



Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <http://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

La funcionalidad apologética de la traducción de la Divina Comedia de Villegas (1515) y la elección del formato estrófico: pervivencia del arte mayor en la corte de los Reyes Católicos

Cinthia María Hamlin

To cite this article: Cinthia María Hamlin (2016) La funcionalidad apologética de la traducción de la Divina Comedia de Villegas (1515) y la elección del formato estrófico: pervivencia del arte mayor en la corte de los Reyes Católicos, *Bulletin of Spanish Studies*, 93:3, 369-395, DOI: [10.1080/14753820.2016.1142738](https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1142738)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/14753820.2016.1142738>



Published online: 23 Feb 2016.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 27



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Full Terms & Conditions of access and use can be found at
<http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=cbhs20>

La funcionalidad apologética de la traducción de la *Divina Comedia* de Villegas (1515) y la elección del formato estrófico: pervivencia del arte mayor en la corte de los Reyes Católicos

CINTHIA MARÍA HAMLIN

SECRET-CONICET, Universidad de Buenos Aires

En 1515 se difunde en Burgos la primera traducción impresa de la *Divina Commedia*, versión del *Inferno* en la que su traductor, el arcediano de dicha ciudad Pedro Fernández de Villegas, trasvasa las *terzine* dantescas utilizando coplas de arte mayor. Esta traducción, tanto por la forma estrófica elegida como por la cantidad de amplificaciones de tendencia mayoritariamente didáctico-moralizante, ha sido hasta ahora considerada por la crítica como de poco valor estético y atrasada en relación a las modas poéticas imperantes.¹ Sin embargo, tanto la traducción, encomendada por Doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico y mujer del

1 Mientras Agustín González de Amezúa recalca la ‘monotonía del arcaico metro escogido’ (*Frases y caracteres de la influencia de Dante en España* [Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1922], 31), Maribel Andreu Lucas, en la única tesis doctoral (inédita) abocada de lleno a esta traducción (‘La amplificación en el *Inferno* de Dante traducido por Pedro Fernández de Villegas [Burgos 1515]’ [Universidad de Barcelona, 1995]) señala que tanto la estrofa como el metro elegido resultan ‘infructuosos e incluso contraproducentes’ (428) y luego explica que las amplificaciones—derivadas en su mayoría del problema que conlleva el traspase de una o dos *terzine* a la copla de ocho versos—‘asumen la función propia de los elementos glosadores’ que resuelven ‘las sugerencias dantescas en un sentido [...] preestablecido por la actitud moralista y didáctica del traductor’ (433). Por la elección de este formato estrófico tan poco conveniente, según la crítica, es que ‘la traducción [...] resulta inconcebible’ y que ‘vuelve su mirada hacia una tradición que ya va siendo superada y no se hace partícipe de los nuevos intereses’ (436). En esta misma dirección van los comentarios que ofrece el trabajo de Armida Beltrani (‘D. Pedro

condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco, como el exhaustivo comentario del mismo traductor que rodea cada copla, emergen en el marco de la corte regia y, aunque es indudable su carácter didáctico, tienen también marcadas características apologeticas. En efecto, Villegas se reapropia del texto dantesco y del *Comento* de Landino—del cual traduce fragmentos enteros en su comentario—de acuerdo a sus parámetros ideológicos y culturales. De este modo, por momentos de forma consciente y otros inconsciente, en su reescritura 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.² La intención de estas páginas es desarrollar un corolario de nuestros trabajos anteriores que tendrá como principal objetivo indagar en las causas que le han llevado al humanista Villegas a elegir para su trasvase una forma estrófica que según la opinión de la crítica se hallaba ya un tanto pasada de moda a fines del XV y principios del XVI pero que, desde nuestra perspectiva, le permite ubicar su obra dentro de un sistema literario preciso y muy vigente. Con estos fines, repasaremos primero algunos de los factores histórico-culturales del reinado de los Reyes Católicos que nos han permitido fundamentar la hipótesis de una intencionalidad política subyacente al impulso y promoción de esta traducción, para luego desarrollar algunos de los motivos o imágenes de los que se sirve Villegas en la reescritura a la cual somete el material dantesco, en especial el pasaje profético del primer canto, que dotan al nuevo texto de connotaciones propiamente hispanas y de una notable funcionalidad propagandística. Finalmente, relevaremos algunos de los textos poéticos un tanto olvidados que circulaban durante el período y sus posibles relaciones con nuestra traducción, lo cual nos permitirá demostrar más acabadamente cuán arraigada estaba todavía la poética del arte mayor y cuán vigente, por tanto, resultaría la traducción del arcediano.

Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima cantica della *Divina Commedia*, *Giornale Dantesco*, 23 [1915], 254–93 [pp. 262–63]).

2 Véase para todo lo anterior Cinthia Hamlin, 'La traducción en la España pre-humanista y sus causas político-ideológicas: el caso de la *Divina Comedia*', *Revista de Literatura Medieval*, 24 (2012), 81–100 y también de Hamlin: 'De nuevo sobre la funcionalidad apologetica de la traducción y la glosa de la *Divina Comedia* de Villegas (1515)', *La Corónica*, 42:2 (2014), 77–105; 'La configuración apologetica del comentario de la *Divina Comedia* (1515): Fernández de Villegas y su reapropiación de las alusiones histórico-míticas del *Comento* de Landino', *Lemir*, 17 (2013), 113–50; 'El comentario de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas', *eHumanista*, 21 (2012), 437–66; 'Fernández de Villegas y Landino: traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa/vida contemplativa en el comentario de la *Comedia*', *eHumanista*, 20 (2012), 430–50. Estos trabajos plasman los primeros resultados de nuestra investigación doctoral, todavía inédita: 'Primera traducción impresa de la *Divina Comedia* en los albores del Humanismo español: estudio del texto y de sus resonancias políticas y culturales' (Universidad de Buenos Aires, 2012).

