

# Manuscritos, creación poética, traducción: los testimonios del primer arribo de la *Commedia* de Dante a Castilla de la mano de Imperial, Santillana y Villena<sup>1</sup>

Cinthia María Hamlin<sup>2</sup>

**Resumen.** En este artículo presento las tres vías o modalidades absolutamente imbricadas a través de las cuales la *Commedia* de Dante ingresó en Castilla: la de la «creación poética», la de los «manuscritos» y la de la «traducción». Intentaré dar cuenta de cómo estas vías son a tal punto interdependientes que no podemos entender una sin la otra o, en otras palabras, cómo el estudio profundo de una nos llevará a preguntarnos y a extraer conclusiones acerca de la otra. Especial centralidad tendrá la figura de Imperial y el estudio del *Dezir de las siete virtudes*, pues en él la técnica de la traducción, más allá de ser fundamental en el proceso creativo, permite identificar lecciones deturpadas en la copia, de las que propondré nuevas enmiendas. Mi análisis, asimismo, partirá del rol fundamental que tanto Francisco Imperial como el Marqués de Santillana y Enrique de Villena tuvieron en la aclimatación de Dante en Castilla.

**Palabras clave:** *Divina Commedia*, aclimatación en Castilla, manuscritos, traducción, creación.

[en] Manuscripts, poetic creation, translation: the testimonies of the first arrival of Dante's *Commedia* in Castile through Imperial, Santillana and Villena

**Abstract.** In this article, I shall present the three intertwined paths or modalities through which Dante's *Commedia* entered Castile: that of "poetic creation", that of "manuscripts," and that of "translation". I will try to demonstrate how these paths are so interdependent that we cannot understand one without the other. In other words, the in-depth study of one will lead us to question and draw conclusions about the other. The figure of Imperial and the study of the *Dezir de las siete virtudes* will be central, for his use of the technique of translation, beyond being fundamental in the creation of his work, allows us to identify corrupt lessons, of which I will propose new amendments. My analysis will also dwell on the fundamental role that Francisco Imperial, the Marquis of Santillana, and Enrique de Villena played in the acclimatization of Dante in Castile.

**Keywords:** *Divina Commedia*, acclimatization in Castile, manuscripts, translation, creation.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Tres hitos, tres poetas, múltiples redes de relaciones. 3. De traducción, traductores, manuscritos y creación poética: el caso de Imperial. 4. Villena y Santillana: la traducción y los manuscritos *Mad* y *Vitr-23-2*. Bibliografía.

**Cómo citar:** Hamlin, C. M. (2023). Manuscritos, creación poética, traducción: los testimonios del primer arribo de la *Commedia* de Dante a Castilla de la mano de Imperial, Santillana y Villena. *Revista de Filología Románica* 40, 19-34.

## 1. Introducción

El séptimo centenario de la muerte del poeta florentino ha suscitado en el ámbito hispánico una verdadera celebración. Durante el 2021 vieron la luz nuevas traducciones de sus textos, así como muestras, conferencias, congresos y monográficos centrados en su obra<sup>3</sup>. En uno de los tantos congresos en los que se lo homenajeó, me dediqué a

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto «Dante traducido: recepción y traducciones de la *Commedia* al español y al catalán (siglos xv-xix)» (DanteEsCa) (UPF), PID2021-123266NB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Estatal de Investigación y Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

<sup>2</sup> Secrit (CONICET). Universidad de Buenos Aires.  
[cinthiahamlin@conicet.gov.ar](mailto:cinthiahamlin@conicet.gov.ar)

