremos a lo que resulta tal vez una de las características más propias del humanismo renacentista: el problema de la lengua. Gómez Moreno, de hecho, en su capítulo “Los humanistas y el problema lingüístico” señala que las tres bases sobre las que se cimentó el Humanismo y, por ende, el Renacimiento Europeo son de naturaleza lingüística:

- a) la recuperación de la lengua olvidada por casi todos los hombres de letras desde el comienzo del medioevo [...]: el griego. [...]
- b) La depuración de otra lengua adulterada por cuantos la enseñaban o se servían de ella: la latina. [...]
- c) [...] la clara voluntad de dignificar y, a través de esa vía, reivindicar las distintas lenguas vernáculas.²⁴

Las reflexiones y problemas lingüísticos, por tanto, adquieren una centralidad que nunca antes habían tenido, pues, como señala Avelina Carrera de la Red, “la reflexión sobre la lengua en el Renacimiento es, a un mismo tiempo, factor y producto de la nueva mentalidad que lo caracteriza”.²⁵ En este sentido, el comentario de Villegas dará cuenta de la centralidad de estas problemáticas a cada paso.

Para comenzar, resulta interesante la postura que tomará respecto de las citas de *auctoritates* latinas, la cual se detiene a explicar en el prólogo:

Oluidábame de dezir vn acuerdo por mí tomado, que creo no será displazible a los leyentes, y es que en algunas escripturas fechas originalmente por algunos notables auctores, o tresladadas de la lengua latina en la nuestra castellana, ponen las auctoridades del latin asý en sus palabras latinas, después tórnanlas en castellano, lo qual a mi parescer es muy enojoso, al que sabe latin y al que no lo sabe, por que al que lo sabe, dale enojo romançargelo, y auéndolo leydo vna vez en latin, que lo torne a leer otra en romance, y al que no lo sabe, córtale su lección que, leyendo y atrabesándose delante el latin, ni lo sabe leer ni entender, y halo de saltar, e yr a buscar el romance, que tan poco es sin enojo. Por esto yo, pues esta escriptura es en romance castellano, pongo las auctoridades asý en castellano, que a los vnos y a los otros pueden satisfazer, y sy el más docto, más contentamiento quisiere, busque las cotas y logares que se allegan, y cójalas en su mesma fuente, corrigiendo todo lo que le pareciere digno de correpción. (ls. 263-274)

²⁴ “Los humanistas y el problema lingüístico” en *España e Italia...*, *op. cit.*, pp. 49-66, cita en pp. 49-52.

²⁵ Avelina Carrera de la Red, *El “problema de la lengua” en el Humanismo renacentista español*, Valladolid, Universidad, 1988, p. 11.

Teniendo en cuenta la afición de los humanistas por la lengua latina, llama la atención, por tanto, este “borramiento” del latín, en pos del vulgar. Hernán Núñez, sin embargo, en su segunda edición del Comentario a *Las Trescientas* (1505), ya había procedido de la misma manera siguiendo, como señala en el prólogo, no sólo su “parecer”: “Quité assimismo todo el latín que antes avía puesto, y dexé las auctoridades en romance solamente, sino en muy pocos lugares donde era muy necessario quedar el latín: en lo qual seguí non sólo mi parecer, mas el de muchos que me importunaron lo hiziesse assý”.²⁶ Núñez da cuenta aquí, por tanto, de una de las características principales del humanismo peninsular: la presencia demandante del nuevo “*lay reading public*”, este grupo de “amateurs cultos y liberales”²⁷ que lee y escribe en lengua vulgar pero sin la preparación escolar que posee la *elite* de “literatos de profesión”, sean estos eclesiásticos o el emergente grupo de humanistas universitarios (Nebrija, Hernán Núñez, etc). La intención que mueve a Villegas en este “borramiento” del latín, por tanto, es la misma que movió al Comendador a escuchar esas importunas demandas. En palabras de Weiss, “*the changes Núñez made to the second edition indicate that he wished to broaden the scope of his reading public*”.²⁸ Movidio por la misma pretensión de ampliar su público, Villegas se encarga, sin embargo, de justificar su postura más detalladamente. En efecto, su justificación revela no sólo la voluntad de ganarse el aprecio de este nuevo público secular, sino de no perder el de los “doctos” –o los “profesionales”– al presentar el “acuerdo por [él] tomado” como una posible solución para el “enojo” que sufren como consecuencia de las necesidades acuciantes de romanceamiento y la consecuente yuxtaposición del latín y del vulgar.

Este pasaje, por tanto, además de demostrar textualmente las tensiones existentes entre las dos vertientes del humanismo en la Península, a saber, el “vernáculo” y el “latino”, –o “clasicizante” según la denominación de Peter Russell²⁹– y la compleja posición enunciativa desde la que escribe el arcediano (eclesiástico que escribe por encargo del sector aristocrático), es una prueba de cómo el vulgar va a ir de a poco ganándole terreno al latín, en lo que sería el aparente “fracaso de los ideales

²⁶ Julian Weiss y Antonio Cortijo, eds., *Comentario a las 'Trescientas' de Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego (1499, 1505), eHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu) (projects), p. 13.

²⁷ Jeremy Lawrance, “La autoridad de la letra: un aspecto de la lucha entre humanistas y escolásticos en la Castilla del siglo XV”, *Atalaya*, 2, 1991, pp. 85-108, p. 94.

²⁸ Julian Weiss, “Between the censor and the critic...”, art. cit., p. 99.

²⁹ Peter Russell, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, en su *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1980, p. 229.

humanistas”³⁰. Decimos “aparente”, sin embargo, porque este proceso no es más que el resultado contradictorio de lo que suele concebirse como la paradoja inherente del humanismo, que consiste en la fomentación paralela del desarrollo del latín y de las lenguas vulgares. En este sentido, coincidimos con Pedro Ruiz Pérez cuando señala que aunque esta característica sea “uno de los rasgos paradójicos del Renacimiento, en realidad este doble fenómeno no representa más que las dos manifestaciones simultáneas y paralelas del mismo impulso de renovación filológica”³¹. Es este “impulso” de renovación paralela, por tanto, sumado al contexto particular en el que emerge el humanismo en España,³² el que explica la predilección aparentemente contradictoria por el vulgar y la mejor suerte que tendrá éste, pues en palabras de Lawrance, “[v]ernacular humanism thrived unabated for the next century and a half, unaffected by the rise and fall of the professional Latin humanism”³³.

La paradoja que mueve a Villegas en su “impulso renovador” se hace evidente, además, si tenemos en cuenta, por un lado, la gran cantidad de latinismos que incorpora en su traducción y, por otro, su interés constante de ofrecer en su comentario etimologías latinas, interés que supera al de Landino, pues tiende a agregarlas en pasajes donde el comentador toscano no lo hacía. En este sentido, resulta interesante ejemplificar con el comentario a dos de los *lemmata* con los que desglosa el tan famoso primer símil dantesco (I, 22-27):

→aliento← dízese de alentar que es mouer avre [sic.] para refrescar el fuego del corazón, conpuesto es de ala, que mouiendo delas alas, fazen con ellas viento las aues con que se mucuen por el ayre. Vocablo castellano es, y conforme al que aquí pone el auctor que dize lena, dizen ser vocablo toscano y parésçeme proceder del verbo latino linere que quiere dezir amansar y viene a ser lo mesmo que dezimos del aliento que es amansar el fuego del corazón [...].→El náufrago sale← Este vocablo náufrago viene de naufragio, que quiere dezir quebrarse nao, es latino, compuesto de naue y frango, que es quebrar [...]. (copla 4, a7 v.)

³⁰ Avelina Carrera de la Red, *op. cit.*, p. 11.

³¹ Pedro Ruiz Pérez, “Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento”, *El Crítico*, 38, 1987, pp. 15-44, p. 29.

³² Al respecto, señala María Morrás (“Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras”, en *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. A. A. Nascimento, Cosmos, Lisboa, 1993, IV, p.115) que las peculiaridades del Humanismo peninsular tienen origen en la paradoja de que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco. De aquí que Lawrance lo denomine “humanismo vernáculo” y que señale que “the emergence of a significant lay reading public in the later middle ages meant not only the triumph of the vernacular, therefore, but the beginnings of modern literature as a whole (“The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, p. 80).

³³ Jeremy Lawrance, “Humanism in the Iberian Peninsula...”, *art. cit.*, p. 223.

Más allá del carácter descaminado de esta primera etimología³⁴, cuya fuente, si es que utilizó alguna, no hemos encontrado, la incorpora pues le permite unir el vocablo elegido con el toscano “lena” utilizado por Dante, que sí deriva de “*linere*”, y justificar su opción de trasvase. Aclararemos, igualmente, que sus etimologías están mucho más cercanas por su calidad filológica a los iniciadores del estudio científico del latín que al tipo de etimologías que ofrece, por ejemplo, Alfonso el sabio. El caso de aliento es excepcional, fruto de una manipulación consciente. Este pasaje nos interesa, sin embargo, pues nos da muestras de los tres tipos de etimologías que Villegas suele ofrecer según le convenga, siempre con el fin de profundizar algún aspecto de su *expositio*: etimología del término castellano elegido, de un latinismo³⁵ que utilice en su traducción o, por último y en menor medida, del término toscano del original dantesco, que incorpora siempre en función del trasvase castellano. Ahora bien, más allá de la función explicativa que posee la etimología como “forma de pensamiento”, función propiamente medieval,³⁶ la insistencia con la que las utiliza el arcediano nos habla, en realidad, de otro panorama. Lo cierto es que, en el Humanismo, la etimología interesará también en cuanto contribuye a la reivindicación de las lenguas vernáculas. De hecho, en el contexto particular de las reflexiones lingüísticas que circulan en la Península tenemos dos textos fundamentales, el anónimo *Vocabulario* y la traducción castellana anónima del *De litigie latine differentiis* de Guarini, conocido como *Tratado*,³⁷ en los que se afirma a cada paso la naturaleza latina del castellano. Por un lado, en el

³⁴ “Aliento” no deriva de “*ala, alae*”, sino de *anhelitus* (supino de *anhelo, as, anhelare*, derivado a su vez de *halo, as, halare*, esto es, respirar), que luego por metátesis devino *alenitus*. Recalquemos, además, que en el *Vocabulario español-latino* de Nebrija (1495), ya se señala que aliento viene de *halitus* y de *anhelitus*: véase al respecto la transcripción de John O’Neill (Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992) consultable en el CORDE a través del término “aliento” y el año de la edición nebrisenense. (Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [consultado el 15 de agosto de 2012])

³⁵ El término “náufrago” o “naufugio” para la época era considerado un latinismo, como da cuenta aquí Villegas. En el CORDE, por ejemplo, lo encontramos sólo en 3 ocurrencias entre 1300 y 1500, una de Juan de Mena y otras dos de Villena. Otro ejemplo interesante de etimología de un latinismo es el uso de “escrutado”, pues no sólo se señala su raíz etimológica sino su equivalente en vulgar y su relación con el término del original: “este vocablo escrutado o escutar es latino, en castellano decimos escudriñar, que es añadir al saber vna mayor diligencia y con más particularidad [...] así nombra el profeta david a Dios, *scrutator cordium*, escudriñador de los coraçones, no dexando rincón que no se sepa. Conforme es al vocablo que aqui pone el poeta: *cosa escorte*: cosas escudriñadas” (a 6v).

³⁶ Véase al respecto “La etimología como forma de pensamiento” en Ernst R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, *op.cit.*, pp. 692-99.

³⁷ Ambos textos aparecen recopilados en Tomás González Rolan y Pilar Saquero Suárez-Somonte, *Latín y castellano en documentos prerrenacentistas*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1992, de donde citamos, consignando las páginas entre paréntesis. El *Tratado* se encuentra entre las pp. 40-72 y el *Vocabulario* entre las pp. 74-171.

Vocabulario, datado en el segundo tercio del XV,³⁸ su anónimo compilador nos da cuenta de su intención de la siguiente manera: “Trabajé (...) de dar razón de algunos vocablos castellanos mostrando como la lengua castellana ha buena y bien hordenada habla y que especial mente es cerca de el latin, [...]y que en los mas vocablos trae de el su principio y fundamento” (p. 84). Por el otro, en el *Tratado*, datado entre 1465 y 1480,³⁹ la afirmación del origen latino del castellano se basa, por sobre todo, en lo que Luis Fernández Gallardo denomina un “sencillo razonamiento etimológico”,⁴⁰ a saber, su denominación de romance, que derivaría de “lengua romana” que, a su vez, equivale a “lengua latina”: “Esta lengua que en estos tienpos de agora tenemos en Castilla se llama romançe, que a mi ver quiere dezir lengua romana, la cual es lengua latina” (p. 49). De este mismo razonamiento dará cuenta el arcediano, aunque casi al pasar, cuando menciona las “fablas impropias”, presentadas como “enemigas del romance, que es lengua romana y muy latina la nuestra” (p2 r). Las etimologías funcionan también, por tanto, como prueba fehaciente e irrefutable de este origen latino del castellano, permitiendo sustentar el “razonamiento etimológico” que está en la base de la reivindicación del castellano con ejemplos concretos que atestiguan su evolución histórica.

En este sentido, resulta interesante traer a colación el pasaje completo en el que se insertaba esta cita, pues evidencia el tipo de reflexión lingüística en la que le interesa demorarse:

[D]ize el texto “ca dentro no le oyen”, vocablo castellano antiguo es aquel ca, quiere dezir porque, y asy se falla en los libros y escripturas castellanas antiguas, mucho le vsa Juan de Mena y otros elegantes auctores y es muy bueno y breue, especial para en verso. Ya no se vsa porque estos nuestros modernos galanes cortesanos estragan la lengua castellana, mejor y más conforme al latín fablan en las montañas y avn los labradores que no ellos, cada día fallan nuevas maneras de fablar muy impropias y enemigas del

³⁸ Consúltese al respecto Fernando Huarte Mortón, “Un vocabulario castellano del siglo XV”, *Revista de Filología Española*, XXXV, 1951, 310-40.

³⁹ La traducción de este *Tratado* de Guarino, que incorpora reflexiones propiamente castellanas, aparece al final del ms. Escorialense S-II-13, es decir, en el prefacio de la traducción anónima del primer canto de la *Commedia*. Véanse los trabajos de Lucia Binotti (“Guarino Veronese en el Ms. Escorialense S.II.13.: Versión castellana de una polémica humanista en Italia,” en Manuel Ariza, ed., *Actas del Primer Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco, 1988, pp. 1095-1107 y “A XVth Century Spanish Version of Guarino Veronese's Epistle on Latin”, *Romance Philology*, 48, 3, 1995, pp. 241-254) y los precursores de Edwin Webber (“A Spanish linguistic treatise of the Fifteenth Century”, *Romance Philology*, 16, 1962, pp. 27-40) y de Mario Penna (“Apéndice. Transcripción del Comentario y el primer canto del códice S II 13 de la Biblioteca del Escorial”, en “Traducciones castellanas...”, art. cit., pp. 111-127).

⁴⁰ Luis Fernández Gallardo, “Latín y Vulgar: ideas sobre la lengua en la Castilla del siglo XV”, *Revista de Poética Medieval*, 8, 2002, pp. 11-76, referencia en p. 35.

romance, que **es lengua romana y muy latina la nuestra**: fasta aquí “besaban las manos”, diciendo a todos “ves’os las manos”, agora ya besan pies, a mas abrá de venir. Tan bien de segunda persona fazen tercera y para decir vos dizen él y otras impropiedades semejantes (p2 r).

Más allá de las razones “métricas” para usar el término “ca”, le interesa más que nada por razones histórico-filológicas, pues “se falla en los libros y escrituras castellanas antiguas”, y lo usan poetas del calibre de Juan de Mena. Este interés “histórico-filológico” que despierta el castellano antiguo, en realidad, está también íntimamente relacionado con la voluntad de “dignificar” el vulgar, pues el sustrato antiguo permite dar mejor cuenta de su naturaleza latina. En este caso, aunque el arcediano no especifique la relación evolutiva entre el “ca” y el “qua” latino, lo deja implícito al relacionar los arcaísmos con el castellano rústico y éste, a su vez, con el latín. Por tanto, la incorporación de latinismos y/o arcaísmos en el seno del verso y de las etimologías en el seno del comentario se presentan, en realidad, como dos caras de una misma moneda: dar acabada cuenta, por un lado, del origen latino del castellano y, por otro, devolverle al “castellano literario” un poco de la latinidad perdida.