El ambiente histórico-cultural: mesianismo y propaganda

Como ha ya tantas veces señalado Nieto Soria, la época durante la cual reinan los Trastámara en Castilla está signada por un continuo contexto de crisis de legitimidad, que el historiador define como ‘de carácter estructural’. En efecto, desde la propia guerra civil que llevó a la entronización de la dinastía con Enrique el Bastardo, hasta las diversas confrontaciones posteriores que afectaron a las relaciones entre la monarquía y una parte de la nobleza y, por último, las nuevas pretensiones de autoritarismo regio expresadas repetidamente por la monarquía conllevaron ‘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’.³ El reinado de los Reyes Católicos no se aparta de esta dinámica: comienza con el conflicto sucesorio entre Isabel y Juana la Beltraneja, supuesta hija de su hermano Enrique IV, nombrada heredera aunque se rumoreaba sobre la impotencia del rey. Asimismo, 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.⁴ De hecho, la propaganda política durante el reinado de los Reyes Católicos tuvo varias etapas: 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, les permitió obtener apoyo y justificar sus proyectos de expansión territorial y de conquista.⁵ Según puntualiza 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 y la explicación de la sucesión de Isabel y su casamiento con Fernando sobre la base de una intervención providencial.⁶ El

3 José Manuel Nieto Soria, ‘Propaganda política y poder real en la Castilla de los Trastámara: una perspectiva de análisis’, *Anuario de Estudios Medievales*, 25:2 (1995), 489–516 (p. 500).

4 Nieto Soria, ‘Propaganda política’, 491. Sobre la propaganda que realiza la monarquía Trastámara en Castilla, véase especialmente: *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400–1520)*, dir. José Manuel Nieto Soria (Madrid: Editorial Dykinson, 1999).

5 Ana Isabel Carrasco Manchado, ‘Propaganda política en los panegíricos de los Reyes Católicos: una aproximación’, *Anuario de Estudios Medievales*, 25:2 (1995), 517–43 (pp. 519–20).

6 Véase Robert B. Tate, ‘La Historiografía en la España del siglo XV’ en su *Ensayos sobre historiografía peninsular del siglo XV*, trad. Jesús Díaz (Madrid: Gredos, 1970), 280–96 (p. 287) y el trabajo seminal de José Cepeda Adán, ‘El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos’, *Arbor*, 17 (1950), 177–90.

providencialismo está íntimamente relacionado, a su vez, con 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. Este mesianismo se monta especialmente sobre discursos de carácter profético muy difundidos sea por las corrientes joaquinistas que atribuían a un *dux novus* la renovación de la Iglesia, sea 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.⁷ En la Península Ibérica, la labor de las órdenes mendicantes asentadas desde el siglo XIII contribuyó a la difusión de las doctrinas milenaristas, especialmente en Aragón, donde los franciscanos favorecieron al mesianismo oficial identificando al emperador universal que conquistaría Tierra Santa con un monarca aragonés. En Castilla, a su vez, surgió tempranamente un mesianismo independiente, entroncado con la tradición profética gótico-isidoriana de expulsión de herejes y recuperación del territorio: la reconquista de Granada para restaurar la herencia visigótica. Tanto este mesianismo autóctono, como el ‘complejo’ español por no ser partícipes de las Cruzadas, dejaron un terreno perfectamente abonado para recibir la influencia del mesianismo aragonés. En efecto, con el fin de conseguir legitimación tras el conflicto sucesorio por la usurpación de Enrique el Bastardo, los Trastámara se sirvieron tanto de ésta como de las otras corrientes.⁸ 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 [sic].’⁹ Estas tradiciones proféticas, sumadas al particular aire de grandeza que se respiraba en España, confluyen y alcanzan su apogeo en el reinado de los Reyes Católicos, cuando las esperanzas de Reconquista, la expulsión de los judíos y la conquista de Jerusalén se convierten en los ejes de la política y la propaganda monárquica.

En los textos proféticos españoles el emperador escatológico, nuevo mesías político-religioso, aparecía no sólo como *rex justus*, *dux novus* o Nuevo David sino también como ‘Encubierto’, versión española del mito europeo del

7 Nieto Soria, ‘Propaganda política’, 496.

8 Sobre estas cuestiones aquí resumidas, véanse José Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media* (Madrid: Gredos, 1996), 189–389 y Alan Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español* (Valladolid: Casa-Museo del Colón, 1983), 349–403.

9 Ángel Gómez Moreno, ‘El reflejo literario’, en *Orígenes de la monarquía hispánica*, dir. Nieto Soria, 315–39 (p. 324).

Emperador Durmiente. Este mito logró gran difusión en Castilla en la época de los Reyes Católicos, como da cuenta el discurso que, avalado por los Reyes, Ponce de León le dirige a los grandes de Castilla durante la conquista de Granada (1486), el cual incluye un comentario de las profecías atribuidas a San Juan y a San Isidoro:

Sabed que este **santo rey don Fernando** bienaventurado que tenemos es **el Encubierto**; [...] el cual aparecerá en las partes de Espanna; [...] y será amador de la justicia y enemigo de los malos, y será muy agudísimo y de grande entendimiento [...] e **parecerá mucho al rey David** cuando era vivo. [...]. Y sabed por cierto 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**.¹⁰

Estos tópicos serán tomados no sólo por la historiografía, sino por toda la tradición literaria: en ciertos romances de corte dirigidos a Fernando (recogidos en el *Cancionero musical de Palacio*) se lo identifica con el Vespertilio, murciélago escatológico proveniente de una tradición profética valenciana del siglo XIII, el *Vae mundo in centum annis*, cuyos tópicos habían sido retomados no sólo por la poesía sino por la tratadística. En Castilla, por ejemplo, Juan Unay lo utiliza como fuente en su *Libro de los grandes hechos*, 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 Monarquía.¹¹ En efecto, el poema recitado en la ceremonia de entrada de Fernando a Barcelona en 1473, donde se refiere a él como 'lexo vespertilión', comienza presentándolo como: 'Aquell que del mundo s'espera monarca'.¹² 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.¹³

En la figura de Fernando, por tanto, confluyen toda una serie de predicciones mesiánicas insertadas en textos de lo más variados: tratadística, poesía, historiografía. 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

10 *Historia de los hechos del Marqués de Cádiz*, ed., estudio & índices de Juan Luis Carriazo Rubio (Granada: Univ. de Granada, 2003), cap. 31 (pp. 246–47; énfasis añadido).

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

12 Poema reproducido por Alfred Morel-Fatio, en 'Souhais de bienvenue adressés à Ferdinand le Catholique par un poète barcelonais en 1473', *Romania*, 1 (1882), 333–56 (p. 348).

13 Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica*, 390–95.

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 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.¹⁴

Teniendo en cuenta el panorama cultural y político en el que emerge la traducción de Villegas, se pueden vislumbrar los posibles intereses de su divulgación. En efecto, en la *Commedia* Dante plasmaba poéticamente los ideales políticos que ya había expuesto en su tratado *De Monarchia*: apremia la necesidad de un monarca o emperador universal que restablezca el orden y garantice la paz.¹⁵ Este ideal toma, a su vez, la forma poética de la profecía: el advenimiento de un lebre, más tarde un águila imperial, un *dux*. Se entiende, pues, que tanto por la concepción política que subyace al texto, como por la forma poética que adquiere, sea de interés para la propaganda fernandina pues encaja 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. El nuevo texto, leído en un ambiente constantemente expuesto al entramado de todo un sistema de textos proféticos que aluden al rey, no haría más que señalar a Fernando como aquel profetizado por Dante. Habría que aclarar, asimismo, que Villegas en cuanto servidor de Juana de Aragón, Señora de la Casa Velasco, estuvo en contacto cercano con la corte real que se hospedaba allí durante sus largas estadias en Burgos, más cercano, claro, desde su asentamiento definitivo en octubre de 1506, cuando Fernando como regente instala allí su corte.¹⁶ De todo esto hemos inferido 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. En efecto, según hemos probado en otro lugar, en su traducción Villegas somete al material profético dantesco del primer canto—a través de la incorporación de nuevas imágenes y motivos estrechamente relacionados con textos proféticos de amplia difusión—a una verdadera resignificación, que dota la profecía dantesca de connotaciones propiamente hispanas.

14 Carrasco Manchado, ‘Propaganda política’, 519.

15 Véase Étienne Gilson, ‘La filosofía en *La Monarquía*’, en su *Dante y la filosofía*, trad. María Lilián Mujica Rivas (Pamplona: EUNSA, 2004), 155–212.

16 Para profundizar la relación entre Villegas y la Casa Velasco remitimos a Hamlin, ‘La traducción en la España pre-humanista’.

La reescritura de la profecía dantesca

Repasaremos aquí los mecanismos de traducción y reescritura más importantes de este pasaje profético pues su exposición resulta imprescindible para comprender mejor la funcionalidad de este texto, y las posibles razones de la elección del arte mayor como forma estrófica. Como sabemos, en el texto dantesco la profecía en sí está precedida por el encuentro con tres bestias de las cuales la que lo hace perder la esperanza y desencadena el miedo y el subsiguiente viaje es una loba, símbolo de la codicia. Según *De Monarchia* I, xi, la codicia es lo contrario a la justicia y la paz, que serán garantizadas sólo por 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.¹⁷ Teniendo en cuenta este factor, la profecía que ha sufrido tantas interpretaciones adquiere matices políticos: el *veltro* que mate a la loba será este monarca. Este primer encuentro, en los versos 49–51—‘*Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza / e molte gente fé già viver grame*’—,¹⁸ se traduce en la versión de Villegas de la siguiente manera:

y allí salió luego una **loba fambrienta**
de toda codicia cargada y sedienta
guiando las gentes al falso interese. (c. 7, f–h)¹⁹

En primer lugar, 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*’.²⁰ Nos interesa remitirnos aquí a uno de los textos de la tradición profética mencionada, el tratado de Juan Unay o Johan Almanj en el que, además de vaticinarse la reconquista de Jerusalén y del mundo, se representa una lucha escatológica en Sevilla, llamada metafóricamente ‘selva de Hércules’. Toro Pascua ha probado, basándose tanto en datos codicológicos como textuales del único de los tres manuscritos donde figura un *incipit*, cómo este texto fue compuesto a fines del XV ‘con una clara intención

17 Dante Alighieri, *Tutte le opere*, intro. di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi & Silvio Zennaro (Roma: Newton Compton, 1997), 1082.

18 Seguimos el texto crítico de Georgio Petrocchi: Dante Alighieri, *La ‘Divina Commedia’ secondo l’antica vulgata* (Firenze: Le Lettere, 1994).

19 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 él comentado* (Burgos: Fadrique de Basilea, 1515). Trabajamos con el ejemplar I-B-21 de la Real Biblioteca, señalando número de coplas o de folio. En nuestra transcripción se regulariza y moderniza el uso de mayúsculas y se usan criterios actuales para la acentuación y puntuación. Las negritas serán siempre nuestras.

20 Para los mecanismos de traducción, véase Cinthia Hamlin, ‘La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas y un análisis descriptivo de su forma y mecanismos de traducción’, *eHumanista*, 28 (2014), 409–36 (pp. 428–29).

propagandística a favor de Fernando el Católico, por mucho que pretenda pasar por más antiguo de lo que en realidad es'.²¹ Este texto propagandístico pues, habría circulado ampliamente, como lo prueba la rápida difusión de la figura del Encubierto, y habría llegado incluso a Portugal. Milhou, desconociendo los datos aportados por Toro Pascua, 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.²²

Transcribimos uno de los pasajes paradigmáticos:

Et, entonçes, 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 **vencer a los lobos fanbrientos** e a todos los sus ayudadores. Et, entonçes, *el Encubierto* con los del linage de Etor entrarán 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**.²³

Según Guadalajara Medina este conjunto de motivos (la selva, la montaña y las fieras salvajes) es producto del contacto con la literatura alegórica de la época y evidentemente, continúa el crítico, nos recuerda al canto I de la *Divina Comedia*.²⁴ Resumiendo el fragmento, el personaje del Encubierto renovará la gran destrucción de España de tiempos del rey godo Rodrigo:

21 Los manuscritos en cuestión se encuentran bajo las signaturas 8586, 6176 y 1779 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Ver 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*, 0 (2003), 29–37 (p. 33).

22 Milhou, *Colón y su mentalidad mesiánica*, 309.

23 Juan Unay, *Libro de los grandes hechos*, Ms. 8586 BNM, fols. 20^r–21^r; transcripción completa en Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, 405–25 (pp. 418–19; énfasis añadido).