En este sentido, resulta interesante notar la conciencia lingüística que en este pasaje demuestra tener el arcediano al percibir el cambio lingüístico y, a su vez, la manera en la que lo evalúa: las “nuevas maneras de hablar”, es decir, los nuevos usos, son impropios y “enemigos”, pues distancian al castellano de su estadio más cercano al latín, que está mejor representado, desde su óptica, en estos arcaísmos que, sin embargo, el “castellano rústico” todavía conserva. Es este estadio primitivo el que Villegas intenta, en una actitud verdaderamente filológica, recuperar. Mencionemos, a su vez, otro pasaje en el que manifiesta una actitud muy similar:

Maguer mi entender← vocablo castellano antiguo es maguer, agora no es en vso de curiales ni de galanes, queda solamente en labradores y en las montañas: pero yo soy mucho aficionado a vocablos antiguos, y por eso pongo este y otros algunos de su suerte, de que no dubdo seré reprehendido, *mas todo es de sufrir por honra de la antigüedad.* (a6 v)

Además de establecer de manera explícita la relación entre el uso de arcaísmos y el interés por la “antigüedad” tan propio de los humanistas, se repite aquí, nuevamente, la relación de los arcaísmos con el castellano rústico y, a su vez, la contraposición de éste con el castellano “de curiales y galanes”, es decir, el de la corte. En efecto, es preciso

señalar que esta oposición era para las reflexiones de la época un “tópico lingüístico”⁴¹ que, sin embargo, suele tener un cariz inverso al que le da Villegas en este pasaje y, de manera más marcada, en el anterior. Tomemos como ejemplo los dos “tratados lingüísticos” ya mencionados. En el *Vocabulario*, por una parte, luego de señalar las alteraciones en la pronunciación y en la significación que sufren ciertos términos explica que “biene esto [...] por la mayor parte por la groseza y rusticidad de los aldeanos cuya torpedad y rudeza es *enemiga* y madrastra de la hermosa elocuencia y poliçia de el hablar” (p. 80), mientras que, unos folios después, identifica esta “poliçia” con el habla de la corte: “no es de creer [...], especialmente en las cortes y casas de los reyes donde se vsa toda poliçia y horden de hablar, que vsasen de vocablos ymproprios” (p. 83). En el *Tratado*, por su parte, menciona el caso del hijo de algún Señor nacido en el campo (“nasçido e criado en Viscaya o Bauia”) y señala cómo “antes que le lleuasen a la corte del rey, le darían vno que le enseñase a bien e complidamente hablar” (p. 58) y más adelante advierte “como dicho es que entre nos algunos vocablos dizen los cortesanos e palançianos que non saben los aldeanos, e otros dizen los aldeanos que, avnque los entendemos, nos serían vergonçosos pronunçiallos” (p. 65). Más allá de los diversos matices con los que se retoma este tópico en estos textos, lo cierto es que en ambos se identifica la lengua cortesana con el bien hablar –relacionado, a su vez con su cercanía al latín (*vid. supra*)–, mientras que se presenta al habla de los aldeanos como “impropia”, “enemiga” o “vergonçosa”. Éste es, por tanto, el tratamiento usual que en esta época se le da al tópico, denominado por parte de González Ollé como “alabanza de la lengua cortesana y menosprecio de la lengua aldeana”, tan difundido que se sirven de él también poetas como Pérez de Guzmán, Pedro Marcuello o incluso Alfonso de Baena en el prólogo de su *Cancionero*.⁴²

Bajo este panorama, por tanto, llama poderosamente la atención la valoración opuesta que le da el arcediano a los componentes de la dicotomía, pues, desde su óptica, son los galanes cortesanos los que, lejos de representar el buen hablar, son en cambio “enemigos” pues “estragan la lengua” con los nuevos usos (“y otras impropiedades semejantes”, *vid supra*). Su postura podría explicarse, en principio, teniendo en cuenta los postulados de Nebrija en su *Gramática*, que circulaba impresa ya en 1492, donde

⁴¹ Consúltese al respecto Fernando González Ollé, “Orígenes de un tópico lingüístico: alabanza de la lengua cortesana y menosprecio de la lengua aldeana”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX, 1999, pp. 197-219.

⁴² Véanse al respecto los ejemplos recopilados por González Ollé, “Orígenes de un tópico...”; art. cit., pp. 215-6.

consideraba a nuestra lengua “estar tanto en la cumbre que más se puede temer el descendimiento della que esperar la subida”,⁴³ y sus consiguientes prescripciones sobre el uso correcto del castellano. Juan de la Encina, por su parte, en su *Arte de poesía castellana*, incluida en 1496 en su *Cancionero*, ya da muestras de la rápida difusión e influencia del pensamiento del maestro nebricense:

[S]egún dize el dotíssimo maestro Antonio de Lebrixa [...], una de las causas que le movieron a hazer arte de romance fue que creya nuestra lengua estar agora más empinada y polida que jamás estuvo de donde más se podía temer descendimiento que la subida. Y assí yo por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trovar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte [...].⁴⁴

Por tanto, si asumimos que Villegas sigue con observancia la *Gramática* nebricense, los nuevos usos que encuentra en la corte a principios del XVI podrían haber sido fácilmente considerados como un ejemplo de “descendimiento”. A su vez, sabemos también que Nebrija, en palabras de María Rosa Lida de Malkiel, “toma sus ejemplos casi exclusivamente de Mena”, ejemplificación que por “hallarse reducida a la sola obra de Mena expresa hasta qué punto ésta representaba para Nebrija culminación y como el compendio de toda la poesía castellana”⁴⁵. Aunque en estudios más recientes se ha matizado esta asumida identificación de Mena con la culminación de la lengua por parte de Nebrija –Juan Casas Rigall, por ejemplo, advierte que en realidad Nebrija disocia su ideal lingüístico del estilo literario de Mena⁴⁶–, lo cierto es que la “preeminencia absoluta que Nebrija otorgaba a Mena”⁴⁷ en la *Gramática*, permitiría fácilmente concluir, en un lector coetáneo, la identificación de éste con “la cumbre” de la lengua. En este sentido, teniendo en cuenta que es justamente en el campo donde se mantienen

⁴³ Antonio de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, p. 101.

⁴⁴ “Arte de poesía castellana”, en Francisco López Estrada, *Poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1985, p. 78.

⁴⁵ Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento...*, *op. cit.*, pp. 331 y 332.

⁴⁶ Juan Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía: Juan de Mena y los autores en el canon de Nebrija*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, p. 28. Francisco Rico señala, de hecho, que de los 43 ejemplos que ofrece de Mena, “41 de las citas se encuentran en la sección dedicada a la métrica, y en los capítulos relativos al solicismo, al metaplasmo y a las figuras” (“Lengua y Literatura: de Nebrija al Siglo de Oro”, en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Siglos de oro, Renacimiento: Primer Suplemento*, Madrid, Crítica, 1991, pp. 40-41). Consúltese al respecto también Eugenio de Bustos Tobar, “Nebrija, primer lingüista español”, en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, pp. 205-22, especialmente p. 213.

⁴⁷ María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 332.

usos más cercanos a la lengua arcaizante de este ya encumbrado poeta, Villegas podría haber deducido fácilmente que la lengua de los aldeanos representaría mejor “la cumbre” que la de los galanes con todas sus “impropiedades”. Es bajo el panorama de estas suposiciones, de hecho, que puede explicarse también la gran utilización que Villegas hará de arcaísmos similares a los que utiliza Mena.

Más allá de estas explicaciones, de carácter muy hipotético, la inversión que hace Villegas de este tópico nos habla, en realidad, de una problemática mucho más profunda. Luis Fernández Gallardo, de hecho, señala la importancia “social” que adquieren los diversos tratamientos del tópico tanto en el *Vocabulario*, como en el *Tratado*, formulados ambos desde el seno de un ambiente cortesano. Dirá respecto de las reflexiones lingüísticas del *Vocabulario*:

Frente al campesinado causante de la corrupción del castellano, se perfila una nobleza depositaria y garante de la corrección idiomática, especialmente aquella que reside en la corte, la cual se erige, pues, en modelo y norma de comportamiento lingüístico. Discreción y saber son las cualidades que avalan la excelencia del castellano de la corte. De este modo, el autor del *Vocabulario* se hace eco de la transformación que en los valores nobiliarios se estaba produciendo a lo largo de la centuria, dando lugar a la integración dentro del “ethos” beligerante de elementos de la cultura letrada, de lo cual es su expresión más destacada la valoración de la discreción y el saber como virtudes propias del estamento caballeresco. La discreción y el saber que se manifestaban en el uso diestro del idioma apuntan inequívocamente al quehacer literario que se desarrollaba en la corte, a la poesía cortesana.⁴⁸

El tópico de la alabanza de la lengua cortesana, por tanto, está estrechamente ligado a una tendencia que impregnó todo el pensamiento humanista español: “el objetivo de hermanar armas y letras” o, mejor dicho, esa “deseable y simultánea actualización de la *sapientia y fortitudo* clásicas”⁴⁹. Esta tendencia es consecuencia, a su vez, de una de las peculiaridades principales del Humanismo peninsular, a saber, que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco⁵⁰ que configuran, en palabras de Lawrance, la ya mencionada “*lay literacy*” de amateurs cultos y liberales.⁵¹ No nos demoraremos aquí en las diversas formulaciones que adquiere el tópico de las armas y las letras en la producción literaria del momento, ni en el tratamiento particular que hará Villegas de él, pues le

⁴⁸ L. Fernández Gallardo, “Latín y Vulgar...”, art. cit., p. 49.

⁴⁹ Javier García Gibert, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 35-36.

⁵⁰ Véase Morrás, “Un tópico ciceroniano...”, art. cit., p. 115.

⁵¹ Lawrance, “The Spread of Lay Literacy...”, art. cit., p. 79

dedicaremos todo un apartado en el próximo capítulo (7.2.2.2). Mencionemos simplemente que, frente a este panorama, los clérigos de formación escolar o “literatos de profesión”⁵² comienzan a verse desplazados y, por ende, muchos intentarán defender la práctica literaria como un ámbito privativo. Ésta es, por tanto, la verdadera problemática que subyace a la particular reformulación que hará Villegas de la oposición lengua cortesana/aldeana. El arcediano se sirve de este tópico pero lo invierte, logrando desestabilizar de esta manera una de las premisas que justifican y promueven la incursión del emergente sector de *amateurs* en la práctica literaria. En otras palabras, al criticar el “buen hablar” de los cortesanos en el fondo lo que está poniendo en duda es su “discreción y saber” que como señalaba Gallardo “apuntan inequívocamente al quehacer literario”. Los pasajes en los que Villegas reelabora este tópico, por tanto, además de presentar, de manera velada, un indicio acerca de su postura respecto del debate central del humanismo español, el de las armas y las letras, se presentan como una huella textual de una de las tensiones inherentes del Humanismo peninsular.

Retomando el tema de la predilección del arcediano por los arcaísmos, resulta interesante destacar la manera “productiva” en la que utiliza los que encuentra en Mena, por ejemplo, y las diversas reflexiones que se desprenderán de este uso:

→jamás fue persona tan muy presurosa←[...] dízese aquella palabra tan muy que es poco en vso en nuestra lengua, y yo no la fallé ni oy en ningund cabo, avnque Juan de Mena algunas vezes dize tan mucho, parésceme bien que es manera de añadir algo al superlativo que es mucho o muy que en nuestra lengua castellana estos son los superlativos, como en el francés tre o en el greco de donde el francés creo lo tomó. (e2 r)

Villegas, entonces, basándose en la estructura del sintagma “tan mucho”, propio del estilo arcaizante de Mena,⁵³ innova creando un “neologismo fraseológico”⁵⁴. Al respecto resulta interesante la manera en la que justifica su innovación pues, por un lado, evidencia una cierta reflexión o análisis de la estructura del lenguaje de Mena que le permite, a su vez, explicitar el precedente racional en el que basa su neologismo y, por otro, nos da cuenta de una cierta conciencia del mecanismo “analógico” con el que éstos se forman, pues hace equivaler su “muy” al “mucho”, equivalencia que corrobora en seguida con el “que en nuestra lengua castellana estos son los superlativos”.

⁵² Lawrance, “La autoridad de la Letra...”, art. cit., p. 94.

⁵³ Consúltese al respecto el elenco de arcaísmos que enumera en una nota al pie Lida de Malkiel (*Juan de Mena...*, *op. cit.*, p. 239), entre los que se encuentran los sintagmas “muy mucho” y “tan mucho”.

⁵⁴ Extraemos esta nomenclatura del clásico trabajo de Valentín García Yebra: “Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor”, Madrid, RAE, 1985 (consultable en www.rae.es, Publicaciones: Discursos de Ingreso).

Dos aspectos más de este pasaje nos permiten advertir actitudes humanistas en relación a la lengua en las que vale la pena demorarnos. El primero, la cuestión tal vez más evidente: además de los conocimientos de latín que demuestra en su gran despliegue de etimologías –generalmente acertadas–, aquí se ve cómo cada vez que puede también intenta demostrar conocimientos sobre otras lenguas europeas –el francés en este caso– y, en especial, sobre la otra disciplina clásica en boga: el griego. Sin embargo, es interesante mencionar que, excepto el caso que nos concierne, todos los pasajes en los que introduce relaciones con (o étimos de) el griego, son traducciones exactas del *Comento* de Landino. Ejemplifiquemos con un caso similar al que estamos comentando: respecto de los versos 79-80 del canto 33 (“*Ah Pisa vituperio delle genti del bel paese là dove suona sì*”), Landino comenta: “*cioè vituperio del bel paese d'Italia nella quale suona el sì. Imperochè chome el franzese dice “oy”, et el tedesco “io”, el greco “ne”, chosì tutta Italia dice “sì*”. Villegas traducirá el pasaje de manera literal, aunque agregando la referencia al equivalente español: “quiere dezir Pisa vituperio de la gente ytalaiana adonde se dize sy. Como el francés oy, y el tudesco y alemán dize io, y el griego ne, en Italia se dize sy, y también en España” (copla 12, N4 r). Notemos que no aclara, como suele hacer la mayoría de las veces en las que se sirve de Landino, que está traduciendo de él. La omisión, en realidad, es bastante estratégica pues le sirve no sólo para aparentar un cierto conocimiento de griego, sino también de alemán. Aclaremos, además, que ésta será una estrategia constante, pues en ninguna de las ocasiones donde incorpora étimos de griego, aclara que está traduciendo de Landino.⁵⁵ El pasaje que nos concierne, sin embargo, el único en el que incorpora una relación al griego sin extraerla de Landino, nos permite terminar de diagramar el panorama. En efecto, además de la actitud dubitativa con la que ofrece la relación etimológica (“como en el francés tre o en el greco de donde *creo que* el francés lo tomó”), actitud que no demuestra nunca respecto de sus etimologías latinas, llama la atención que no explicita el término griego al que está haciendo referencia en su comparación. Además, el francés “*très*”, de hecho, deriva del latín “*trans*” y aunque éste, a su vez, pueda proceder de un étimo griego, lo cierto es que difícilmente el arcediano lo haya sabido y, en el caso de que lo supiera, no hubiera dudado en hacerlo notar ofreciendo el término preciso. Se trata, pues, de una etimología “especulada”, con el único fin de sumarse a la moda humanista alardeando

⁵⁵ En el canto I, por ejemplo, tenemos en la glosa a una misma copla, la 6, los términos “cronografía” (b1v) y “zoon” (b2r) y, luego, en la 11, nos ofrece la etimología de “poeta” señalando que viene de “opi” (b6r) calco erróneo del “poio” de Landino, sea por un error de la imprenta o del mismo Villegas en su desconocimiento del griego.

conocimientos de griego, que evidencian ser en realidad entre nulos y paupérrimos. Aclaremos, igualmente, que el “alarde” de sus conocimientos de francés parecería tener sí un asidero real, pues lo incorpora en pasajes donde Landino no hacía ninguna referencia a él, como en el caso de este “superlativo” –como lo categoriza él– “*très*”, o de “*folleto*”, sólo por mencionar otro ejemplo.⁵⁶

El segundo aspecto en el que nos interesaba detenernos es el hecho de que el pasaje en cuestión nos da cuenta también de otra actitud propia de un “lingüista”, pues refiriéndose a la “palabra”, como la llama él, “tan muy” lo primero que comenta es que “es poco en vso” y que “yo no la fallé ni oý en ningúnd cabo”. Esta actitud, aunque sea por la negativa, está estrechamente relacionada a su vez a la actitud “recopiladora” que demostraba respecto de los nuevos usos (“cada día fallan nueuas maneras de hablar muy improprias[...]: fasta aquí “besaban las manos”, diciendo a todos “ves’os las manos” [...]. Tan bien de segunda persona fazen tercera y para decir vos dizen él y otras impropriedades semejantes) o a la actitud con la que explica usos y formas cotidianas propiamente castellanas cuando se oponen a las toscanas –que en su versión, sin embargo, ha decidido calcar–. Respecto del v. 39 del canto XVII (“*mi disse ‘va e vedi la lor mena*”), por ejemplo, Villegas traduce “vernás informado quién son, de qué mena” y comenta:

[Q]ue conoscerá quién son y de qué mena, quiere dezir de qué fuerte o qualidad. Mena en lengua castellana quiere dezir manera o fuerte y tórnase comúnmente en mala parte, **así dezimos** ser hombre de ruin mena al que es tramposo y cauiloso. Vn valle ay que se dize de mena, donde ay honrrados hidalgos que son de buena mena y qualidad. (copla 6, fol. r5 v.)