24 Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, 382.

primero acabará con los lobos—‘*lobos fambrientos*’—, luego con los gatos y otras fieras. Como se aclara unos folios más adelante, los lobos serían los malos señores, los gatos los malos religiosos y las otras fieras los judíos y moros.²⁵ En el bestiario de la Edad Media y del siglo XVI la imagen del lobo se utilizaba ya para designar al moro, ya a la nobleza levantisca. De aquí deducimos que el primer canto de Dante sería de mucho interés para la Corona, no sólo por la idea política subyacente sino porque sus elementos poéticos, al ser leídos en un ambiente tan al tanto de esta profecía, tomarían una connotación particular. Volvamos ahora a la 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, remisión que, a su vez, actualiza las connotaciones del resto de los elementos alegóricos: vincula la figura de su ‘destructor’ esto es, el veltro, con el Encubierto—figura escatológica que se identificaba con Fernando—y carga de significado la selva, que puede ahora identificarse ya con Sevilla, ya con España.

Ahora bien, en el pasaje específico de la profecía, que corresponde a los versos 91–105 del poema dantesco, se introducen también unas variantes muy elocuentes:

A tí converná de tener otra vía,
respúsome pues que me vio lacrimar,
sy quieres salir del salvaje logar,
fuyendo **la bestia** que te **combatía**,
y **estorba** el pasar con su dura porfía;,
que basta impedir y amatar su poder
con brama golosa después de comer
está mas fambrienta la su glotonía.

Con más animales que son de su pelo
se casa, y serán fasta que el **can corredor**
que venga y la faga morir de dolor,
sus obras juzgando en jurídico celo:
aqueste no ceba de bienes del suelo
mas sabiduría, amor y virtud
dará a los mortales: descanso y salud
será su nación de lo humano y del cielo.
(c.14 y 15)

*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;*

*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*

Villegas traduce ‘*questa bestia per la qual tu gride*’ como ‘**la bestia** que te **combatía**’, reemplazando consecuencia por su causa (modulación metonímica), con lo cual agrega un matiz bélico que no hay en todo el canto dantesco y que contribuye a configurar esta escena como una batalla.²⁶

25 Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, 421.

26 Para el recurso de la modulación véase Hamlin, ‘La traslación de la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas’, 426.

Asimismo, a *'non lascia altrui passar per la sua via, ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide'*—que podría traducirse como 'no deja que otro pase por su camino, mas tanto se lo impide que lo mata'—le introduce modificaciones: omite al 'beneficiario' de la acción (*altrui*) y así la loba simplemente 'estorba'. A continuación, incorpora la consecuencia lógica: si estorba, **'basta impedir y amatar su poder'**. En efecto, en el texto dantesco el agente de las acciones de *'impedire'* y *'uscire'* era la loba y el objeto 'paciente' (*lo*) remitía al *'altrui'* del verso anterior, pronombre indefinido genérico que denota a todos los hombres. En el nuevo verso, Villegas omite nuevamente el pronombre (*lo/altrui*) e incorpora el objeto 'su poder', generando una inversión del rol actancial de la loba (de agente a paciente). Así, se nos presenta una loba que estorba y cuyo poder—subrayemos poder—hay que matar. 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. Ejemplifiquemos con dos casos, en boca de Virgilio. El primero, *'nel primo punto che di te mi dolve'* (51), se traduce como **'quando padescías el triste combate'** (II, 8ad). El segundo, Virgilio lo pone a su vez en boca de Beatriz, quien refiere cómo la Virgen instigó a Lucía: *'Or ha bisogno il tuo fedele/ di te, e io te lo raccomando'* (98–99). Villegas agrega todo un verso: **'y díxole agora el tu amigo fiel / está combatido en la playa cruel / su vida y reparo de tí se confía'** (II, 15ad).

Luego Virgilio profetiza la llegada del *Veltro*, el cual había sido traducido en el ámbito castellano ya sea utilizando una de las figuras caninas más conocidas de los bestiarios, esto es, el 'lebrél', cual aparece en el anónimo primer canto del S-II-13,²⁷ ya como 'galgo', según traduce Enrique de Villena.²⁸ Villegas, sin embargo, desdobra la imagen en animal y atributo: 'can corredor'. Desde nuestra perspectiva, el cambio del símbolo altamente cargado del *Veltro* o del *Lebrél* por el de un simple perro, no resulta desmotivado. Al contrario, le permite dejar enfrentadas dos bestias: un lobo y un perro. Un lobo que combate, que estorba, que tiene poder y hay que matar. Esta pareja remitiría al tratado alegórico que, al comienzo del mandato de Enrique IV, escribe Alfonso de Palencia: la *Batalla campal de los perros contra los lobos*. Palencia mismo traduce su texto al castellano, el cual se imprime y difunde en 1490 por mandato de los Reyes Católicos. Tate, en su estudio sobre el significado político de esta alegoría, concluye

27 Dice exactamente 'e más serán avn fasta que el veltro venga / y le faga morir de dolor' (fol. 51). Texto transcrito por Mario Penna en su 'Apéndice' de 'Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia', *Revista de la Universidad de Madrid*, 14 (1965), 81–127 (p. 125).

28 Enrique de Villena, *Obras completas*, ed. & pról. de Pedro Cátedra, 3 vols (Madrid: Turner, 1994–2000), III (2000), 526.

que la misma representa—utilizando como modelo literario la *Batrachomyomachia*—los antagonismos entre los infantes de Aragón—nobleza levantisca—y la nobleza partidaria de Álvaro de Luna, el poderoso condestable de Castilla, y el conflicto sucesivo que los conduce a la batalla de Olmedo. Además, según aclara Tate, los lectores contemporáneos habrían estado muy al tanto de estos significados.²⁹ 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 en el que 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. [...] Asý que los lobos, puercos, gamas, çieruos y ossos tienen **en toda parte de la montaña** lugar seguro donde poder estar. Mas quando los **lobos, con trabajo de fanbre**, buscan manera de robar obeias, desçienden a las praderías [...].³⁰

Se vuelven a repetir aquí los motivos alegóricos de la montaña, la selva, 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 frecuente en la literatura política del s. XV castellano’.³¹ Por tanto, la batalla de Villegas remitiría no sólo a la lucha escatológica escenificada en Sevilla, sino también a esta otra batalla, la cual se reproduce en miniatura a modo de ‘figura’, pues vendría a cumplir lo que aquellos perros no lograron. En efecto, en varios romances de corte encontramos a Fernando representado como figura pacificadora de conflictos nobiliarios: Fray Íñigo de Mendoza en su *Sermón trobado al* [...] *Rey don Fernando*, por ejemplo, lo presenta

29 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*, 1:3 (1977), 169–86.