Otro pasaje interesante al respecto es el comentario a la copla 14 del canto 2, donde explica:

[P]or eso dize dama gentil: este vocablo gentil en nuestra lengua castellana está y se toma muy impropio que se le dan dos significados que ninguno dellos corresponde a su significado latino ni italiano. De vna manera entendemos gentil, por lo dela gentilidad y del tiempo delos gentiles y, de otra, dezimos gentil por fermoso, *como dezimos vn gentil hombre o muger*. El latín y el toscano, avnque tan bien alguna vez lo toma así, mas principalmente no lo toma ni entiende sino por linaje o nobleza, que por dezir es de tal

⁵⁶ Nos referimos al comentario sobre su traducción del verso 32 del Canto XXX “*mi disse: ‘Quel folleto è Gianni Schicchi*”, en la cual calca el término italiano y comenta: “Este folleto es vocablo francés y ytaliano, follía quiere dezir locura y folle hombre loco y soberuio, llama aeste folleto, que es diminutivo como loquete o loquillo, pues díxole este loco es Juani Esquiui” (copla 5, K6 v).

linaje dicen es de tal gente. Aquí ala gracia operante o preueniente llámala gentil por noble y de linaje excelente o alto que enteramente procede e es fija de Dios. (Canto 2, copla 14, d7 r y d8 v)

Resulta interesante, en este caso, notar cómo considera impropio el uso castellano justamente por apartarse del latín. En este sentido, Villegas percibe numerosas veces cómo el italiano se mantiene, sin embargo, más cercano. Sólo un ejemplo, también del canto 2:

→tú dizes de Siluio que el claro pariente← La lengua latina y la ytaliana llaman parientes a los padres, agüelos y otros ascendientes: el latín dize parentes, el ytaliano parenti. Nosotros entendemos parientes en grados trasuersales, como primos o otros en segundo o tercer grado. Aquí se toma como hemos dicho por agüelo, que Eneas fue agüelo de Siluio”. (copla 2, c8 v)

La postura del arcediano llama la atención si tenemos en cuenta, por ejemplo, las reflexiones del *Tratado*, pues allí se aboga siempre por la mayor cercanía del castellano al latín en comparación con el italiano.⁵⁷ Esta es la actitud que prevalece durante todo el XVI, pues como señala Pedro Ruiz Pérez

el castellano sí había logrado, de modo más o menos incontestado, imponer sobre el resto de las lenguas romances la conciencia de su superioridad, basada en *su mayor cercanía* al idioma original, ya apuntada desde el siglo XV, en el *Libro de la vida beata* (1463), de Juan de Lucena.⁵⁸

Villegas, en cambio, aunque no emite ningún juicio explícito al respecto, en sus advertencias constantes sobre la cercanía del latín y el italiano a diferencia de los cambios semánticos o sintácticos que advierte en el castellano, demuestra acercarse más en este caso a la postura de los humanistas italianos. Esta actitud se puede explicar, tal vez, por el gran contacto que tuvo con ellos y con la lengua italiana gracias a su estadía en la corte romana, que le habría dado seguramente una posibilidad de objetividad

⁵⁷ Citemos simplemente un ejemplo: “Y esta lengua romana –digo la verdadera latina [...]– esta conserua mas nuestra lengua [...] mas que ninguna otra lengua de España, y avn en muchas e quier infinitas las conseruamos, la nuestra lengua mucho mas que los mesmos romanos o ytalianos” (ed. González Rolán, p. 52). Luego de esta fuerte afección se dedica todo un folio a ejemplificar, comparando términos castellanos que se acercan más al latín que sus correspondientes italianos. Para una profundización de los argumentos con los que el autor del anónimo del *Tratado* eleva el castellano sobre el italiano en su relación con el latín véase Fernández Gallardo, “Latín y Vulgar...”, art. cit., pp. 29-36.

⁵⁸ Ruiz Pérez, “Sobre el debate de la lengua vulgar...”, art. cit., p. 33.

mayor a la hora de comparar ambas lenguas y ,en los casos que recopila al menos, un mayor acierto filológico.

Habría que aclarar, además, que la actitud reflexiva y comparativa respecto de los usos castellanos, latinos e italianos no se reduce simplemente a cuestiones léxico-semánticas como las mencionadas, sino que aborda también cuestiones morfo-sintácticas. En el comentario a la primera copla del canto 10, explica respecto de su traslado del primer verso del canto (“*Ora sen va per un secreto calle*”): “→que cerca la cibdad por calle secreto← nuestra lengua castellana faze fenbra a la calle y pónela en género femenino, mas en la verdad segund el latín masculino es, por eso dize calle secreto, conformándonos con el texto del toscano” (copla 1, q 7v). Varios cantos más adelante, en la copla 3 del XXIV, refiriéndose al verso “mas como llegamos a un roto puente” agrega al respecto: “ya diximos como valle y calle y puente con otros semejantes en la lengua castellana fazemos los del género femenino diciendo vna calle, vna puente; en latín y en el toscano nómbrese en masculino, diciendo aquel puente o vn puente roto como aquí dize”⁵⁹ (E 8r). Estas reflexiones, propias de la metodología de la gramática o lingüística comparada, le permiten al arcediano justificar por su mayor cercanía al latín la incorporación de calcos léxicos o morfosintácticos del italiano, que se presentan, por tanto, como una manera más de devolverle al castellano la latinidad perdida.

A su vez, en otras ocasiones justificará sus italianismos agregando otros argumentos. En relación al término toscano “*stagno*”, por ejemplo, que aparece dos veces en el Infierno (XIV, 119 y XXII, 141) Villegas comenta su trasvase en ambos casos. En su primera aparición señala “y que tal sea aquel estaño, que quiere dezir estanque y llámase estaño en lengua toscana y avn catalana” (copla 17, y4 r); respecto de la segunda agrega en su comentario un dato más: “vinieron a caer en el estaño de la pez. En Aragón y Cataluña al estanque llaman estaño y es más conforme al latín que

⁵⁹ Más allá de que la evolución histórico-morfológica determinó la preeminencia masculina del género del sustantivo “puente”, en el siglo XV se hallaba muy extendida la forma femenina. De hecho, en el Corde, el sintagma “la puente” se registra 846 veces en el período de 1400 a 1500 y “una puente” 52 veces. Durante el mismo período “el puente”, en cambio, se registra una sola vez y “un puente” sólo 3. Corominas, en la acepción del término “puente” de su *Diccionario*, señala que “el femenino parece ser general en la Edad Media (...), lo es todavía en el *Quijote* (...) y el mismo género se encuentra en varios pasajes de Lope y otros clásicos; pero ya Góngora y Ruiz de Alarcón lo emplean en los dos géneros” (Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos. 1981, vol. IV. p. 674). Aclara, luego, que “la primera aparición del masculino en autores como Góngora hace pensar en un influjo latino-italiano, aunque quizá contribuyera el de las hablas castellanas orientales”. Villegas, por tanto, da cuenta aquí de manera explícita de la influencia latino-italiana que determina la elección de la forma masculina, aunque varios decenios antes.

dize *stannum*” (copla 20, C7 r). Más allá de que el argumento de fondo, implícito en el primer caso y explícito en el segundo, es el de la mayor semejanza de la forma elegida con el latín, el argumento que parece tener más preponderancia en ambos casos es el de la presencia de un término similar en estos dos dialectos peninsulares. En efecto, en otras ocasiones el italianismo se justificará sólo por el hecho de hallarse un término similar en estos dialectos: en el canto 28, copla 11, respecto del verso “sy may retornare tu alegre folganza”, dirá “may es buen vocablo ytaliano, que allá mucho se vsa por dezir jamás, y también en Cataluña y Aragón, y por eso se dexó ansý” (J5 v). En otros casos, junto al uso dialectal se aducen razones diversas: “que segund esto el arte humana es nieta de Dios, que aquí llama nepote en lengua toscana y dexo se asý por la consonancia y porque es asaz vocablo claro decir nepote por nieto, también es vocablo catalán y aragonés” (s8 r). Notemos, en este último caso, que ya no se menciona la cercanía del término toscano al latín –nepote deriva de *nepos*–, sino que para justificar su opción por el calco basta simplemente con aducir cuestiones de versificación y cerrar su argumento señalando su uso dialectal. Asimismo, respecto del caso anterior, resulta interesante desglosar la manera en la que construye la justificación pues el particular ordenamiento de la frase liga la proposición causal (“y por eso se dexó ansý”) más con el referente inmediato (“también [se usa]en Cataluña y Aragón”) que con el anterior (“que allá mucho se usa por decir jamás”). De este modo, el foco de la argumentación en ambos casos es siempre el uso dialectal. Por tanto, desde la perspectiva que nos ofrece Villegas, muchos de los italianismos deberían considerarse, en realidad, como dialectalismos que, de esta forma, quedan incorporados en el seno de su traducción.

En este sentido, no resulta un detalle menor el hecho de que los dialectos mencionados sean siempre los de Aragón y Cataluña, pues estas coronas son las que se hallan reunidas bajo el mismo poder que Castilla luego del casamiento entre Fernando e Isabel. En rigor, Villegas está intentando construir un “castellano literario” que refleje mínimamente –y, a la vez, fortifique– a nivel lingüístico la nueva identidad nacional que se estaba forjando. A la unificación política le corresponde, por tanto, un intento, al menos, de unificación –o tolerancia– lingüística. Como demuestra Nebrija en el prólogo a su *Gramática*, de hecho, esta nueva identidad encuentra justamente en la lengua su argumento más poderoso. La postura de Villegas en este caso, es consecuencia de la misma “corriente de pensamiento” que parece seguir también Nebrija, pues como nos señala Ruiz Pérez:

La tesis sobre la que Nebrija hace descansar la construcción argumental del prólogo a su *Gramática de la lengua castellana* –“siempre la lengua fue compañera del imperio”– no sería sino la culminación de una corriente de pensamiento en la que fue consolidándose la conciencia de la lengua castellana no sólo como seña de identidad del reino que iba conformándose en estado, sino como uno de los agentes principales de la política exterior castellana.⁶⁰

Desde esta perspectiva, el acusado número de latinismos también incorporados en el seno del verso se puede explicar no sólo por su afición humanista por esta lengua y su intento de reivindicar la dignidad del vulgar y/o de depurarlo en una dirección latinizante, sino también por un cierto intento, inconsciente o no, de elevar al castellano a “lengua del imperio” dándole aires y reminiscencias latinas.

A modo de cierre, recapitemos las conclusiones más importantes de lo analizado en este apartado en relación a los aspectos humanistas de su concepción y reflexiones sobre la lengua. En primer lugar, el interés de Villegas por el latín y la antigüedad – materializado en su traducción en la incorporación de latinismos y arcaísmos y, en el comentario, en la gran cantidad de etimologías– y, al mismo tiempo, su interés por reivindicar el vulgar –no sólo en su dignidad literaria, sino también en su potencial epistemológico, pues es capaz de vehicular contenidos sin necesidad de utilizar las citas de *auctoritates* en latín– sea tal vez la característica más propiamente humanista de su obra. A esto habría que agregarle sus intentos fallidos de demostrar conocimientos de griego, la otra lengua arcaica cuyo estudio cobra protagonismo durante el Renacimiento y, además, sus intentos constantes de dar cuenta del conocimiento de un amplio abanico de lenguas europeas, conocimiento obligado para un filólogo humanista. Asimismo, en sus diversas reflexiones sobre el problema de la lengua, en su recopilación atenta de usos castellanos cotidianos, arcaicos o de los nuevos usos “impropios”, en su conciencia del cambio y la evolución lingüística y, por último, en la actitud filológico-comparativa con la que coteja usos castellanos, latinos e italianos, demuestra estar también fuertemente influido por ese interés incipiente de la investigación humanista en el campo de la lingüística.

Finalmente, recalquemos cómo en su particular postura respecto del debate entre el latín y el vulgar, así como en su postura respecto de la dicotomía lengua

⁶⁰ Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, El Laberinto, 2000, p. 199.

cortesana/lengua aldeana, y por sobre todo, en esa particular construcción del “castellano literario” –plagado no sólo de latinismos, sino de aragonesismos y catalanismos–, en la que pudimos intuir esa misma concepción nebrisense de la lengua castellana como compañera del imperio, subyacen reflexiones y concepciones que demuestran ser al mismo tiempo huella y reflejo no sólo de las tensiones e intereses contradictorios propios de su situación enunciativa –eclesiástico y literato al servicio de la hija natural del rey Fernando– sino también, y por sobre todo, del contexto particular y paradójico del Humanismo peninsular.

Capítulo 7. El comentario y sus reflexiones sobre poesía y ficción: tradicción e innovación

Hemos demostrado exhaustivamente a lo largo de estas páginas cómo en su comentario Villegas esclarece el texto dantesco traduciendo en parte el *Comento* de Landino (1481) y agregando, a su vez, citas de *auctoritates* cristianas, etimologías, reflexiones lingüísticas y numerosas alusiones al contexto político-cultural hispano. De hecho, la práctica exegética del comentario (*enarratio poetarum*) define, en términos de Gómez Redondo, “un espacio pragmático muy especial, en el que el autor suele encontrar cabida para situar reflexiones muy variadas”¹. Más allá del formato enciclopédico y de anecdotario que pueden adquirir los comentarios, el núcleo principal es siempre el de la *interpretatio* y/o la *elucidatio* del texto y, por tanto, la reflexión literaria tiene generalmente un rol privilegiado. De esta manera, los espacios textuales en los que se va diseñando el pensamiento literario del XV y XVI serán no sólo los prólogos y exordios de diversos tipos de obras (como los de Baena y Santillana), sino también los comentarios vernáculos a los grandes poetas que, en palabras de Julian Weiss, “offer extended passages of literary criticism”².

En este último capítulo es nuestra intención analizar las reflexiones sobre la poesía, el poeta y la ficción del prólogo y ciertos pasajes del comentario de Villegas, con el objetivo de ponerlas en relación, por un lado, con el *Prólogo* de Landino y, por otro, con algunas de las concepciones poéticas que las figuras más importantes del humanismo peninsular han delineado en sus paratextos. Será interesante, finalmente, analizar la manera en la que Villegas insinúa y, por momentos, desarrolla su postura sobre el clásico debate humanista de las armas y las letras, a la luz de su peculiar situación enunciativa y de la evidente función de propaganda regia que presenta su texto.

¹ Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, op. cit., p. 199.

² Julian Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile...”, art. cit., p. 508.

7.1- El proemio y la defensa de la poesía

Hemos ya señalado cómo la introducción o *accessus* a la obra de Villegas, dividida en tres apartados (*vid. supra*, cap. 2), comienza con una larga dedicatoria a Doña Juana de Aragón intitulada “Prohemio dirigido a la dicha señora doña Juana”, donde el arcediano ofrece los detalles sobre el tipo de relación que los une y las circunstancias que rodearon el encargo de la obra. Es en este primer apartado, de hecho, donde a raíz del pedido de la hija natural del rey de trasladar la *Commedia* “en nuestro vulgar castellano ansý en verso como el estaba” (l. 35), Villegas acomete una verdadera defensa de la poesía que permite justificar y legitimar su utilización del verso y su propia práctica poética. Analizaremos aquí, por tanto, la manera en la que Villegas va incorporando sutilmente algunas reflexiones sobre su ejercicio poético que culminan, luego, en la construcción de una defensa explícita de la poesía.

Sus primeras ideas sobre la labor poética se introducen, de hecho, en relación con el encargo susodicho de traducir al Dante en verso:

[F]ue cosa para mí muy graue y dificultosa, así por la rudeza de mi tardo juyzio y poco exerciçio del trobar como por algunos impedimentos y negoçios familiares, y como vn poeta dize, Uacu[a]e carmina mentis opus, que el escribir versos es obra de entendimiento desocupado. (ls. 35-8)

A la hora de cumplimentar los requerimientos de uno de los tópicos más usuales en la construcción retórica de los prefacios, a saber, el de la falsa modestia, se sirve aquí, además del típico lugar común del “tardo juicio”, de dos ideas poéticas muy difundidas –las cuales presenta, claro, a través de su signo contrario–: la actividad poética en cuanto *ars* requiere un cierto entrenamiento –“exerciçio”, más adelante en el comentario dirá “el trabajo del estudio de la poesía” (fol. c7 v)–, y, por otro, está ligada al “ocio”. En cuanto a la difusión de estas ideas en España, se podrían citar numerosos ejemplos de las obras de Cartagena, Ayala, Marqués de Santillana, etc.³ Mencionemos aquí sólo otro caso contemporáneo donde ambas también aparecen

³ Cartagena en la *Epistula ad Petrum Fernandi de Velasco*, plantea que la escribe “*cum spaciosius negociis solutus*” (Jeremy Lawrance, ed., *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios: Epistula directa ad inclitum et magnificum virum dominum Petrum Fernandi de Velasco*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979, p. 29, fol. 1r). En el prólogo a su *Rethorica* (27) afirma, por otra parte: “(...) mandásteme, pues yo a la sazón pareçía haver algunt espaçio para me ocupar en cosas estudiosas, que tomase un pequeño trabajo e pasase de latín en nuestra lengua la *Rethórica* que Tullio compuso”. Ayala, en la copla 922 del *Rimado de Palacio* se refiere a lo mismo, aunque en relación a la lectura (“Quando yo algunt tiempo me fallo más espaciado/ busco por donde lea algun libro notado [...]”), igual que Santillana en la Epístola a su hijo, cuando señala que la *Eneida*, las

conjugadas: en el *Arte de poesía castellana* (1496) Juan del Encina planteaba que *trobar* “es muy gentil exerciçio en el tiempo de ociosidad”⁴ y se la dedicaba al príncipe Juan para que “estando desocupado de sus arduos negocios, [pueda] exercitarse en cosas poéticas”. La amplia difusión de estos conceptos, sin embargo, se remonta a la famosa dicotomía ciceroniana *otium/negotium* y más en particular al tópico del *otium honestum*, es decir, el *otium* como *negotium* literario,⁵ que se reelabora de manera especial en España. Como señala María Morrás, las peculiaridades del Humanismo peninsular, que tienen origen en la paradoja de que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco, determinan el acento diferente que se le da a este tópico respecto del que tuvo, luego de Petrarca,⁶ en el Humanismo italiano, donde siguiendo a Cicerón, se concibe el ocio literario como un paso previo para la vida activa. Señala Morrás, refiriéndose a las intenciones de Cartagena al utilizar este tópico en la *Epistula ad Petrum Fernandi de Velasco* (1440)⁷:

No busca espolear a la participación en la vida pública como recordar a los que ya lo hacen que el estudio y la actividad literaria que se cultiva en los ratos de ocio no es un demérito ni un obstáculo para la vida activa [...] En consecuencia, da la vuelta a la imagen que el Humanismo crea de Cicerón. En lugar de presentar a un Cicerón orador que además interviene en los asuntos del estado, traza la imagen de alguien cuya principal ocupación son los asuntos públicos, pero que encuentra en sus ratos de ocio solaz y consuelo en dedicarse a la literatura.⁸

La preocupación española –sobre todo de los literatos clérigos como nuestro arcediano– en acentuar siempre la necesidad del “exerciçio” y el trabajo del aprendizaje de la técnica poética, se explica, sin dudas, desde este panorama: entre el siglo XIV y el XV el clero está atestiguando la emergencia de ese público lector laico del que hablamos ya en el capítulo previo.

Transformaciones de Ovidio y otros libros en los que se ha “deleytado” son “un singular reposo a las vexaciones e trabajos que el mundo trahe” (Marqués de Santillana, *Obras Completas, op. cit.*, p. 457).

⁴ López Estrada, *Poéticas castellanas...*, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Cicerón desarrolla estos temas en *De officiis*, ejemplificándolo a través de la figura de Escipión el Africano (III.1) aunque se pueden encontrar otras referencias también en *De Oratore* (I.1.3 ; I.52.224; II.13.57) y *Brutus* II.8.

⁶ Petrarca, como bien sabemos, aboga todavía por la vida contemplativa frente a la activa. Como señala Morrás, para este poeta “*otium* significaba dedicarse por entero al cultivo de la literatura, la única forma de *negotium* en la que se ocupó” (“Un tópico ciceroniano...”, art. cit., p. 116).

⁷ El pasaje, harto interesante, reza así: “*Grandi opere ergo ecciam in mediis tempestatum fluctibus collocati, qui animum ad hoc dispositum habent, adhere studiis debent ut non totam etatis sue particulam anxie occupationes exhauriant, sed aliquid occium honestum assumant – si “occium” dicimus illam partem temporis quam a mundanis fluctuationibus segregati amenis studiis occupamus, cum re vera ab ocio plurimum distet*”. (ed. Lawrance, p. 36, fol. 7r).

⁸ María Morrás, “Un tópico ciceroniano...”, art. cit., p. 117.

Además de reactualizar toda esta problemática cultural, con su particular construcción del tópico de la falsa modestia Villegas está insinuando algo más: mientras que, desde el punto de vista ciceroniano “el ocio implicaba sumergirse en el estudio del saber, la *sapientia*, que alejaba de la mente las preocupaciones mundanas”⁹, Villegas se encarga de relevar, a través de la cita en latín y su traducción, la estrecha relación que desde su punto de vista existe entre los “negocios” y el “entendimiento ocupado”, aún en el “tiempo de ociosidad” de la escritura. En todo el pasaje, por tanto, y de manera muy implícita, plantearía las siguientes ideas: por un lado, al igual que Cartagena aunque desde la perspectiva inversa, considera que el “negocio” (“impedimentos y negocios familiares”, en su caso) no es obstáculo para desarrollar actividad literaria –como los 34 cantos subsiguientes lo prueban–, pero por otro, que el entendimiento ocupado que el negocio conlleva influye en la dificultad del trabajo (“fue cosa para mi graue y dificultosa”) y puede ir en detrimento de la calidad de la obra. El arcediano, de esta manera velada, nos ofrece su primera perspectiva sobre el debate central del humanismo español, el de las armas y las letras, al reemplazar la dicotomía ciceroniana por la de entendimiento desocupado/ocupado, e insinuar que el dedicarse a los negocios impide una confección afortunada de la obra literaria.

Detengámonos en este punto sobre la cita en latín, que corresponde a las palabras puestas en boca de Safo en *Heroidas* XV (v. 14) de Ovidio. Llama la atención que en una obra plagada de citas de *auctoritates* clásicas –desde los filósofos como Platón y Aristóteles hasta los literatos como Lucano y el mismo Ovidio en su *Metamorfosis*–, cuya mención legitima la autoridad del propio comentarista¹⁰, se aluda aquí a Ovidio simplemente como “un poeta dize”. Veremos los entretelones de esta omisión tras el análisis del pasaje final del Proemio, que comienza así:

Con vna cosa concluyo esta prefación: que el fazer coplas creo ser tenido en este reyno por **acto liuiano y de poca autoridad**, y que por ventura **seré notado de no conuenir ya tal exerciçio a mi hedad**, la cabsa deste horror [...] ha proçedido de que esta lengua castellana es tan copiosa, que todos pueden en ella fazer coplas y las fazen buenas, o malas [...], y lo que es peor que no se fazen coplas sino **vanidades y motes y de amores**. De manera que no por culpa del trobar, sino de aquellos que dello mal vsan, es venido en tan **liuiana opinión**, que quien faze coplas es visto fazer cosa de **pequeña auctoridad**, mas lo çierto es muy exçelente señora, que en todas las lenguas, la flor dellas como dela farina es el verso. (ls. 47-56)

⁹ *Ibíd.*, p. 116.

¹⁰ Señalan Weiss y Cortijo Ocaña, refiriéndose a Hernán Núñez en su *Comentario sobre las Trescientas* de Juan de Mena, que el comentarista “acude a lo que podría denominarse como auténtico arsenal de citas y fuentes en un intento de probar la *auctoritas* no sólo del autor comentado, sino también la del mismo comentador” (“El ‘Sermón de la Sagrada Escritura’...”, art. cit., p. 145).

Como se puede ver, el proemio culmina con una defensa de la poesía en la que se esgrimen argumentos harto conocidos, entre los cuales el que más se destaca es aquel utilizado por Boccaccio en *Genealogía de los dioses paganos* (XIV, 8), quien lo toma, a su vez de San Agustín (*Confesiones*, I, XVI): no hay que culpar a la poesía en general por los que mal la usan. En este grupo él sitúa a los que “no fazen coplas sino vanidades y motes y de amores”. La poesía que está en tela de juicio y de la que él se pretende distanciar, por tanto, es la amatoria, relacionada con la juventud y la actividad cortesana. Sigue aquí el arcediano los mismos postulados que el principal detractor de este tipo de literatura, Alonso de Cartagena, quien en la *Epistula* definía el programa de lecturas apropiado para los nobles, mientras condenaba cabalmente la poesía pagana:

*A libris itaque illis abstinendum erit, qui ad inhonestatem videntur allicere, uti sunt amatoria, bucolica, aliaque poetarum figmenta, que, licet eloquenti stillo et acuta inventione composita sint, magnamque ingenii elevationem ostendent, cum mirabili compositione metrorum exquisitisque verbis coagulata dulcem saporem conficiant, in nonnullis tamen eorum materia obscaena et provocativa libidinum est.*¹¹

Seguirían también esta misma línea de detracción Fernán Pérez de Guzmán¹² e incluso el ya contemporáneo Nebrija¹³. Huelga aclarar que, como bien señala Lawrance,¹⁴ Cartagena se refiere aquí en particular a Ovidio y a las *Églogas* de Virgilio, dato cuya importancia se revelará en breve. Volviendo a nuestro pasaje, salta a la vista la relación entre las consideraciones de Villegas de la poesía como “acto liviano” y los últimos postulados de Cartagena, en los que la califica como obscena e incitadora al pecado. Asimismo, estos planteos de Villegas donde se relacionan poesía, juventud y corte ya estaban presentes en el *Prohemio e Carta* de Santillana (1445-9) que

¹¹ Lawrance, *Un tratado de Alfonso... op. cit.*, p. 50. En esta condena a la poesía pagana, como puntualiza muy bien Lawrance respecto de este pasaje en su nota 49, Cartagena sigue los postulados de San Jerónimo (Ep CXLVI), San Isidoro (*De sentiis* III, 13, c. xv) y San Basilio (IV, 3-21), en una actitud que dista de la de los humanistas italianos. Su condena, sin embargo, se limita sólo a este tipo de poesía pues, como sabemos, hará numerosas alabanzas de los *studia humanitatis* en otros pasajes (Cfr. la respuesta a la *Carta del Marqués de Santillana* en Santillana, *Obras Completas, op. cit.*, p. 419).

¹² En sus *Loores de los Claros varones de España* se evidencia un rechazo por la nueva actitud renacentista hacia los autores clásicos. Citamos especialmente los versos en los cuales se refiere a la poesía con desdén: “[vaya] Ovidio poetizando [...] / vaya sus trufas cantando, / ornando materias viles/con invenciones sotiles/su alto estilo elevando [...] asaz emplea sus días/ en oficio infructuoso/quien solo en hablar fermoso/muestra sus filosofías” (coplas 48-49, citamos por Raymond Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly Bailliére, 1912, p. 712).

¹³ Nebrija, en su opúsculo educativo *La educación de los hijos* reprueba toda poesía carente de utilidad moral. Cfr: Antonio de Nebrija, *La educación de los hijos. De liberis educandis libellus*, ed. de León Esteban Mateo y Laureano Robles, Valencia, Universidad de Valencia, 1981.

¹⁴ Lawrance, “The Spread of Lay Literacy...”, art. cit., p. 88.

relaciona los poemas de su juventud con el “ejercicio cortesano” y luego de aceptar que muchas tienden a “cosas vanas e lascivas” advierte que “comme los fructíferos huertos (...) dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, assý los onbres bien nascidos e doctos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan del tal exerçio segund las hedades”¹⁵. Es en este contexto que se inserta la alusión de Villegas a su edad avanzada y la consiguiente justificación de su práctica. Volveremos sobre esto.

Luego de este panorama se explica la omisión de la referencia explícita a Ovidio de la cita en latín: teniendo en cuenta la voluntad del arcediano de distanciarse de la lírica amorosa, traer a colación al autor paradigmático del género amatorio clásico, condenado por Cartagena, no resulta muy conveniente.¹⁶ Menos conveniente aún es la mención de *Las Heroidas* que han tenido mucha influencia en la poesía amorosa española, en la ficción sentimental y en las novelas de caballerías,¹⁷ género que Villegas se encargará de desestimar también, según veremos más adelante. El contenido del verso ovidiano, sin embargo, resulta muy funcional para el argumento desarrollado, por lo cual se encarga de citarlo despojándolo de toda referencia autoral o contextual de manera de convertirlo en una sentencia anónima que no atente contra la intención primordial del Prefacio.

La conclusión del prefacio continúa con otro de los argumentos típicos en la defensa de la poesía, a saber, que muchos libros de la Sagrada Escritura fueron escritos en verso, además de los himnos y loores que actualmente la Iglesia canta (ls. 56-60), argumento que encontramos en

¹⁵ Ángel Gómez Moreno, *El “Proemio e Carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 52-53.

¹⁶ Es necesario aclarar que podría plantearse que la omisión de la referencia a Ovidio se explica por la particular circulación de las *Heroidas* en España, ya que en la tradición manuscrita ovidiana de la península no se encuentra la *Epistola de Safo*, que circulaba en manuscritos aparte. Ni Alfonso X en su reelaboración de estas epístolas ni Rodríguez del Padrón en el *Bursario* la incluyen (véase para todo esto Francisca Moya del Baño, ed., Publio Ovidio Nasón, *Heroidas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. LXIV y ss.). También podría aducirse la utilización como fuente de un *florilogium* con una cita anónima. Sin embargo, los *excerpta* o *florilegia* españoles donde se reproducían versos sueltos de las *Heroidas*, aunque los reproducían descontextuados, se organizaban de acuerdo a su autor y su obra. Entre ellos destaquemos el caso del *Escorialensis* Q 1 14, datado en el siglo XIII, donde como señala también Moya del Baño (pp. LXXII-LXXIII), figura el verso el que nos compete, XV, 14 precedido por la siguiente rúbrica: “primo heroidum” (f. 37r). Toda la sección de Ovidio comienza con la rúbrica “Ouidius in primo metamorphoseon” y posee un encabezado de página en cada folio donde se lee: “Ouidi metamorphoseon” y luego “Ouidi heroidum”. Por lo cual, de aducir que su fuente fuera un florilegio, es muy probable que Villegas supiera de quién era la cita y la omisión fuera deliberada. Asimismo, en 1471 se imprime en Roma la primera edición de este texto en donde la *Epistola de Safo* ya estaba incluida. Luego se imprimirá en Venecia en 1474 y en Parma, 1477 (Cfr. Antonio Ramírez de Verger Jaén, ed., Ovidio, *Heroides (o Cartas de las Heroínas)*, Madrid, Akal, 2010, p. 53). Teniendo en cuenta el viaje de estudio que hará Villegas a Roma entre 1485 y 1487 es muy probable que haya estado en contacto con este texto y tenga conocimiento de la Epístola en la que se incluye el verso.

¹⁷ Véase al respecto la tesis doctoral inédita de María Michaëlis-Breva, *La presencia de las Heroidas de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*, Universidad de Ginebra, 2011.

Boccaccio, el Marqués de Santillana y en Encina, por ejemplo.¹⁸ En este sentido, según señala Lawrance, inventar una genealogía clásica y bíblica –referida a la himnografía– para la poesía vernácula era una estrategia típicamente humanista.¹⁹ Para finalizar, utiliza el último motivo típico: el del repertorio de autoridades que utilizaron el verso. En su repertorio, sin embargo, no encontramos a los poetas clásicos griegos o latinos sino que construye, como Santillana en su *Prohemio*, una suerte de canon poético castellano. Veamos:

Desuarío es perder tiempo en confutar tan vana y vulgar opinión, pues coplas castellanas quantos grauíssimos varones las escriuieron. Don Yñigo López de Mendoça, visagüelo de los señores de vuestra magnífica casa Velasco. El graue y doctíssimo Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, don Alfonso de Cartagena obispo de Burgos, y otros grauíssimos auctores. Pues quédese el loable exerçicio del trobar en su **debida auctoridad** y culpados los que para sus vanidades mal lo emplean. (1s. 61-6)

Habría que destacar, en primer lugar, que a diferencia de Don Íñigo que, luego de pasar revista a los poetas latinos, griegos, provenzales, italianos y catalanes, hace una verdadera historia de la poesía hispana que culmina en un “panegírico familiar”²⁰, Villegas aquí se limita a ciertos poetas del XV. En este repertorio, sin embargo, llama la atención la figura de Alfonso de Cartagena, de quien no se conoce obra poética. De hecho, hasta los años ‘70 la crítica se debatía si el Cartagena del *Cancionero General* era el obispo de Burgos, idea refutada en 1976 por Avalle-Arce quien prueba que el poeta era su sobrino nieto Pedro. De hecho, en los albores del siglo XX, Menéndez Pelayo se servía de este pasaje de Villegas para probar que el obispo de Burgos había efectivamente escrito poesía, aunque advertía que probablemente no fuera la del *Cancionero* sino que estuviera perdida.²¹ Ahora bien, siendo que todos los personajes mencionados son poetas recopilados en el *Cancionero General* –1511–, Villegas tal vez haya cometido el mismo error de

¹⁸ Cfr. respectivamente *Genealogía de los Dioses Paganos*, XIV, 8 (Traducción de Ma. Consuelo Álvarez y Ma. Rosa Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 818), el *Proemio e Carta* (ed. Gómez Moreno, p. 53) y el capítulo I del *Arte de poesía Castellana* (ed. López Estrada, p. 79).

¹⁹ Señala Lawrance, respecto del primer capítulo de su *Arte*, intitulado “Del nacimiento y origen de la poesía castellana, y de quién recibimos nuestra manera de trovar” que “en medio folio, Encina inventa una genealogía clásica –estrategia típicamente humanista– para la poesía vernácula. Hace remontar el uso de la rima y cómputo de sílabas (barbarismos, según los gramáticos paganos) a la himnografía latina y traza el desarrollo de los consonantes y ritmos desde Virgilio a Dante y Petrarca, “assi que concluyamos luego el trovar aver cobrado sus fuerças en Ytalia, y de allí esparziólas por nuestra España, adonde creo que ya florece más que en otra ninguna parte” (“La tradición pastoril antes de 1530...”, art. cit., cita en p. 114).

²⁰ Ángel Gómez Moreno, *El “Proemio e Carta”...*, op. cit., p. 144.