30 Antonio María Fabié, *Dos tratados de Alfonso de Palencia, con un estudio biográfico y un glosario* (Madrid: Librería de los Bibliófilos, 1896), 9–10.

31 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. Actes des journées d'étude organisées par l'École Nationale de Chartes, 26 mars 2004 et 15 avril 2005*, réunis par Dominique de Courcelles, avec la collaboration de Jean-Pierre Bat (Paris: École Nationale des Chartes, 2006), 11–28 (p. 20).

sojuzgando a ‘los toros nunca domados’ (c. 14k),³² es decir, los nobles rebeldes.³³ Asimismo, Fernando era considerado, sobre todo en Roma, como defensor y propagador de la Fe y, como sabemos, el perro no sólo es símbolo de la fidelidad, sino también del guardián.³⁴

Nuestra hipótesis se corrobora aún más teniendo en cuenta el pasaje de la glosa donde, luego del proemio, Villegas introduce su voz por vez primera. Nos referimos a la glosa de la estrofa 6, donde al comentar los versos sobre la Creación (‘el sol que subía con esas estrellas / que estaban con él quando cosas tan bellas/ moviendo creó la divina bondad’ [6b–d]), explica que el sol se encontraba en el signo de Aries, es decir, en marzo y aprovecha para señalar que esto sucedió, específicamente, el 25 de marzo (fol. b1v), fecha en la que confluyen diversos acontecimientos: el nacimiento de Adán, la Anunciación y la muerte de Jesucristo. En seguida dirá:

Yo Pero Fernández de Villegas [...] tengo mayor causa de deuoción [...], porque en tal día nascí a xxv de março día de la Anunciación de Nuestra Señora, año de mil y cuatrocientos y cincuenta y tres, que **fue tiempo muy señalado 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 mandó 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. (b2r)

La serie de relaciones desplegadas (sol en Aries/fecha de creación/muerte de Cristo/nacimiento Villegas) tiene un evidente propósito: avalar la mención de su nacimiento y justificar la *digressio*. En efecto, esta fecha resulta la ‘excusa’ perfecta para introducir al comienzo de su texto un contexto político particular, así como al personaje castellano más poderoso del momento, protagonista político de la batalla en cuestión. Asimismo, la manera en la que se describe este contexto—‘fue tiempo muy señalado de turbaciones en este cibdad de Burgos’—resulta semejante a la de Fernán Perez de Guzmán

32 Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed., intro. & notas de Julio Rodríguez Puértolas (Madrid: Espasa-Calpe, 1968), 304.

33 Véase Ana Isabel Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474–1482)* (Madrid: Sílex, 2006), 241.

34 Véanse Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, ‘Imagen de los Reyes Católicos en la Roma pontificia’, *En la España Medieval*, 28 (2005), 259–354 y Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Buenos Aires: Paidós, 1993), 369.

‘ovo en su tiempo grandes e terribles daños’³⁵ y a las palabras referidas por el mismo Juan II ‘gran turbación y suvberción de mis Reynos’,³⁶ última frase que, según Guadalajara Medina, reflejaría un cierto clima favorable a lo apocalíptico.³⁷ En efecto, continúa el crítico, el panorama político desalentador del reinado de Juan II, de constantes luchas nobiliarias, de tensión, corrupciones y vicios, contribuyó a que la atmósfera milenarista del período se intensificara hasta el punto de identificar el momento presente con el fin de los tiempos y al Anticristo que habría de venir a destruir todo con Álvaro de Luna, considerado responsable de los problemas de Castilla.³⁸ Esta identificación (Álvaro de Luna/Anticristo) se lleva a cabo a través de varios procedimientos poéticos, de los cuales el más importante es la utilización del tópico de la codicia del Condestable, que desencadena su tiranía sobre el rey.³⁹ Sólo para citar un ejemplo, mencionemos las *Coplas contra don Álvaro* de Santillana:

A sus subditos leales
 alongar de sí cabsaste:
 parientes y naturales
 de sus reinos desterraste
 por tragar sus posesiones
 con **garganta ynsaçiable**.⁴⁰

A su vez, la asociación entre este pecado y el fin del mundo estaba a la orden del día, como demuestra el *Libro del juicio postrimero*: ‘cuanto más la codicia desordenada crece de obrar, tanto más es açerca el fin del mundo’ (cap xiii). Por tanto, las diversas alusiones a la codicia constante de Don Álvaro, sea de los cronistas sea del Marqués de Santillana, dejan a un paso ‘de atribuir al Condestable los rasgos del Anticristo’.⁴¹

Volviendo a nuestro texto, en cuanto ahijado del principal enemigo del Condestable Villegas debía estar muy al tanto de toda la tradición literaria que rodeaba su figura y que él mismo reconoce que ‘queda en perpetua memoria’. No está de más mencionar, a su vez, que en varios otros pasajes,

35 Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. Robert B. Tate (London: Tamesis, 1965), 47.

36 Carta inserta en *Crónica de Juan II*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, ed. Cayetano Rossell, BAE 66, 68 & 70, 3 vols (Madrid: Atlas, 1953), II, 684–91.

37 José Guadalajara Medina, ‘Álvaro de Luna y el Anticristo: imágenes apocalípticas en Don Íñigo López de Mendoza’, *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), 183–206 (p. 185).

38 Guadalajara Medina, ‘Álvaro de Luna y el Anticristo’, 195. Aquí 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 Íñigo López de Mendoza, claro, lo asocia a esta figura para sus fines políticos.

39 Guadalajara Medina, ‘Álvaro de Luna y el Anticristo’, 197–98.

40 Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed., intro. & notas de Ángel Gómez Moreno & Maximilian P. A. M. Kerkhof (Barcelona: Planeta, 1988), 341.