²¹ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad media*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, vol. 1, p. 131.

la crítica: identificar al poeta Cartagena con el obispo de Burgos. Haya sido éste poeta o no, lo fundamental es la reapropiación de su figura, y el rol fundamental que le da al final de la enumeración: no sólo “graves” varones, sino incluso un obispo se dedicó a la poesía, lo que justificaría su propia incursión en cuanto eclesiástico. En segundo lugar, la elección de los poetas no parece ser inocente. Todos estas figuras renombradas, luego de dedicarse en su juventud a la poesía amatoria, realizaron un viraje en sus años finales para dedicarse a la poesía de cariz moral o político, según la “*well-established belief*”, como la llama Weiss, de que “*poetry must evolve and mature in accordance with the poet’s own intellectual and spiritual developments*”.²² Es éste el supuesto teórico del que se hacía eco explícito Santillana en el pasaje citado (*vid. supra*) y el que pretende evocar Villegas en toda la construcción del pasaje, sobre todo mediante las oposiciones de calificativos liviano/grave y pequeña/debida autoridad, oposiciones que estos personajes encarnan a la vez que superan. Así, la alusión casi pasajera a su edad avanzada revela su funcionalidad retórica justamente a la luz de este repertorio, que justificaría no sólo la “debida autoridad del loable ejercicio del trobar” sino de él mismo en cuanto otro más de los “gravísimos” poetas.

7.2- El comentario y las definiciones del poeta y la ficción

7.2.1- El poeta divino y las verdades teologales de la ficción

El comentario es, sin embargo, el ámbito textual que le permite a Villegas seguir ampliando y explicitando sus reflexiones literarias, que sólo comenzó a insinuar en el Prólogo. Las ideas que encuentra en el *Comento* de Landino funcionarán las más de las veces, sin embargo, como mero disparador para exponer y desarrollar sus propias perspectivas. Comencemos, pues, analizando un pasaje de la glosa al primer canto. En el comentario al verso “poeta fui yo y canté de aquel justo” (I, 11c) aprovecha para insertar su traducción de algunos planteos que Landino ofrecía en su *Prólogo*, en el apartado de “*Che cosa sia poeta*”, aunque con algunos agregados:

²² Julian Weiss, *The Poet’s Art...*, *op. cit.*, p. 168.

Este vocablo o nombre poeta, segund pone largamente el Xristóforo en el su tan largo proemio de esta obra, es nombre de mucha excelennia, vocablo griego que viene del verbo *opi*²³, que quiere dezir formar, lo qual él dize tener el medio, entre el crear que pertenesce a Dios, y el fazer que es de los hombres. Así dize ser el poeta **en más alto grado que hombre. Es su officio como el del ollero, formar y fazer diuersas figuras y formas**, y ansí del barro formó Dios al nuestro primero padre. **Por eso los poetas se llaman diuinos, a demostrar ser más altos y excelentes** que los otros hombres. Grandes loores de los poetas y poesía pone allý, que sería larga relación. Dize “canté”, porque el verso asý va por números y tiempos como la música, y tienen en vno grand conformidad y coligación. (b 6r)

Toma de Landino, pues, la etimología y consiguiente comparación de la actividad creadora del poeta con la de Dios. Sin embargo, hará una serie de agregados que modifican sustancialmente el planteo de Landino. El florentino habla numerosas veces de “poetas divinos”, concepto que explica en su siguiente apartado, intitulado “Furor divino” donde, haciendo evidente su neoplatonismo, plantea que los poetas son infundidos por este “furor divino” y que, por lo tanto, sus poemas son obra de Dios. Dirá:

[C]essato el furore appena epsi medesimi le 'ntendono; chome se non loro l'habbino pronuntiato, ma Idio per la bocca loro” y agrega “le muse alchuna volta inspirano questo divino spirito a huomini ineptissimi, perchè vuole la divina providentia dimostrarci che e preclari poemi non sono inventione di philosophi, ma sono doni di Dio. (Proemio, 10).

En su traducción, en cambio, Villegas da cuenta del concepto de “poeta divino”, aunque casi al pasar, y vaciándolo de su contenido original. Primero, omite la idea principal que es la de la participación divina real, y por otro, reutiliza el concepto para argumentar a favor de su primera idea agregada: “dize ser el poeta en más alto grado que hombre”. “Poeta divino”, así como lo plantea Villegas, no es más que un epíteto metafórico, pues los poetas son hombres de “alto grado” y “gran excelencia”. Al agregar todas estas ideas subvierte diametralmente el planteo de Landino, para quien como vimos los poetas pueden ser incluso “hombres ineptísimos”. El parangón poeta-Dios del principio resulta ser en Villegas un simple recurso retórico por medio del cual se expresa hiperbólicamente la excelencia de los poetas.

²³ Se refiere al verbo “poio” (forma que se le suele dar al verbo “poiein” en la Edad Media, véase Cocetta Carestia Greenfield, *Humanist and scholastic poetics 1250-1500*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1981, p. 226, nota 7) que en el *Comento* aparece como “piin” (por “poiein”). Este es evidentemente un error del impresor, facilitado seguramente por el desconocimiento del griego.

La particular reapropiación del arcediano se podría explicar, en un primer intento, teniendo en cuenta las ideas poéticas que circulaban en la península. Baena en su prólogo, decía respecto de la poesía que “es arte de tan elevado entendimiento [...] que la non puede aprender nin aver nin alcançar [...], salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invenciones e de muy elevada e pura discreçion e de muy sano e derecho juizio”²⁴. También Santillana, en el primer pasaje ya citado, hablaba de los poetas como “onbres bien nascidos y doctos”. Sin embargo, estas ideas en Baena están relacionadas con su definición de poesía como “gaya sciencia” alcanzada por “gracia infusa del señor Dios”, idea que también expresa Santillana en el pasaje mencionado (“que estas ciencias de arriba son infusas”) pero sobre todo al plantear la poesía como un “zelo celeste, una affeccion divina”.²⁵ El concepto de “gracia infusa” o de “zelo celeste”, como señala Gomez Moreno, encaja perfecto en la polémica sobre la formación del artista, a saber, la contraposición de poeta-vate y poeta-artífice o, en términos horacianos, de *ars/natura*.²⁶ Esta polémica en el ámbito español adquirió un cariz particular pues “la norma e[ra] cargar las tintas sobre innatismo y aprendizaje al mismo tiempo”.²⁷ Como se desprende de los pasajes citados, se trata además de un “innatismo” que difiere del planteo de Landino o Bruni en la medida en que se relaciona con la alta cuna aunque sin desprenderse nunca de la relación con la divinidad. Villegas, que como vimos en el Proemio, ya presentaba la práctica poética como un *ars*, en el último pasaje deja entrever, a través de la comparación del poeta con un artesano, la misma tendencia de aunar *ars* y *natura*: “dize ser el poeta en más alto grado de hombre, es su oficio como el del ollero [...] formar y **fazer figuras y formas**”. Resulta curioso, sin embargo, que habiendo en la península una tradición que, junto al innatismo, advierte el origen divino de la poesía –tradición relacionada ya con San Pablo en el caso de Baena (Ef. 4,7), ya con Boccaccio (*Gen. XIV,7*) en el caso de Santillana²⁸– Villegas se deslinde de las ideas platónicas del furor divino y del poeta teólogo que encuentra en Landino, en función del simple ensalzamiento anímico y/o social del poeta. Tal vez se explique su particular posición teniendo en cuenta el contexto cultural que bien señala Weiss (*ibidem*): los debates poéticos cortesanos (preguntas y respuestas) sobre temas escolásticos o teologales habían generado una respuesta negativa de parte de los teólogos, que negaban el derecho de la nobleza a comentar sobre esas cuestiones,

²⁴ Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. 7.

²⁵ Gómez Moreno, *El 'Proemio e carta'...*, *op. cit.*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁷ *Ibid.*, p. 88.

²⁸ Julian Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile...”, *art. cit.*, pp. 508 y 517, respectivamente.

planteando que poesía y teología son incompatibles.²⁹ Para contrarrestar este punto de vista, según Weiss, es que los poetas seculares alegaron la inspiración divina de su trabajo. Villegas, por tanto, desde su particular situación enunciativa –poeta de corte y además clérigo y teólogo–, prefiere distanciarse de esta disputa y ‘trivializar’ toda referencia a la poesía divina.

A pesar de que se encargue con tanta eficacia de desligar a los poetas del aura divina, no niega, sin embargo, otra de las concepciones que se desprenden de la tradición de la “teología poética”, a saber, que bajo el velamen de la ficción se encuentran “verdades universales”, idea también muy difundida en Italia y España,³⁰ y que repetirá el arcediano en numerosas ocasiones. Al contrario, la tesis bien arraigada de que los mitos poéticos expresan veladamente las “verdades universales de una primitiva teología”³¹, le resulta muy funcional a la hora de justificar ya la ficción poética dantesca, ya la ficción de los poetas paganos, de la cual Dante tanto se sirve. Mencionemos sólo un caso del canto III:

[F]ingieron los poetas haber diuersos ríos y aguas en el infierno, **significando por ellos** otras diuersas moralidades, que los poetas **debaxo** de graciosas y doctísimas **ficiones y semejanças** tratan **excelentes moralidades y doctrinas teologales**, mucho prouechosas a la **edificación de nuestras costumbres** y vida virtuosa y de todo, como ya diximos, se sirue y aprouecha la theología. (fol. f3 v)

Más específicamente, es la función edificante la que justifica, desde su punto de vista, el “fingir” de los poetas. Dirá más adelante, refiriéndose a los poetas clásicos como Virgilio, Ovidio, etc., “permitido es como diximos a los poetas fingir lo que les plaze y faze a su propósito” (fol. p7 r). Francisco Rico explicará de manera excelente el trasfondo cultural de esta justificación, tan común en los intelectuales del período:

²⁹ Julian Weiss ejemplifica con un verso de la respuesta de Fray Lope de Monte a Ferrant Manuel en el *Cancionero de Baena*, que reza: “Nunca vi secretos de Dios en dítar” (ed. Dutton y González Cuenca, p. 473).

³⁰ Para el desarrollo de la tradición de teología poética desde Italia hasta España, y las relaciones entre teología poética, poesía divina y la ficción como velamen véase el capitulillo de Carlos Moreno Hernández, “Humanismo y teología poética” en su *Retórica y Humanismo: el Triunfo...*, *op. cit.*, pp. 77-86. En cuanto al caso específico del concepto de velo poético, mencionemos en el ámbito español tan sólo dos pasajes. Por un lado, el harto conocido del Marqués de Santillana, en el *Prohemio e Carta*, donde plantea que la poesía es “un fingimiento de cosas utyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida” (ed. Gómez Moreno, p. 52). Por el otro, el de Enrique de Villena, en una de sus glosas a la *Eneida*: “Velo se llama ha de cubierta ho palliacion con que los poetas suelen hablar (...) ansi los dezires poéthicos fablan por tales encubiertas que ha los non entendidos paresçe escuro e velado e ha los entendidos claro e manifesto” (ms. 17975 BNM, fol. 10r, *apud*. Gómez Moreno, *El “Proemio e Carta”*, *op. cit.*, p. 94).

³¹ Guillermo Serés, “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109, nº2, 2007, pp. 335-383, p. 353.

[E]n la Europa de los siglos XIV a XVI la dedicación absorbente al estudio del mundo pagano no podía darse sin una sincera justificación desde el punto de vista religioso, y mal podía encontrársela en otra parte que en el reconocimiento de los valores éticos de los clásicos: si como religión eran nefandos, había que subrayar su vigencia como moral.³²

Villegas resaltará, además, que es esta función edificante la que explica el uso que de la ficción pagana pueden hacer los teólogos: “y dello se aprouecharon siempre en muchos logares los Santos Doctores de la Iglesia, Augustino, Hierónimo y los otros que fueron muy enseñados en toda la doctrina poética, auiéndola por muy prouechosa y necessaria para las Sacras letras” (x. 7v). De esta manera, no sólo justifica la ficción dantesca y el interés que, como eclesiástico, le suscita, sino también su evidente inclinación humanista por los relatos clásicos, de la cual da cuenta en numerosos pasajes donde aprovecha la ocasión para insertar relatos y aprovechar las potencialidades narrativas del comentario y del mito. Volveremos en seguida sobre esto.

El postulado un tanto general “significando por ellos otras diversas moralidades” nos da la pauta del tipo de exégesis necesaria para adentrarse en las “semejanças” de la ficción, a saber, la lectura alegórica, procedimiento que según Guillermo Serés “era tan habitual como el acto de escribir”³³ y que permite develar o “entender” la “verdad” moral del mito. Ejemplifiquemos tan solo con los casos de Cerbero y de Medusa, personajes de los cantos V y IX respectivamente. Respecto de Cerbero comenta “fue can terrible de Plutón rey del infierno” y luego de comentar el relato mitológico, aclara “los poetas, como diximos, debaxo destas ficiones describen notables moralidades y muy prouechosas alas buenas costumbres, por qualquiera destes canes **entienden** este canino y bestial apetito de la gula” (k6 r). Detengámonos un tanto más en el caso de Medusa:

Fingen los poetas que de el dios marino llamado Forco y de vna fija del mar llamada Ceto nascieron tres fijas, de las quales faze mención Esíodo y dize que se llamaron Esteno, Euriale y Medusa [...]. Las dos primeras fueron diuinas e inmortales y Medusa fue mortal [...]. De esta Medusa fija postrera se enamoró el dios Neptuno y dormió con ella en el templo de la diosa Palas (que es la diosa de la castidad) y por tal maldad fecha en su templo por vengança conuertió los cabellos de Medusa en serpezillas y viboras porque heran muy fermosos y de aquellos principalmente se auía enamorado Neptuno, asý que le quiso estragar su gozo y plazer, y diole tambien por maldición que todo hombre que la mirase se tornase piedra sin ningund sentimiento. Por esta Medusa **entienden los poetas** los bienes terrenos y temporales [...] y quando los tales bienes bien y virtuosamente se usan [...] estonces los tales bienes son buenos y las obras buenas

³² Rico, “Humanismo y ética...”, art. cit., p. 509.

³³ Serés, “La autoridad literaria...”, art. cit., p. 357.

con ellos fechas son inmortales [...] como lo heran las dos primeras hermanas de Medusa, mas si se desean para finchir el humano apetito que es insaciable y para jactancia y vanidad y pompa mundana, son los tales bienes mortales y corruptibles como Medusa y fazen muerte eterna a sus amadores y poseedores, y ámalos estonces Neptuno que es el dios del mar, por quien se entiende el diablo que es el rey del mundo [...] y pónese estonces Neptuno por el apetito desordenado que nunca se cansa como la mar. (q2 v)

Durante dos folios se explayará Villegas en la figura de Medusa, insertando luego el resto del relato de su muerte en manos de Perseo y su explicación alegórica. Como ilustra esta amplia cita, con cada personaje mitológico que Dante presenta Villegas aprovecha la “oración soluta”³⁴ del comentario, al igual que lo hacía Landino, para desarrollar las potencialidades narrativas del mito y, al mismo tiempo, adosarle su interpretación, a través de un procedimiento exegético-alegórico que encuentra en cada elemento poético sus correspondencias en el plano moral.

Es esta función edificante avalada por la lectura alegórica, además, lo que separa la ficción, y el “fingir” de los poetas de otro tipo de literatura, a la que hará referencia al final del episodio de Paolo y Francesca, al comentar un verso agregado por él mismo en su traducción:

[F]ue Galeoto segund aquel **libro de las mentiras** de Lançarote y de Tristán y de la tabla redonda [...]. Así el libro fue medianero de sus amores, por eso dize “fue a nosotros el libro tan vano”, y que en la lectura de los tales libros es trabajo muy liuiano y loco y no ay en ellos ninguna buena doctrina al veuir verdadero que es segund la virtud [...]. “El libro tan vano”, tan bien **tiene el diablo sus libros** y sus escrituras como Dios, muchos libros ay que **propriamente son del diablo y escritos por sus ministros** y por su consejo, dexemos los libros de las heregías y falsas doctrina [...]. Mas otros que [...] trahen y enseñan muchos malos enxemplos para pecar y **para perder el tiempo** que [...] **no puede ser peor empleado ni perdido** que en leer **tales mentiras** y tan dañosas alas buenas costumbres [...] porque los **tales libros sin duda son del diablo** y obra suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos como fizo a estos mezquinos. (k4 v)

La ficción a la que alude constantemente en relación a la materia dantesca y a los mitos clásicos, se opone, por tanto, a la mentira, no en cuanto a su relación referencial con la realidad, pues Villegas anotará en otros pasajes, por ejemplo, “esto no puede ser, mas es donosa ficción y muy graciosa y sutil para mostrar cuánta puede ser la maldad de vn hombre que creamos que el diablo

³⁴ Resulta interesante traer a colación la distinción que hace Villegas entre el verso y la libertad que confiere prosa: “con las palabras sueltas y en oración soluta como el latin llama a lo que dezimos prosa y que no va en coplas o versos, mas libertad tiene hombre en dezir lo que quiere que escriuiendo en verso, ha de andar como la mula consueltas faziendo trancos contrarios a su querer” (J1 v).

está en su cuerpo” (fol. N6 r), sino que se oponen en cuanto a su relación con una verdad o doctrina moral, en fin, a su cualidad ejemplar.

Villegas se inserta, también en este caso, dentro de una larga tradición de condena moral contra este tipo de literatura: por un lado, el caso más famoso es el de la ya mencionada *Epistula* de Cartagena, en la cual recomienda a los *militares viri* la lectura de crónicas, aclarando “*Ille tamen que vera, non que fecte composita narrant*” para luego agregar su advertencia:

*Quid igitur expedit illa ut ystorialia legere que nedum non fuerunt, sed forsam nec esse potuerunt? Quomodo namque ad illorum imitationem provocabimur que scimus non precessisse, quin immo eorum aliqua precedere non potuisse? Sicuti sunt Tristani ac Lanceloti Amadisiive ingentia volumina, que absque aliqua edificationis spe animos legentium oblectant, [...]. Huiusce modi enim scripture, etsi nocive nimium non sint, infructuose tamen et nullius utilitatis esse videntur.*³⁵

Por otro lado, Pero López de Ayala en la famosa copla 63 del *Rimado de Palacio*, comenta el tiempo perdido en su juventud en este tipo de textos a la que alude como: “libros de devaneos, de mentiras probadas / Amadís e Lançalote e burlas estancadas”, mismo tópico que retomará Nebrija en el Prólogo a su *Gramática*, cuyo objetivo es “dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio: que agora lo gastan leyendo novelas o istorias enbueeltas en mil mentiras y errores”³⁶. Aunque, como se puede ver, la relación que establece Villegas entre el tiempo malgastado y la *mendacia poetarum* no es novedosa, sí lo será el giro particular que le da a esta “tópica” de la condena de la literatura caballeresca a la luz de lo ya analizado. En efecto, resulta interesante que a la vez que el arcediano se encargaba tan cuidadosamente de borrar y/o desestimar todas las ideas relacionadas con el origen divino de la poesía, se sirva del mismo discurso que los poetas utilizaban para justificar su práctica, esto es, el discurso religioso/trascendental, por ponerle un nombre, para desestimar la literatura amatoria y caballeresca, a la cual presenta prácticamente como “infundida” por el diablo: los libros “son del diablo y obra suya ” y está escrita por sus “ministros”. Así, a la figura de poeta divino que Villegas se encarga de borrar, opone sin embargo, la del “ministro del diablo”.

³⁵ Lawrance, *Un tratado de Alfonso...*, *op. cit.*, p. 53-4.

³⁶ Nebrija, *Gramática...*, *op. cit.*, p. 15.

7.2.2.1- La defensa de la ficción y la definición del oficio poético

Huelga decir en este punto que en numerosas ocasiones la ficción dantesca le presenta problemas a Villegas, justamente por alejarse de la doctrina teológica o moral. En estos casos, sin embargo, luego de advertir el inconveniente, se encargará siempre de “salvar” al poeta, aduciendo justificaciones de diversa índole a través de las cuales se puede seguir delineando la concepción que el arcediano tiene de la ficción. Veamos algunos ejemplos: primero, el caso de la turba de no bautizados que gimen en el limbo del canto IV, en el cual Dante, como bien sabemos, presenta diversos varones de gran renombre. Villegas, dirá: “cierto el poeta en este canto habla poéticamente mas que teologal ni católica[mente]”, y agrega en seguida “habla poéticamente y no conforme a la católica verdad” (g5 r). Luego de prolongarse en la tradición teológica que describe al Limbo como un espacio acotado sólo para niños “que murieron con pecado original” (g 5r), advierte

[Q]ue a tales personas sería horror poner los en el limbo de los niños, hemos de salvar al poeta que habla poéticamente **imitando** a su maestro el Virgilio en el sexto de la Eneyda donde pone los campos elysios de mucha fermosura y frescura y pone allý grand numero de excelentes varones. (g 5v)

Dos folios después, señala cómo luego de la bajada de Cristo al Limbo nadie quedó allí, mientras que Dante deja allí a Virgilio y el grupo de poetas. Aclara: “hemos de **salvar** al poeta como allý diximos que habla poéticamente **fingiendo** esto **para ornar su poema**, no porque lo crea así que hera muy católico” y agrega al final que “**a los pintores y a los poetas** es dada **larga licencia** de fingir lo que no es” (g7 r). Luego, en el canto VII, cuando se describe a la fortuna y sus vaivenes, presentará las mismas ideas: “este poeta no habla de la fortuna católicamente [...] mas pónelo como poeta y siguiendo a los poetas y filósofos antiguos e segund que a la poesía es permitido y lo fizo Juan de Mena en su Laberinto de la Fortuna, no que ellos lo crean así, que fueron católicos, mas para ornar sus poemas” (n1 v). No está demás aclarar que nada de esto encontramos en Landino.

Varias cuestiones pueden extraerse de estos ejemplos. Por un lado, la “ficción poética” que se opone a la “católica verdad” se justifica por razones estrictamente estéticas y literarias, cuya dignidad queda a su vez garantizada por el procedimiento de la *imitatio rethorica*, al que alude con la sola mención del poeta clásico –o de renombre, en el caso de Mena– del que estas historias son extraídas o imitadas. Más específicamente, la licencia poética “de fingir lo que no es” está

supeditada a la correcta *elocutio* y *ornatio* de la *inuentio*, es decir, a su función estética –“hablar poéticamente y con ficiones poéticas, para ornamento y gracia de la obra” (fol. p7 r)–, estrechamente relacionada, a su vez, con el deleite. Respecto de las trasmutaciones de los pecadores en serpientes del canto XXV, Villegas dirá:

[N]o cre[er] que ninguno jamás cosa tan sutil ni maravillosa aya fecho ni **inuención** que a esta se pueda igualar, ni que a qualquiera docto y viuio ingenio **asý deleyte y espante juntamente** por su grand **nouedad y sotileza**, como las que este auctor en estos versos y en los siguientes pone. (fol. G2 r)

Con el polisémico verbo “espantar”, más allá de la posible referencia a la misma experiencia estética –deleite en la maravilla o conmoción³⁷, nos remite más explícitamente al prólogo, donde Villegas explicitaba la *intentio* de la *Comedia*: “trata las eternas penas infernales [...] para espantar los hombres de los pecados” (l. 238). De acuerdo con los postulados horacianos del *delectare et prodesse*, por tanto, las más de las veces la función estética y la edificante van de la mano. En los casos donde no se encuentra una “católica verdad”, sin embargo, estas funciones se separan, erigiéndose la importancia sola de lo literario.

En otras ocasiones, asimismo, justifica la ficción que no tiene provecho moral acudiendo a otro argumento de la retórica: “el auctor pone esto para ornar y fazer grata su obra a los leyentes que quando las pláticas o escripturas son luengas suelen los prudentes auctores interponer alguna cosa que aliuiane el fastidio y cause atención, avn que la tal narración no sea de mucha sustancia” (D7 r) y más adelante “diximos arriba ser consejo sabio de los que largo escriben o fablan entreponer alguna vez algo de otra materia con alguna gracia (aunque no sea de tanta grauedad)” (L2 r). La *ornatio*, por tanto, está ligada también a la correcta *dispositio* que “faze grata su obra”, es decir, que garantiza el deleite.

Volviendo a nuestro tema principal, nos será de utilidad recoger algunos conceptos que aparecían desperdigados en todas las citas de este apartado y ver cómo se relacionan entre sí, de manera de ahondar en la definición implícita del oficio poético y de la ficción. Comencemos con la definición explícita del primer canto, en la que Villegas afirmaba que la labor poética es, cual

³⁷ Cfr. al respecto el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* de Rufino José Cuervo (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, p. 954) donde en la tercera acepción del verbo espantar se da cuenta de este significado: ‘producir asombro, extrañeza o admiración’.

la del ollero: “formar y fazer diuersas **figuras y formas**”. Esta afirmación está estrechamente relacionada, a su vez, con la locución “fingen los poetas”, que se repetirá con sus variantes innumerables veces casi a manera de fórmula. El verbo “fingir”, que viene del latín “componer, modelar, formar”, se repetía “machaconamente”, como señala Gómez Moreno³⁸, ya en las glosas de Villena en su traducción de la *Eneida* e influye, a su vez, en el cultismo semántico forjado por Santillana (“un fingimiento de cosas utiles”, *vid. supra*, nota 30). El término fingir, en el uso que de él realizaban los humanistas, siempre estuvo ligado a su acepción de “componer ficción”,³⁹ de la cual dará cuenta Villegas a través del recurso de la *amplificatio*: “que jamás poetando y faziendo ficiones poéticas o fingendo es oýdo cambiar se dos varias y diuersas naturas” (fol. G3 r). Fingir, por tanto, es sinónimo de “poetar” y de “fazer ficiones poéticas” que consiste, a su vez, en “formar y fazer figuras y formas”. Huelga aclarar, en este caso, que con “figuras y formas” no se refiere a procedimientos retóricos (*i.e.* figuras y colores retóricos) sino a “representaciones” y “semejanças”, como el sistema de asociaciones en el que entran estos términos nos demostrará. Especificará aún más el concepto de “fingir” al comentar sobre las ánimas que colman la escena dantesca y cómo el poeta describe sus acciones: “como quiera que las ánimas y espíritus no se puedan ver porque no tienen cuerpo ni color [...] mas para tratar dellas **faze el poeta representaciones ymaginarias y visibles** mediante las quales se diga ver y hablarles y oyrlas” (k8 r) y “se daban golpes, y feridas, que avnque esto no pertenezca al padecer de las animas pero dízese como lo otro que diximos **de ser figuras y semejanças** para nuestra manera de entender, que los tormentos **sean con golpes materiales o semejança de ello**” (e7 r). El arcediano, además de referir al concepto de *imitatio rethorica* tan medieval (*vid. supra*), da cuenta también de la función representativa de la ficción, en tanto que es una “representación imaginaria y visible” o una “semejança” de un objeto real. En este sentido se explica la relación que, a propósito de la “licencia poética”, Villegas establecía entre los poetas y los pintores. Aclarará en otro pasaje: “propiamente ha de ser lo de los poetas no solo dezir las cosas, **mas dezir tan propriamente** que parezca mostrar las a los ojos, [...] por eso dize aquí Landino que algunos dixeron que la **poesía era vna pintura que habla**” (M3 v). En este caso, Villegas está traduciendo, aunque algo libremente, el planteo que hacía Landino respecto del mismo pasaje, quien se servía a su vez de una cita anónima del *dictum* que Plutarco atribuye a Simónides: “*Poema pictura loquens, pictura*

³⁸ El “Proemio e Carta”, *op. cit.*, p. 91.

³⁹ Recordemos que Petrarca en su *Invective contra medicum*, cap. XV, ya se había encargado de rechazar la asociación de este término con su acepción de “mentir” (Francisco Rico, ed., Francisco Petrarca, *Obras*, Madrid, Alfaguara, 1978, p. 380).

poema silens". Decía Landino: "*perchè non solamente s'appartiene a llui [il poeta] a narrare, ma debba quasi dipignere con le parole la chosa in forma che la facci apparire a gl'occhi della mente chome quelle chose che si veggono con gl'occhi corporali. Onde molti hanno diffinito poesia essere una vana pictura che parli*" (XXXII, 1-3). La concepción de la poesía como pintura que encuentra en este pasaje –resaltamos que es el único de todo el *Comento* donde encontramos una referencia a este símil–, sumada tal vez al más difundido concepto horaciano de "*ut pictura poesis*", ha influido sin dudas en todos los conceptos relevados anteriormente que, como ya hemos dicho, los agregaba Villegas de su propio cuño. Tal es así, que el arcediano incluso introduce estas ideas en la misma traducción del texto dantesco. Se trata del mismo verso que en este pasaje comentaba, el v. 8 del XXXII "*discriver fondo a tutto l'universo*" –en el que Dante da cuenta de la inefabilidad del lenguaje–, que él traduce: "porque **pintar** fondo al grande vniuerso". De esta manera, "pintar", se presenta como el equivalente al "describir" dantesco. Luego del pasaje citado de su comentario recurre, una vez más, a una *amplificatio* que le confiere a este verbo un sinónimo: "porque dize que **pintar y figurar** fondo al vniuerso no es cosa de tomarse en burla" (M3 v). Esta *duplicatio* nos permite, por tanto, colocar el término "pintar" dentro del mismo sistema de asociaciones paradigmáticas que unían los conceptos de "forma" y "figura" con la labor poética.

Recapitulando, el oficio poético así como nos lo presenta Villegas consiste en fingir, representar, formar, pintar y figurar, todos términos que entran en constante relación entre sí, como hemos intentado probar. Huelga aclarar, igualmente, que con la asociación de estos conceptos, Villegas trasciende el alcance algo limitado que tenía la tópica "*ut pictura poesis*" para Horacio, con el que se hacía alusión al placer estético que generaban ambas artes en sus respectivos destinatarios, esto es, al objetivo compartido de deleitar y enseñar.⁴⁰ Villegas, en cambio, más que en el efecto, se centra en el *modus agendi* del artificio, es decir, en el proceso creativo, asociando poesía y pintura más que nada por su cualidad representativa, asociación muy común en el Renacimiento italiano. De hecho, la insistencia con la que Villegas, a diferencia de Landino, repite este tópico otorgándole, a su vez, tintes aristotélicos nos permite suponer que ha

⁴⁰ Véanse al respecto Henryk Markiewicz, "*Ut Pictura poesis. A History of the topos and the Problem*", *New Literary History*, 18:3, On Poetry, 1987, pp. 535-58; Wesley Trimpi, "The Meaning of Horace's *Ut pictura poesis*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 36, 1973, pp. 1-34 y Antonio García Berrio, "Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1977, pp. 291-307.

recibido otras influencias a las ya mencionadas. Muy probablemente, en su viaje de estudio a Roma –entre 1485 y 1487– el arcediano haya estado en contacto con algunas de las reflexiones artísticas del *Quattrocento* en las que, luego del olvido que sufrió este tópico en el Medioevo, se lo volvía a retomar y resignificar en un contexto que comenzaba a concebir el arte desde parámetros ya más cercanos al de mimesis aristotélico.⁴¹ Tal afirmación, sin embargo, implicaría un estudio que trasciende nuestro tema y que sería hartamente difícil de probar. Baste en nuestro caso advertir la novedad de estas ideas en la Península, donde ninguna de las artes poéticas conocidas hasta entonces –Baena, Villena, Santillana, Mena y Encina–, ni los humanistas contemporáneos más afamados, como Nebrija o Hernán Núñez, relevaban explícitamente esta relación de la poesía con la pintura. Será recién a fin de siglo, en la obra de López Pinciano (1596), *Philosophia Antigua Poetica* –influido por la *Poética* de Aristóteles y la amplia difusión que adquirió el tópico en el *Cinquecento*–, donde el símil poesía-pintura inundará numerosas páginas y pasará a ser uno de los tópicos predilectos tanto en las poéticas como en las obras literarias del Renacimiento y el Barroco español⁴². En las puertas del XVI, por tanto, ya encontramos reflexiones poéticas que, aunque suscriben todavía el concepto de la *imitatio rethorica* propia del Medioevo, presentan también ecos lejanos del concepto de mimesis, y que dan cuenta de una atmósfera más que propicia para que se asienten las ideas aristotélicas que incorporará López Pinciano. Es interesante notar, en este sentido, la similitud de los planteos del arcediano con los del Pinciano, cuando argumenta en la epístola 11, por ejemplo: “Doctrina es del Philósofo

⁴¹ Mencionemos el caso de Leon Battista Alberti en *De pictura*, cuando menciona la afinidad entre los pintores y los poetas: “*Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim in inventionem consistit*”, (*Liber III, 53*) aconsejando luego: “*Idcirco sic consulo poetis atque rhetoribus caeterisque doctis litterarum sese pictor studiosus familiarem atque benivolum dedat*” (54). Para los tintes aristotélicos de su concepción de arte véase *Liber II*, especialmente 33, 35 y 36, donde relaciona la pintura con la “*istoria*” y con la naturaleza visible (cfr. Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 354). Otros humanistas que utilizan el tópico serán, por ejemplo, Facio en *De Viris illustribus* (1456), (“*est enim inter pictores ac poetas magna quaedam affinitas. Neque enim aliud est pictura quam poema tacitum*”) y Piccolomini en *Opera Basilea* (“*amant se artes hae eloquentia et pictura ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum*”) (citamos por Wladyslaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, New York, Continuum, 2005, p. 76).

⁴² Consúltese al respecto el excelente estudio de Aurora Egido (“La página y el lienzo, sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-97), quien rastrea acabadamente el uso de este tópico en el Barroco, ofreciendo al lector abundantes ejemplos.

[Aristóteles] que el que quisiere fabricar esta máchina que dizen fábula, ante todas cosas, deue fingir y pintar en su entendimiento vna forma y semejança de aquello que pretende”⁴³.