41 Guadalajara Medina, ‘Álvaro de Luna y el Anticristo’, 198.

menciona a Santillana como el poeta que más intenta emular (a1v). De todo lo analizado podemos inferir que Álvaro, sea como Anticristo sea como ‘encarnación’ de la codicia, habría entrado en estrecha relación con la loba, esta figura de gran poder, fambrienta—Santillana se refería a él como ‘garganta ynsaçiable’—que es necesario destruir. Desde esta perspectiva se entiende, a su vez, por qué Villegas explicita el símbolo dantesco ‘*brame*’ con el verso ‘de toda codicia cargada y sedienta’ (7 g). De acuerdo con la disposición sinóptica de texto y glosa tampoco parece casual la alusión a Álvaro de Luna en la glosa a la estrofa 6, ya que será justo en la estrofa que siga este largo comentario, la 7, donde aparezca por primera vez la loba.⁴² Tengamos en cuenta, además, que luego de la venida del Anticristo, que según las profecías debía reinar tres años, vendría justamente el emperador escatológico que devolvería la paz.⁴³

Es preciso señalar que la batalla de Villegas en cuanto ‘figura’ de la representada en el tratado de Palencia, esto es, la batalla de Olmedo, sería más bien una contra-figura. En efecto, Álvaro pasa aquí a representar a toda la nobleza levantisca—y especialmente a la tiránica—, 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. Por más de que fuera Juan II el que mata efectivamente al condestable, el que logra apaciguar todos los conflictos nobiliarios—y con ellos todo lo que Álvaro vendría a representar—es justamente Fernando en 1480. Recordemos, además, que en un período muy cercano al de la composición de la traducción,⁴⁴ 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.⁴⁵

Aunque la relación que establecimos entre la loba y el personaje de Álvaro es meramente hipotética, resulta difícil dudar de lo siguiente: la loba, en cuanto figura codiciosa en un contexto milenarista, entra en estrecha relación con el personaje del Anticristo, quien a su vez era asociado a personajes tiránicos (ver nota 38). Según señala Carrasco Manchado, la idea de tiranía está presente en varios documentos cancillerescos oficiales y era,

42 El texto poético (siempre una sola copla) aparece incluido a modo de ‘enclave’ en el comentario, que 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.

43 Guadalajara Medina, *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, 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.

44 Según hemos ya probado (Hamlin, ‘La traducción de la *Divina Comedia* de Villegas: problemas de datación y de filiación de testimonios’, *Letras*, 67–68 [2013], 107–16), la ‘primera etapa hermenéutica’ de composición, esto es, la de la traducción propiamente dicha, debe ubicarse entre 1502 y 1510.

45 Fernando Solano Costa, ‘La regencia de Fernando el Católico’, en *Historia General de España y América: los Trastámara y la unidad española*, coord. Luis Suárez Fernández (Madrid: Rialp, 1981), 615–68, (p. 617).

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.⁴⁶ Esta misma imagen será también difundida a través de los poetas de corte como Fray Íñigo de Mendoza, que comienza la copla donde aparecía Fernando sojuzgando a los nobles rebeldes, dirigiéndose a él como ‘Rey temor de los tiranos’ (14a). Por tanto, aunque la alusión a Don Álvaro sea dudosa, la relación loba-nobleza-tiranía apuntada desde el comienzo no se puede desacreditar.

Por último, veamos los únicos dos versos agregados por entero en el pasaje profético, 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**’ (15 g). Como señala 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.⁴⁷ 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’ (244).⁴⁸ 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:

¿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 esperaba **remedio** [...]. Vosotros sois la cumbre de todos los príncipes e reyes a donde la fe e la **justicia** se conoce bien quien son. (207)

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 governación de **justicia y paz**’.⁴⁹ En ambos prefacios, los tópicos de la justicia y la paz aparecen estrechamente relacionados a otras imágenes, pertenecientes al mismo campo semántico: estos reyes ‘sanan’ y dan ‘remedio’ a los males encontrados. Aclara Nieto Soria que no faltaron en el reinado de los Reyes

46 Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla*, 239–41.

47 Cepeda Adán, ‘El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos’, 189.

48 Juan del Encina, *Obra completa*, ed. & estudio de Miguel Ángel Pérez Priego (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996).

49 Pedro Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos: Juan Barba y su ‘Consolatoria de Castilla’* (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1989), 171. Para el texto de Barba citamos de esta edición.

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’.⁵⁰ 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’.⁵¹ De hecho, Fray Íñigo de Mendoza en la copla citada no se contenta con otorgarle a Fernando capacidades sanadoras sino que lo iguala a la misma salud: ‘Rey temor de los tiranos, / [...] **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**’ (c. LIXc–f). De este modo, vemos cómo el traductor configura 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*’.

En efecto, todos los significados apuntados, tanto los relacionados con la profecía de Unay como los de la *Batalla Campal*, 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’ (a1v). Se deduce de aquí, pues, que los mismos circularon solos en un primer momento, desprovistos de la extensa glosa que entorpece la lectura. Todos estos elementos poético-alegóricos, por tanto, habrían entrado fácilmente en relación, impidiendo la lectura inocente de la hija de Fernando, quien luego de la misma seguramente habría resultado muy entusiasmada y mandó continuar la traducción. Más allá de que la reescritura específica del primer canto y su pasaje profético haya sido el motivo principal para su

50 José Manuel Nieto Soria, ‘La realeza’, en *Orígenes de la monarquía hispánica*, dir. Nieto Soria, 25–62 (p. 34).

51 Carrasco Manchado, *Isabel I de Castilla*, 226.

promoción—no sólo por las implicancias que éste adquiere en el contexto hispano, sino por tratarse del canto que inaugura la obra—, es necesario aclarar que el contexto político-cultural hispano y, más específicamente, la ideología pro-monárquica, seguirán influyendo tanto en la traducción de los subsiguientes cantos—aunque de manera un tanto más velada—, como en la configuración de 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.⁵²

La copla de arte mayor: funcionalidad y pervivencia

En el diseño de este texto apologético, la elección de la copla de arte mayor 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 esta copla por ser la forma castellana más conforme al verso dantesco—‘Dante scriue su obra en verso que comunmente tiene onze o doze syllabas conforme al trobar castellano de arte mayor’—, la elige ‘porque es mas graue y de mayor resonancia como conuenía a tan graue auctor’ y, además, porque ‘propriamente es verso heroyco’ (fol. a3r). En efecto, la copla de arte mayor solía ser vehículo para contenidos político-religiosos. De hecho, los dos poetas que según Lázaro Carreter la llevan a su encumbramiento, Mena en primer lugar y Santillana en segundo,⁵³ 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 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.⁵⁴ 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

52 Véanse Hamlin, ‘La configuración apologética del comentario’ y ‘De nuevo sobre la funcionalidad apologética’.

53 Fernando Lázaro Carreter, ‘Poética del arte mayor castellano’, en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, ed. E. de Bustos *et al.*, 3 vols (Madrid: Gredos, 1972–1975), I (1972), 343–78 (p. 344).