7.2.2.2- La defensa del oficio poético: las armas contra las letras

Para terminar de diagramar las reflexiones literarias de Villegas, resulta imprescindible detenerse en su particular construcción del tópico más debatido del humanismo español en relación al oficio poético: el de las armas y las letras. Ya habíamos relevado la postura que, de manera velada, nos ofrecía el arcediano en el Prólogo sobre este debate; nos centraremos ahora en el análisis del pasaje donde Villegas alude explícitamente a esta problemática. Se trata del *excursus* ya tantas veces citado que hará el arcediano al comentar el pasaje donde Dante ve a los cuatro grandes poetas (IV, 67-77), especialmente refiriéndose a su traducción del verso: “*ch’orrevol gente possedeo quel loco*” (72). Al respecto Landino comentaba:

pure discerne e litterati huomini essere degni d'honore, et maxime quando gli vede honorare da altri [...] è certo ogni doctrina di sua natura honorata, ma quando è exornata con poetica eloquentia è molto più honorata. È adunque propria laude di tanto poeta, e poemi del quale son refertissimi d'ogni maniera di doctrina. Et meritamente si può dir di lui che come l'oro adorna la gemma legata in quello, chosì lui rende più illustre ogni scientia della quale tracti. Et allegoricamente non è dubbio che lo 'ntellecto humano quando è ripieno di grande et varia doctrina non solamente è honorato da quella, ma anchora epsa doctrina nella bocca et ne gli scripti suoi diviene più degna d'ammirazione.” (70-2; 73-5)

Como era de esperar dado los cuatro personajes a los que aludía el verso (Homero, Horacio, Ovidio y Lucano), Landino en este pasaje alababa a los hombres de letras y aprovechaba para demorarse en las bondades de la elocuencia poética. No obstante Villegas, como ya mencionamos, aprovecha la mención de la “gente honorable” para incluir, junto a los letrados, a los caballeros. Volvamos a recordar el pasaje:

[Y] dize que conosció ser habitado el tal logar de gente honorable y de mucho valor y honrra, [...] **conocen ser dignos de mucha honrra los letrados que enseñan el mundo y los caualleros que defienden la república**, quál destos **dos estados** sea más honroso y prouechoso al mundo, **altercación grande ay entre los doctos**, dizen que el ánima es más excelente que el cuerpo y los

⁴³ Alonso López Pinciano, *Obras Completas*, José Rico Verdú, ed., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. 488.

letrados cultiban y aprouechan en las ánimas y espíritus, **los caualleros defienden tan bien la república, y aún la fe [...].** Grandes glorias se alcançan por las armas y mediante la armada milicia se reparó y fundó la paz xristiana de la Iglesia [...], **y en nuestra España oy abría arianos y muchos géneros de infieles [...], sino lo estoruaran las gloriosas victorias de los claros reys Fernandos, Alfonsos, Ramiros y otros excelentes príncipes y caualleros, el conde Fernand Gonçález, el Cid Rudiez, con número infinito de los fuertes vatalladores,** que regaron a España con su sangre, y la defendieron y cultibaron, de manera que produze xristianos y cathólicos, extirpando de ella las ponçoñosas rayzes de la infidelidad. **Pues para qué fablaremos de los passados teniendo presente al muy poderoso rey y señor nuestro don Fernando el Cathólico, vuestro padre muy excelente señora,** de quien por todos los tiempos venideros fasta el fin del mundo no faltarán perpetuos loores, **ganó el reyno de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y hizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren [...] él y la gloriosa reyna doña Ysabel [...] echaron y alañaron de toda España la pestífera muchedumbre de los judíos [...],** y asý purgaron en toda España las espinas y cardos de toda infidelidad, **cumpliendo lo que la Yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes:** alañad la gente pérfida de los fines de los creyentes. (fols. g8 v y h 1r)

A renglón seguido continuaba este pasaje con la mención del Gran capitán y de sus tres “miraglosas victorias” en Nápoles (*vid. supra*). En efecto, la inclusión de los caballeros dentro de la “gente honorable” resulta muy estratégica pues, a la vez que le permite presentar los “dos estados” –letrados y caballeros–, lo lleva a comentar “la altercación grande [que] ay entre los doctos” en torno a cuál debe ser más alabado y de insinuarnos su opinión a través de la construcción de una larga apología de la guerra y los héroes españoles que con sus triunfos de armas defendieron la “cristiana república”. De este modo, luego de pasar revista a los reyes y héroes más importantes que “defendieron y cultibaron” España y fundaron “la paz xristiana de la Iglesia”, ofrece el caso superador y paradigmático: el de Fernando el Católico y, junto a él, su Gran Capitán. Este *excursus*, por tanto, avalado a su vez por un debate tan propio a la cultura hispana como lo era el de las armas y las letras, le permite introducir un panegírico de la monarquía hispánica y, por sobre todo, del reinado de Fernando, con sus diversas “conquistas”: la expulsión de los judíos, la conquista de Granada y Nápoles.⁴⁴ Para cerrar su *excursus* Villegas vuelve a retomar el tema de la “altercación” entre los dos estados, utilizando una imagen aún más elocuente para referirse al debate, la frase harto conocida de Cicerón “*cedant armae togae*” que,

⁴⁴ Tengamos en cuenta que Villegas menciona aquí los grandes hitos del reinado de los Reyes Católicos hasta el tiempo de la enunciación. En efecto, si tenemos en cuenta que doña Juana estaba todavía viva, pues sigue siendo su interlocutora, y que ella muere en 1510, son estos tres justamente los eventos político-militares más importantes.

como ya mencionamos, en el siglo XV español se reinterpretaba desde el tópico de las armas y las letras.⁴⁵ Transcribimos nuevamente el final del excurso:

Pues representados ante mis ojos **tan altos triunfos de armas**, y tan prouechosos a la xristiana república, **diera yo sentencia contra el Cicerón que disputó esta materia, y concluyó diziendo, den logar las armas a la toga**, y la corona de la laurel dese a la lengua, y a las letras, **determinando ser aquellas de más excelencia que las victorias armadas, y no solamente dixera yo el contrario**, mas condenara en las costas al Cicerón, como mandan los derechos que sea condempnado el juez que da mala sentencia. Mas ocurrieron los grandes prouechos y glorioso alumbramiento que rescibió el mundo y la cathólica fe de los santos doctores de la Yglesia, Hieronymo, Agostino, Gregorio, Ambrosio, Crisóstomo y Bernardo con otros muchos que nos mostraron el camino de la gloria, retube pues la pluma, dexando esta questión indecisa, no me pareciendo peso tolerable a mis tan lánguidas fuerças y torpe ingenio, remítolo a quien mejor supiere fundar la parte que tomare. (h1 r)

La elección de las armas por sobre la toga se explica fácilmente teniendo en cuenta el contexto textual inmediato, pues en el medio de un elogio de las victorias hispanas y, especialmente, de la política de Fernando, resulta la única opción viable. En efecto, la construcción de este pasaje demuestra el apoyo ideológico que recibió la política imperial de Fernando y, al mismo tiempo, cómo los escritos de corte tendían a legitimarla y difundirla. En este sentido, Villegas simplemente se limita a exponer una de las opiniones más difundidas sobre el accionar político de Fernando el Católico: en su caso, las armas “ceden”, es decir, sirven a la religión y, por sobre todo, al imperio cristiano. La radicalidad de su opción, además, queda enfatizada a su vez por su actitud “irreverente” contra la autoridad clásica que sentenció lo contrario. Resulta interesante notar, sin embargo, que luego de su opción por la “vida activa” remate el pasaje con una actitud harto dubitativa, enumerando a los Santos Doctos que mediante sus escritos han contribuido (evidentemente) tanto más a la cristiana religión. En cuanto letrado y hombre de corte, por tanto, el arcediano se haya delante de una aparente paradoja que no puede solucionar y resuelve solamente “deteniendo la pluma”.

Ahora bien, a la hora de analizar el alcance real de esta “aparente paradoja”, como la hemos llamado, es necesario tener en cuenta los tratamientos más frecuentes de este tópico en el contexto hispano. Comencemos con el famoso *dictum* del Marqués de Santillana en el Prólogo a sus *Proverbios* (1447) cuando afirma que “la sciencia non enbota el fierro de la lança, ni faze

⁴⁵ Volvemos a referir al respecto a los trabajos de Russell (“Las armas contra las letras...”, art. cit.) y Morrás (“Un tópico ciceroniano...”, art. cit.).

floxa la espada en la mano del caballero”.⁴⁶ Alrededor de su figura, de hecho, confluyen sendas formulaciones del tópico por parte de poetas contemporáneos que alababan su modélica condición conjunta de guerrero y hombre de letras. Gómez Manrique advertía, por ejemplo, que con “su prosapia e grandeza de estado [...] congregó la ciencia con la caballería e **la loriga con la toga**”⁴⁷ y Lucena escribió que “el marqués jamás las desnuda [a las armas], salvo cuando viste **la toga** [...] ni las armas sus estudios ni los estudios empachan sus armas”⁴⁸. Pedro Guillén de Segovia, en su Proemio dirigido a Alonso Carrillo, también resaltaba sus cualidades: “[...] Marqués de Santillana, el qual por su valentía y alto ingenio merescio gozar de aquellas coronas que las **armas y la toga** a toda virtud permiten”⁴⁹. También Diego de Valera, luego de retomar el famoso *dictum* del Marqués ya citado, decía “el qual fue tan discreto y estrenuo en actos de guerra y cauallería, quanto a todos es manifieso, e ni por armas el estudio dexaba, ni por el estudio, las armas”⁵⁰. Juan de Mena, por su parte, en su célebre *Pregunta al Marqués de Santillana* advertía que “en [sus] manos la luz soberana/ quiso que luzgan **las armas y toga**”⁵¹, para hacer luego en su *Coronación de Santillana* del aunamiento de esta dicotomía un tema central, al igual que Diego de Burgos en su Prefacio del *Triunfo del marqués de Santillana*.⁵² Ya en la generación anterior a Santillana había florecido, sin embargo, el hermanamiento de este tópico, como lo demuestran los versos de Fernán Pérez de Guzmán:

Sciencia e cauallería,
 quanto a la mundana gloria,
 sclarecen la memoria
 con singular nombradía
 esta noble companya
 es muy graue de juntar
 pero juncta non ha par
 ni precio su grant valía.⁵³

⁴⁶ Santillana, *Obras completas, op. cit.*, p. 218-19.

⁴⁷ Gómez Manrique, *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003, p. 311.

⁴⁸ Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Juventud, 1964, I, p. 258.

⁴⁹ Pero Guillén de Segovia, *La gaya ciencia*, ed. José María Casas Homs, Madrid, CSIC, 1962, p. 4.

⁵⁰ Mario Penna, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas, 1959, p. 1981.

⁵¹ Juan de Mena, *Obras Completas, op. cit.*, p. 86.

⁵² Carlos Moreno Hernández dirá que la figura de Santillana en ambas obras “aparece como héroe divinizado y figura ejemplar de ambas virtudes” (*Retórica y Humanismo, op.cit.*, p. 88).

⁵³ Carlos Heusch, *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, Montpellier, Université de Montpellier, 2000, p. 147.

Cartagena, como lo señalaba María Morrás, “insiste repetidas veces en el ideal de la unión de las armas y las letras”.⁵⁴ A su vez, como señala Julian Weiss, la figura que ayudó a diagramar esta perspectiva en personajes posteriores como Santillana o Mena, fue Enrique de Villena, quien también “*embodied the fifteenth century polemic between arms and letters*”⁵⁵.

Bastan estos ejemplos para concluir, junto con Javier García Gibert, que la tendencia que impregnó todo el pensamiento humanista español en esta “deseable y simultánea actualización de la *sapientia* y *fortitudo* clásicas” era “el objetivo de hermanar armas y letras”⁵⁶, a través de figuras que encarnaban ambos ideales: Villena, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y el caso más paradigmático, el de Iñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana. Esta tendencia tan marcada, a su vez, es la derivación ideológico-textual de la paradoja ya mencionada del Humanismo peninsular, a saber, que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco (*vid. supra*).

Desde esta perspectiva, por tanto, la particular manera en la que el arcediano presenta el tópico de las armas y las letras, esto es, como ámbitos tajantemente separados, llama poderosamente la atención. La “aparente paradoja” de la que hemos hablado, encontraría solución siguiendo algunas de las formulaciones típicas. En este sentido, sería de esperar, por ejemplo, que refiriera a la figura del Marqués de Santillana, “visagüelo de los señores de vuestra magnífica casa Velasco” como aclaraba en el Prólogo, que le permitiría a su vez encomiar la corte del condestable en la que él prestaba servicio, o tal vez tan solo una referencia a la misma reina Isabel, ejemplo paradigmático de noble que abraza las letras o, incluso, una alusión a la ‘mecenas’ de su obra, la hija ilegítima de Fernando, Juana de Aragón, de quien el arcediano ya había mencionado sus conocimientos literarios. La intención de dejar este tema “indeciso”, por tanto, no parece inocente.

Así, mientras las figuras más importantes del humanismo peninsular que el mismo arcediano mencionaba en su prólogo intentan, en este momento histórico, aunar la dicotomía en la figura del noble letrado, el arcediano se encarga, en cambio, de separar tajantemente las aguas y presentarlos como ámbitos irreconciliables, a través de la misma imagen –las armas y la toga– que ellos utilizaban en su hermanamiento. En síntesis, desde su particular situación enunciativa, esto es en cuanto clérigo literato al servicio de la corte, Villegas asume muy bien su tarea de

⁵⁴ María Morrás, “Un tópico ciceroniano...”, art. cit., p. 116.

⁵⁵ Weiss, “Literary Theory and Polemic in Castile...”, art. cit., p. 511.

⁵⁶ García Gibert, *La humanitas hispana*, op. cit., pp. 35-36.

alabar el ejercicio de las armas –y, en especial, la política fernandina–, pero al mismo tiempo la presenta sutilmente en la vereda opuesta a la práctica literaria, cuyos exponentes paradigmáticos, a su vez, son figuras cumbre de la institución eclesiástica, los doctores de la Iglesia. Notemos, para cerrar nuestra argumentación, que a través de la mención casi al pasar de su “pluma” (“retuve pues la pluma”) en cuanto sinécdoque de la actividad literaria, no hace más que ubicarse él mismo dentro de este grupo.

Salta a la luz, pues, la verdadera problemática subyacente bajo tan fuerte separación: la tensión entre “letrados profesionales”, esto es, clérigos de formación escolar que defienden la práctica literaria como un ámbito privativo, y la emergencia de la ya mencionada “*lay literacy*”, los nuevos escritores y lectores nobles (*vid. supra*). En fin, la particular reformulación del tópico en el texto del arcediano no es más que su respuesta textual al “cambio histórico” del que da cuenta muy bien Lawrance:

El perfil general del cambio histórico que vengo esbozando está claro: el ideal de literatura, “lo escrito”, como un tesoro celosamente guardado por un estamento especial de hombres profesionalmente capacitados para ese oficio en la “cosa publica”, iba cediendo ante el ideal de la literatura como posesión exclusiva de una clase dominante de amateurs cultos y “liberales”⁵⁷

Villegas, por tanto, en el fondo está abogando por la restitución del saber y la práctica literaria a las manos de la “*elite*” de profesionales en las que él, evidentemente, se incluye. Reformula, pues, el tópico de las armas y las letras en función de la defensa de su sector y de su propia práctica en cuanto clérigo literato.

7.3- Conclusiones

Algunas palabras a modo de conclusión y resumen. Hemos demostrado exhaustivamente cómo Villegas en su *Prólogo* y comentario se encarga de diagramar una poética sirviéndose de ideas que encuentra tanto en su texto fuente como en su tradición. Sin embargo, no sólo se reapropia de estas perspectivas, sino que las subvierte, resignifica y amplía cuando le es necesario, de acuerdo con sus intereses particulares y por momentos contradictorios de eclesiástico y poeta humanista. De esta manera, alguna de las formulaciones más típicas en

⁵⁷ “La autoridad de la letra...”, art. cit., p. 94.

relación al poeta y al oficio poético –por ejemplo, el caso del tópico de la falsa modestia, del “poeta divino” y, el más elocuente aún, el de las armas y las letras–, las encontramos reformuladas desde la perspectiva del escolasticismo, demostrando una actitud un tanto ‘medievalizante’ frente a lo literario. Sin embargo, son numerosas las ocasiones en las que el arcediano se ubica del lado del humanismo, sea en su afición por el imaginario antiguo –la mitología clásica– avalada, a su vez por argumentos que atraviesan ambos períodos –como el de la lectura alegórica y la función edificante–, sea en el rechazo del imaginario medieval –representado por los libros de caballería y la materia de Bretaña– y, por sobre todo, en la prevalencia de argumentos estético-retóricos por sobre los morales a la hora de justificar y definir la ficción.

Por tanto, la particular situación enunciativa desde la que escribe el arcediano, a saber, su calidad de religioso y su calidad de literato al servicio de la corte, le confiere a su texto un valor indiscutible en cuanto exponente de las problemáticas culturales más apremiantes del período, en especial la tensión entre escolasticismo y humanismo, que el mismo texto de Villegas, en sus posturas un tanto contradictorias, encarna. Sin embargo, su valor mayor radica en la vital importancia que presenta para la historia de las reflexiones literarias en la Península. En efecto, en las perspectivas y planteamientos de su poética, al mismo tiempo que releva y reformula toda la serie de reflexiones poéticas y tópicos literarios que encuentra en su tradición, presenta actitudes que, a comienzos del siglo XVI, resultan más que novedosas. En su defensa apasionada de la ficción, así como en la importancia otorgada a la función estética y representativa a la hora de definirla, atestiguamos uno de los primeros momentos en la historia de las poéticas españolas en la que lo literario se erige como realidad suficiente por sí misma.