54 Véase Alan Deyermond, ‘Structure and Style As Instruments of Propaganda in Juan de Mena’s *Laberinto de Fortuna*’, *Proceedings of the PMR Conference: Annual Publication of the International Patristic, Mediaeval and Renaissance Conference*, 5 (1980), 159–67.

caída y derrota de los jóvenes príncipes aragoneses frente a la armada genovesa.⁵⁵ 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 veintiún 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).⁵⁶ 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:

E non solamente serán delibrados
e restituydos en sus señorías,
mas grandes **inperios les son dedicados**
regiones, provinçias, ca todas son mías.
E d’este linaje, infinitos días
verná quien posea grand parte del mundo;
haved buen esfuerço, que en esto me fundo,
e çessen los plantos e las elegías.

Los quales, demás de toda la España
havrán por heredo diversas partidas
del orbe terreno, e por grand fazaña
serán en el mundo sus obras havidas.
Al su iugo e mando vernán sometidas
las gentes que beven del flumen Jordán,
d’Eufrates e Ganjes, del Nilo; e serán
vençientes sus señas e nunca vençidas. (cxvii–cxviii)

Aunque estos pasajes proféticos se refieren a reinados y reinos diferentes, se relacionan 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*.⁵⁷ Lo interesante del pasaje de la *Comedieta* es que, además de evocar las doctrinas milenaristas franciscanas

55 Gómez Moreno & Kerkhof, ‘Introducción’, en Santillana, *Obras completas*, ed. Gómez Moreno & Kerkhof, xi–lxxxii (p. l). En nuestras citas del texto poético seguiremos esta edición.

56 Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed., pról. & notas de Carla de Nigris, con un estudio preliminar de Guillermo Serés (Madrid: Crítica, 1994).

57 Carlos Moreno Hernández, ‘Introducción’, en *Retórica y humanismo: el ‘Triunfo del marqués de Santillana’ (1458)*, estudio & ed. de Carlos Moreno Hernández (Valencia: Univ. de València, 2008), 11–104 (p. 51). Recordemos, en este sentido, que luego de la muerte de Martín I de Aragón sin herederos y de un gran conflicto sucesorio, asume el reino el infante de Castilla Fernando de Antequera (abuelo de Fernando el Católico), de modo de que la línea

que asociaban al Monarca Universal con la Casa de Aragón, auguraba explícitamente que el mismo sería del linaje de Alfonso.⁵⁸ 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 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 profecías 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, reverencia. (296gh & 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’.⁵⁹ 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 1515.⁶⁰

sucesoria de la dinastía Trastámara se divide, a partir de 1412, en dos Casas Reales diferentes, la castellana original y otra de raigambre aragonesa.

58 Resulta preciso señalar que Alfonso V heredó del corto reinado de su padre—1412–1416—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 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 Nikolas Jaspert, ‘El perfil trascendental de los reyes aragoneses, siglos XIII al XV: santidad, franciscanismo y profecías’, en *La Corona de Aragón en el centro de su historia (1208–1458)*, ed. Ángel Sesma Muñoz [Zaragoza: Univ. de Zaragoza, 2010], 183–218). Santillana, que se formó literariamente en la Corte aragonesa y conoció a Vicente Ferrer, indudablemente conocía esta tradición profética y se sirvió de ella (Miguel Ángel Pérez Priego, ‘El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular’, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 9 [2003], 29–36).

59 Gómez Moreno, ‘El reflejo literario’, 330.

60 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),

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. No obstante, tampoco resulta totalmente convincente justificar esta adscripción por la relación con textos escritos más de cincuenta 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 ha sido opinión común que el arte mayor estaba, a fines del XV y principios del XVI, un tanto pasado de moda,⁶¹ lo cierto es que, según nos señala Pedro Cátedra, ‘en la corte de los Reyes Católicos [...] los grandes poemas alegóricos, de asunto nacional o panegírico, siempre se redactaban en coplas de arte mayor’.⁶² Mencionemos, por ejemplo, *El laberinto del Marqués de Cádiz* de Juan de Padilla, ciento cincuenta coplas editadas en Sevilla en 1493 que tienen por objeto al héroe de Granada Ponce de León,⁶³ o la *Historia Partenopea* de Alonso Hernández, editada en Roma en 1516, donde se narran los hechos de la Conquista de Nápoles por parte del Gran Capitán a través de 1280 coplas divididas en ocho libros, de los cuales el último será un panegírico a su figura (‘Li.viii.: en laude del gran capitán llamado panagerico’). Cabe resaltar que Hernández no sólo aprovecha para incorporar versos panegíricos sobre los Reyes Católicos en diversas partes del texto (fols. A2r y A3r), sino que al finalizar la obra, dentro del mismo panegírico al Gran Capitán, le dedica a ellos tres coplas—introducidas con el subtítulo ‘Lauda los reies de España’ (V6r)—, dos de las cuales se centran en Fernando, de quien se dice ‘el es gran capitán sin par entre gentes’ para aclarar que es de él que el Gran Capitán ‘la gloria tamaña a auido’ (V6v).⁶⁴

Granada (1505), Zaragoza (1506), Zaragoza (1509), Sevilla (1512), Zaragoza (1515). Véase Carla de Nigris, ‘Prólogo’, en Mena, *Laberinto de Fortuna*, ed. Nigris, xxxv–lxxxix (p. lxxxiv).

61 Deyermond señala, por ejemplo, que ‘el arte mayor, a diferencia del octosílabo, se hallaba agotado a finales del siglo XV y en condiciones de no competir con los nuevos metros procedentes de Italia en el momento en que Garcilaso los estaba aclimatando’ (*Historia de la literatura española*, dir. R. O. Jones, 6 vols [Barcelona: Ariel, 1973–1984], I (1978), Alan Deyermond, *La Edad Media*, 315–16). Dorothy Clarke, por su parte, concluye luego del análisis de las obras de dos contemporáneos de Villegas, Encina y Padilla, que ‘the arte mayor was falling upon evil days—and that even these days were numbered—. Senility—if not *rigor mortis*—obviously had set in’ (*Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse* [Pittsburgh: Duquesne U. P., 1964], 211).

62 Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 24.

63 Obra actualmente perdida aunque, según Cátedra (*La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 35), un ejemplar celosamente guardado parece conservarse en la biblioteca de un bibliófilo andaluz.