Capítulo 8. Conclusiones Generales

Resulta acaso un tanto repetitivo volver a referir aquí las conclusiones específicas que hemos expuesto en cada uno de los capítulos, sobre todo si tenemos en cuenta que la mayoría de ellas han sido subrayadas una y otra vez a lo largo de este trabajo. En este sentido, aunque nuestras conclusiones redunden tal vez en breves resúmenes de los resultados primordiales –los cuales no pretenderán ser ni exhaustivos ni contemplar todas las conclusiones parciales de cada apartado–, nuestra intención fundamental en estas páginas será la de señalar cuáles son los aportes principales que, desde nuestro punto de vista, nuestra investigación ha logrado ofrecer para el estudio de este texto específico, y de la traducción y el humanismo castellano en general. Asimismo, intentaremos desarrollar brevemente algunas de las líneas de investigación que se desprenden de nuestro estudio, así como delinear cuáles son las posibles proyecciones que un estudio de este tipo permite.

Nuestra intención fue ofrecer un estudio que abarcara la complejidad del texto que nos concierne –en cuanto que no es sólo una traducción sino que se presenta como un “*textus cum commento*”–, y que abordara, a su vez, cuestiones que hasta este momento no habían sido estudiadas. En este sentido, uno de los principales aportes de nuestro trabajo concierne a sus problemáticas de transmisión textual: el problema de la fijación de las fechas de composición y el problema de filiación entre sus testimonios. Por un lado, luego del análisis de los datos que nos ofrecía el mismo texto y de documentación histórica al respecto, hemos logrado redefinir los *terminus a quo* y *ad quem* de las dos etapas hermenéuticas que conformaron la confección de nuestro texto: la traducción tiene que haberse comenzado necesariamente después de 1502 y terminado antes de 1510, mientras que el largo proceso de confección de la glosa seguramente empezó un par de años antes de que muriera Juana en 1510 y finalizó en fechas cercanas a la de su publicación, siendo su mayor parte, esto es, los últimos 15 cantos, posterior a 1512. Por el otro, hemos logrado probar cómo la versión de la traducción que nos transmite el manuscrito es posterior al texto que nos transmite el impreso y, además, diseñar un *stemma* que, de manera estimativa, redefine las relaciones entre los diversos testimonios, a la vez que da cuenta de la posible contaminación entre ellos. Estos datos, a la vez que echan luz sobre las

características particulares de la transmisión textual en las primeras épocas de la imprenta, nos permiten ubicar este texto en el contexto de los años finales del reinado de los Reyes Católicos y de la regencia fernandina. Al respecto, uno de los primeros aportes que funcionó a modo de premisa en todo nuestro estudio ha sido el de ubicar a Villegas y su texto en estrecha relación con la Corte de los Reyes Católicos, que elegía la casa de Doña Juana de Aragón para hospedarse durante sus largas estadias en Burgos y se asienta allí definitivamente a partir de 1506.

En efecto, el aporte principal de nuestro trabajo ha sido el de demostrar cómo en el ámbito de los estudios de traducción es fundamental adoptar un enfoque histórico cultural que permita explicar los diferentes tipos de modificaciones que sufre el texto meta y permita, a su vez, entender el asidero real que los textos tuvieron en su entramado político social. En este sentido, demostramos fehacientemente que los mecanismos exegéticos que se dan tanto en esta traducción, como en su comentario –que se presenta no sólo como comentario del texto poético sino también como traducción del de Landino– están determinados por circunstancias histórico-políticas precisas, así como también por diferentes tradiciones culturales –literarias, filosóficas, etc.– que interpretan motivos e ideas esenciales del texto fuente desde su propio paradigma y, a su vez, por distintos propósitos ideológicos. En concreto, hemos probado cómo el impulso y la promoción de esta traducción a través de la imprenta en 1515 estuvieron influidos por un interés de la Corona en el material propagandístico que ofrece el texto dantesco respecto de la “monarquía universal”. En efecto, la concepción política de Dante respecto del único “Imperio cristiano” que en la *Divina Commedia* toma forma poética y llega a su punto álgido en las profecías que aluden a la llegada del Emperador, encajaban perfectamente con el “mesianismo” del que se teñían todos los textos propagandísticos del período, en especial los que más circulaban en la corte, y que señalaban a los Reyes Católicos como los que habían venido a ordenar el período de “anarquía” previo. El afán de la Corona en promover e impulsar esta traducción, sin embargo, no se explica tan sólo por el interés que le reviste el material profético dantesco, sino sobre todo por el proceso de resignificación al cual lo sometió Villegas con vistas a dotar su texto de nuevas connotaciones propiamente hispanas y de justificar aún más la política imperial de Fernando de Aragón. Asimismo, hemos demostrado cómo esta ideología pro-monárquica influye, de manera consciente o

inconsciente y tal vez de forma más velada, en el resto de la traducción y cómo configura, a su vez, un comentario de marcadas características propagandísticas y apologéticas, en el cual se abanderan la mayoría de los tópicos más utilizados en el discurso político-propagandístico de la época para ensalzar la figura regia y justificar sus políticas. En efecto, en su particular construcción del comentario Villegas realiza un panegírico de la Corona Española y, en especial, del rey Fernando el Católico, cuya imagen a partir de 1506, cuando asume la regencia de Castilla luego de la muerte de Isabel y de Felipe el Hermoso, necesitaba de legitimación.

De este modo, se entiende por qué ha sido esencial la consideración global de nuestro texto como un "*textus cum commento*", pues nos ha permitido no sólo estudiar los procesos de traducción y glosa como procesos íntimamente relacionados sino también dilucidar cómo las dos etapas hermenéuticas que conforman la reescritura de Villegas – plasmadas en dos tipos textuales diferentes, el texto poético y su comentario– están guiadas por los mismos mecanismos exegéticos y los mismos propósitos ideológico-culturales. El resultado es una nueva puesta en obra que se configura como un todo indivisible, cuya funcionalidad cultural y política sólo puede comprenderse en su consideración global, esto es, en la interacción entre el nuevo texto poético y su glosa, y en el desplazamiento constante de su fuerza poética y hermenéutica.

Por el otro, hemos también probado cómo estos mecanismos de apropiación cultural que funcionan en las instancias receptoras y compositivas de la obra están determinados por factores histórico-culturales e ideológicos que no pueden reducirse solamente a la promoción regia (aunque demuestran estar muy determinados por ella) y que muchas veces también repercuten, de forma más inconsciente que consciente, en el entramado del propio texto. Nos referimos en este caso a la particular situación enunciativa desde la que escribe el arcediano, a saber, su calidad de religioso y su calidad de literato al servicio de la corte, que determinará muchas veces reflexiones encontradas, pero que a su vez le confiere a su texto un valor indiscutible en cuanto exponente de las problemáticas culturales más apremiantes del período, en especial la tensión entre escolasticismo y humanismo.

A su vez, un aporte esencial de nuestro estudio ha sido el de echar luz sobre el verdadero alcance y valor literario de nuestro texto, que sólo puede ser apreciado en relación al sistema literario del que emerge. Por un lado, siempre que pudimos hemos

analizado las imágenes, motivos y connotaciones que introduce Villegas a la luz de los textos –poéticos, proféticos o historiográficos– que circulaban en el período y, especialmente, en la corte, con lo que hemos dado muestras de cómo nuestro texto entronca con los usos, tópicos y tradiciones literarias vigentes. Por el otro, el aporte más significativo al respecto ha sido seguramente el de destacar la importancia y funcionalidad de la elección de una forma estrófica de raigambre tan castellana, a través del análisis detallado del estilo que la misma implica en la traducción, de la función específica que el arte mayor tenía dentro del sistema literario de la corte –esto es, ser el formato privilegiado para vehicular contenidos políticos, proféticos y propagandísticos– y del lugar que dentro de esta poética ocuparía el texto de Villegas.

En este sentido, mientras que los estudios críticos que se han dedicado a este texto tienden a despreciar constantemente el valor literario de la traducción de Villegas en comparación con Dante, nuestra intención aquí ha sido reivindicar el valor intrínseco de este texto para la tradición literaria y la evolución de la traducción en la Península. De hecho, la falencia de los trabajos anteriores reside, desde nuestro punto de vista, justamente en abordar la traducción medieval desde una perspectiva anacrónica e inmanentista que, concibiendo la traducción como “reproducción fehaciente” del texto fuente dantesco, no puede comprender los cambios que conlleva la forma castellana más que como “traiciones” que empeoran a Dante. Más allá de que esta concepción moderna con la que se ha abordado este texto dista de los parámetros hermenéuticos dentro de los cuales se comprendía la traducción en la Edad Media, han olvidado una premisa aún más evidente, que todos los estudiosos sobre la traducción tenemos que tener en cuenta: no existió, ni existe, ni va a existir nunca una traducción que no empeore la obra dantesca, que no sea un intento “irónico” de reproducir con otro material lingüístico aunque sea “algo” de su obra magistral –mientras pierde con ello, todo lo “otro”–, como tampoco existirá ninguna traducción de Virgilio, de Shakespeare o de cualquier otro clásico que pueda parangonarse con su obra original. No por esto la traducción debe desestimarse, al contrario, en cuanto práctica cultural y literaria necesita ser apreciada y estudiada, no tanto por lo que en ella se “pierde” en relación al original, sino por lo que en ella se “gana” y lo que ofrece al nuevo contexto histórico-cultural, como hemos intentado demostrar en estas páginas.

En efecto, ni siquiera el único trabajo que sí daba cuenta de qué implicaba la traducción en la Edad Media ha logrado apreciar el mérito intrínseco de la obra de Villegas justamente porque el enfoque ha sido el de demostrar lo que se “pierde”, desde el punto de vista formal, de recursos poéticos o ideológicos. Nos referimos al estudio doctoral de Andreu Lucas, cuyas conclusiones principales referimos en nuestra introducción (*vid. supra*). Recordemos, por ejemplo, cómo esta crítica señalaba que “los motores históricos, políticos y jurídicos” del texto dantesco eran “minimizados” en la traducción (“cuando no eliminados”) gracias a la serie numerosa de amplificaciones “cuyo carácter didáctico-moral excluye las contingencias de la vida humana” y que, a su vez, estas amplificaciones anulaban “las posibilidades connotativas del texto original, resolviendo las sugerencias dantescas en un sentido unívoco capaz de guiar la mente del lector a través de los senderos preestablecidos por la actitud moralista y didáctica del traductor”.¹ Luego de todo nuestro estudio, resulta evidente que esta postura es un tanto reductora, producto de un abordaje de la traducción que se desliga del contexto histórico-cultural y literario en el que emerge y cobra su total relevancia, y sólo la juzga en relación al texto fuente, a la vez que desatiende las implicancias totales del comentario que la acompaña. Pues mientras Villegas “minimiza” algunas de las implicancias histórico-políticas del texto toscano –de Dante y también de Landino–, maximiza, desplaza, transforma y agrega las que sí le resultan funcionales que, lejos de “anular las posibilidades connotativas” del texto, las multiplican y redirigen al contexto castellano. En efecto, para que su obra cobre relevancia cultural y posea una funcionalidad precisa en la España del momento, Villegas se vio en la necesidad de “castellanizar” el texto, de “domesticarlo”, según la terminología de Venuti, tanto desde el punto de vista formal –la elección del arte mayor– y cultural como desde el punto de vista ideológico-político.² Recordemos, finalmente, cómo entre sus últimas palabras señalaba que la traducción de Villegas, tanto por su elección del arte mayor, como por su cariz didáctico-moralizante, “resulta inconcebible –como debió resultar para la mayoría de sus contemporáneos–” y que “vuelve su mirada hacia una tradición que ya va siendo superada y no se hace partícipe de los nuevos intereses”³. Muy por el contrario, según hemos demostrado, el texto de Villegas es un fiel exponente de las tendencias literarias y

¹ Maribel Andreu Lucas, *La amplificación...*, *op. cit.*, p. 432 y 433.

² Venuti, *The Translator's...*, *op. cit.*, pp.18-9.

³ *Ibid*, p. 436.

preocupaciones histórico-culturales más vigentes al final del reinado de los Reyes Católicos. No nos referimos tan sólo al hecho de que tanto el texto poético como su comentario esté atravesado por las inquietudes políticas e ideológicas concomitantes y sea perfectamente incluíble dentro del conjunto de obras que circulaban en la corte y, más específicamente, dentro de la tradición apologética fernandina, sino también a los numerosos pasajes en los que demuestra actitudes e intereses propios de un humanista y en los que introduce reflexiones literarias innovadoras.

Este es, de hecho, el último aporte fundamental que ha ofrecido nuestro estudio: comprobar que el comentario de Villegas, aunque demuestra todavía algunas influencias medievales, posee rasgos indudablemente humanistas. Las nuevas actitudes con las que se aborda la *auctoritas*, su novedosa afición por las disciplinas más en boga durante el Humanismo (la historia, la geografía, la arqueología, la poética), su interés por las lenguas arcaicas y la antigüedad y, al mismo tiempo, su interés por reivindicar el vulgar, sus reflexiones y posturas respecto de debates sobre la lengua propios del humanismo castellano, su metodología filológica-comparativa y su renovada concepción y abordaje de la lengua castellana son algunas de las numerosas huellas que acercan su obra a los comienzos de la investigación y renovación filológica del Humanismo europeo. Hemos dado cuenta, a su vez, de cómo abundan en su texto reflexiones encontradas, que se derivan no sólo de su situación enunciativa compleja –eclesiástico y poeta de corte– sino sobre todo de las tensiones propias de un período y una cultura en transición, en la que convivían concepciones y prácticas medievales con otras ya de índole humanista. En suma, la obra de Villegas, con todas sus tensiones y contradicciones, es un producto propio de su época y, en tanto tal, presenta un valor indiscutible para la historia del Humanismo peninsular.

Asimismo, es preciso reivindicar el valor que tiene este texto no sólo para entender la dirección que tomó el humanismo en España, sino también para la historia de las reflexiones literarias en la Península pues, en la poética que diagrama de manera un tanto dispersa en su comentario, al mismo tiempo que releva y reformula toda la serie de reflexiones poéticas y tópicos literarios que heredó de su tradición, da muestra de actitudes muy novedosas para los comienzos del siglo XVI. De hecho, se trata éste de una de los primeros textos en la historia de las poéticas españolas en la cual lo literario ocupa una

centralidad nueva y, gracias a la importancia concedida a la ficción y su función estética y representativa, puede erigirse como realidad suficiente por sí misma.

En cuanto a las posibles proyecciones de nuestro estudio, es preciso aclarar que, lejos de haber agotado la potencialidad de nuestro objeto, esperamos sí haber dejado pautadas varias líneas de análisis que permiten abordar no sólo la traducción, sino la obra como una integridad, dándole al comentario la centralidad que requiere. En efecto, un texto de las características del de Villegas es un objeto precioso para analizar los derroteros de la tradición exegética dantesca en España, los rasgos particulares del paradójico Humanismo peninsular y la evolución e imbricación de las prácticas exegéticas de la traducción y el comentario. Asimismo, puede resultar un aporte esencial para el nuevo vuelo que está adquiriendo el estudio del “género comentario” un estudio más profundo del texto de Villegas, que logre rescatar mejor de lo que hemos hecho nosotros su calidad literaria y discursiva y, al mismo tiempo, demuestre cómo desde el horizonte de expectativas del lector medieval la glosa era apreciada estéticamente y concebida como una obra literaria por derecho propio. En este sentido, el estudio de los numerosos relatos que Villegas inserta en el discurrir de su comentario, más específicamente de los mecanismos de narrativización, estetización y dramatización que le permiten desarrollar el “potencial narrativo” del texto fuente y detenerse en lo que Lida de Malkiel denominó “ese novelar desinteresado”,⁴ puede ofrecer datos harto interesantes no sólo para entender el alcance de la función estética y literaria que poseía el comentario, sino también para comprender el proceso de cambio que sufre esta forma literaria breve en el siglo XVI. En efecto, según hemos podido advertir, sus relatos dan muestras de un principio de desapego respecto de los parámetros de la narración medieval, de esencia didáctica, y, en este sentido, pueden resultar significativos para comprender los primeros pasos hacia la configuración de un narrador artístico, de índole más humanista.

La primera tarea que urge, sin embargo, es la de realizar una edición crítica de este “*textus cum commento*” que, a la vez que ofrezca a la comunidad académica un texto accesible y confiable sobre el cual basar posteriores estudios, dé cuenta de las

⁴ Lida de Malkiel (*Juan de Mena...*, *op. cit.*, p. 131) se refiere aquí a los relatos que Juan de Mena inserta en su comentario a la *Coronación* de Santillana.

problemáticas de transmisión textual propias de los comienzos de la imprenta, y realice un cotejo minucioso del texto que transmiten los numerosos testimonios impresos que de él se conservan. Acaso sea ésta la labor que nos competa durante los próximos años.

Finalmente, destaquemos que desde el enfoque de la especificidad histórico-cultural y literaria de la traducción todavía queda mucho por hacer en el ámbito del estudio de la traducción en la Edad Media. En efecto, es preciso rever desde una nueva perspectiva numerosas obras que han sufrido valoraciones negativas por parte de la crítica, como por ejemplo la traducción de las *Bucólicas* acometida por Encina, recientemente revalorada gracias a un breve pero iluminador estudio de Lawrance.⁵ Puede resultar muy valioso, por tanto, lo que se siga sustrayendo de la comparación de las traducciones medievales con sus textos fuente si los consideramos como hechos no solo culturales, sino políticos e ideológicos que responden a contextos totalmente diferentes y que emergen de un sistema literario muy preciso, en el cual poseían plena significación.

⁵ Jeremy Lawrance, “La tradición pastoril...”, art. cit..