64 Alfonso Hernández, *Historia Partenopea* (Roma: Stephano Guilleri delo Reño, 1516). Citamos según el ejemplar conservado en la Biblioteca de Catalunya, digitalizado por Google

Volviendo a la advertencia citada de Cátedra, se formula, en realidad, 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 (1487). 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’.⁶⁵ Isabel y Fernando, pues, ocupan la totalidad de un poema en el que se eclipsan todos los demás personajes. Sin embargo, los acontecimientos centrados en Isabel, aquellos treinta 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.⁶⁶

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 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—el providencialismo—, 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

Books, <http://books.google.com.ar/books?id=J-TL757ObwgC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (último acceso: 14 de enero de 2015).

65 Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 47.

66 Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 70.

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. Luego de la descripción de los males y vicios de Castilla, que ocupan dos 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’ [VII]) y decide ‘que debe morir degollado / por plaça y pregón el grande privado’ (VIII). Inmediatamente se sigue la lamentación de Don Álvaro previa a su muerte (coplas IX–XII), y el juicio de valor de la voz narrativa, que se cuela 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 ‘des’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 escrivio
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 & XXXII)

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'.⁶⁷ 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 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 y la justicia, 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.

Nos detendremos ahora en cuatro casos paradigmáticos dentro de esta poética del arte mayor, 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.⁶⁸ 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 e yntroduce la Paz', Peligro, 'que representa la persona del Rey

67 Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 95.

68 Además de las breves referencias de Miguel Ángel Pérez Priego, 'Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media', *Epos*, 5 (1989), 141-63, (p. 158), véase Joseph Gillet, 'Égloga hecha por Francisco de Madrid (1495?)', *Hispanic Review*, 11:4 (1943), 275-303, donde se adjunta una transcripción completa (pp. 282-303).

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.⁶⁹ 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 Mingo Revulgo*. 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.

Los siguientes textos a los que nos interesa referirnos contaron con una difusión más amplia que la que ofrece una representación en la Corte, pues en su caso participó también la imprenta. En primer lugar, Diego Guillén de Segovia compone durante los últimos años del XV el *Panegírico a la Reina Doña Isabel*, 175 coplas de arte mayor publicadas en Salamanca en 1499 y en Valladolid en 1509, estructuradas a partir de la visión alegórico-dantesca que sufre el poeta en un bosque oscuro hasta encontrarse con tres damas (las Parcas) que lo conducen a su mansión, en cuyas paredes se encuentran narrados los principales hechos del reinado de Isabel (el casamiento con Fernando, la guerra con Portugal, la conquista de Granada) que serán referidos por las mismas Parcas. La última de las damas anuncia, en formato típico de profecía, los hechos posteriores—la expulsión de los judíos, la conquista de Nápoles del Gran Capitán y la muerte del príncipe Juan—y culmina su vaticinio haciendo referencia a la próxima conquista de África y de Jerusalén.⁷⁰

En esta misma línea discurre el *Triunfo de la Fama* de Juan del Encina, incluido en el *Cancionero* de sus obras juveniles (1496) que, como sabemos, se reeditó varias veces durante el reinado. En este poema alegórico dirigido a los Reyes Católicos, el poeta narra en cincuenta coplas de arte mayor su recorrido por la fuente Castalia, donde luego de presenciar un cortejo de poetas famosos, se encuentra con Juan de Mena que le pide nuevas acerca de Fernando e Isabel, 'penando sin verse con suerte tan buena / no siendo este tiempo quando él acá estava' (306–07), y luego lo guía para que llegue

69 Citamos de la breve glosa que abre la composición: Gillet, 'Égloga hecha por Francisco de Madrid', 282.

70 Véase María Elvira Roca Barea, 'Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV', *Revista de Filología Española*, 86:2 (2006), 373–94 (pp. 379–84).

a la torre de la Fama donde contemplará pintadas sus grandes hazañas (la guerra con Portugal, la expulsión de los Judíos y, finalmente, la conquista de Granada). Todo este último pasaje comienza, por un lado, con la visión de los reyes, luego de la cual aprovecha para introducir dos coplas panegíricas, y culmina, por el otro, con una copla de características proféticas, en la que el poeta ve una parte del muro blanca ‘sin estorias / para pintar de nuevas vitorias / qu’el rey con la reina será vencedor’ (314).

El último texto en el cual nos interesa detenernos, también de Encina e incluido en el mismo *Cancionero*, es tal vez el más importante en relación a nuestros propósitos: la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio*. 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’.⁷¹ 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’ (208). 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.⁷² 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:

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

71 Cátedra, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos*, 29.

72 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 *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, ed. Javier Guijarro Cevallos (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1999), 101–12 (pp. 103–04).

triumfos y vemos la justicia ser no menos poderosa en el mayor que en el menor. (243)

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*' (vv. 5–6),⁷³ 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' (244). 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'.⁷⁴

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 que emerge (más concretamente el de la corte) que se puede apreciar de manera acabada tanto el papel que desempeñó esta traducción en su momento, como las motivaciones para su promoción. Como hemos intentado demostrar en estas páginas, esta traducción, lejos de '[volver] su mirada hacia una tradición que ya va siendo superada',⁷⁵ no sólo resulta perfectamente incluíble dentro del conjunto de obras que circulaban en la corte y, más específicamente, dentro de la tradición apologética fernandina sino que se inserta, además, dentro de una poética todavía muy vigente y que, en el ámbito cortesano, poseía una funcionalidad específica: ser el formato privilegiado para vehiculizar contenidos histórico-políticos, proféticos y propagandísticos. Asimismo, no sólo comparte con estas obras el mismo formato estrófico y el mismo sustrato profético-propagandístico, sino también imágenes, temas y tópicos muy recurrentes en la propaganda fernandina, todo lo cual permite apreciar el verdadero alcance y valor literario de nuestro texto. El último ejemplo demostró, además, que el mecanismo hermenéutico mediante el cual se interpretaba el material profético de la tradición—de los textos fuente en este caso—en clave política

73 P. Vergili Maronis, *Opera*, ed. Roger Mynors (Oxford: Clarendon, 1969), 10.

74 Lawrance, 'La tradición pastoril', 103–04.

75 Andreu Lucas, 'La amplificación en el Infierno de Dante', 436.

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 la reappropriación y la reescritura.*

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.