<sup>3</sup> En cuanto a traducciones de la *Commedia* al castellano, se publicó en 2021 la de Raffaele Pinto, la del poeta Jorge Gimeno y la de la argentina Claudia Fernández. Pinto, a su vez, ha realizado también una nueva versión del *Monarchia* (2021). La *Vita Nuova* ha también sido objeto de dos nuevas traducciones, esta vez al catalán: Rossend Arqués (2021) y Àngels Gardella (2021). Ha tenido muchísima repercusión, asimismo, la muestra de las «joyas» manuscritas de la *Commedia* realizada en la BNE («Dante Alighieri en la BNE: 700 años entre infierno y paraíso», 1 de julio al 2 de octubre de 2021), que se cerró con la conferencia y publicación de un volumen a cargo de Curtis (2021). En cuanto a congresos, mencionemos el que se celebró en la Universidad Complutense de Madrid del 13 al 15 de octubre («La Modernità di Dante: Congreso Internacional») y el que se

presentar las tres vías o modalidades absolutamente imbricadas a través de las cuales, desde mi punto de vista, la *Commedia* ingresó en Castilla: la vía de la «creación poética», la de los «manuscritos» y la de la «traducción»<sup>4</sup>. Valero Moreno, en un artículo sobre Dante en literatura medieval castellana que se publicó de manera simultánea, hizo una tripartición relativamente semejante. Según el crítico,

[s]erá durante el reinado de Juan II cuando cuaje la presencia real de Dante en Castilla en tres fuentes: a) imitación poética consciente; 2) incorporación de la tradición textual a bibliotecas castellanas; c) lectura y traducción. Reinan por desgracia las zonas de sombras a la hora de reconstruir esta historia (Valero Moreno 2021: 5).

En este trabajo mi intención es ofrecer un aporte que ilumine un poco más esta gran zona de sombras. Seguiré aludiendo a mi tripartición originaria, sin embargo, por dos motivos: en primer lugar, porque las obras de Imperial y Santillana serán analizadas en tanto creaciones poéticas nuevas y de gran valor literario, en las que la «imitación» es por sobre todo un recurso constructivo. En segundo lugar, por una cuestión metodológica: reducir las segundas dos modalidades de ingreso de Dante al estudio de los «manuscritos» y la «traducción» me permite, por un lado, acotar mi objeto de análisis a ciertos códices—específicamente los primeros que habrían circulado—y, por otro lado, poner el foco en la importancia específica de la traducción, no solo en tanto instancia receptiva, sino también en tanto instancia creativa.

Intentaré en estas páginas dar cuenta de cómo las tres vías de arriba antes mencionadas son a tal punto interdependientes que no podemos entender una sin la otra o, en otras palabras, cómo el estudio profundo de una —por ejemplo, la técnica de la traducción como recurso poético en los poemas de Imperial— nos llevará a preguntarnos y, si tenemos suerte, a extraer conclusiones acerca de la otra —por ejemplo, las características textuales del manuscrito de la *Commedia* que el poeta utilizaba—. Especial centralidad tendrán en este trabajo la figura de Imperial y el estudio del *Dezir de las siete virtudes (DSV)*, pues en él la técnica de la traducción, más allá de ser fundamental en la creación de la obra, permite también identificar *loci critici*, lecciones deturpadas en la copia de las que propondré una nueva enmienda.

El análisis que realizaré en el presente artículo, asimismo, tendrá necesariamente en cuenta el rol fundamental que tanto Francisco Imperial como el Marqués de Santillana y Enrique de Villena tuvieron en la aclimatación de Dante en Castilla. En efecto, sus vidas, itinerario literario y obras se interrelacionaron, y dicha interacción repercutió directamente en el ingreso de la materia dantesca. Ya lo había afirmado Arce (1984: 187): «Imperial, por un lado, Villena y Santillana después, [...] representan [...] las vías de introducción de este primer italianismo, que es a su vez una de las facetas del naciente e incipiente humanismo cuatrocentista en tierras en lengua castellana».

## 2. Tres hitos, tres poetas, múltiples redes de relaciones

El arribo de Dante, a través de estas tres imbricadas vías y de estos tres poetas tuvo, además, tres hitos principales. El primer hito fue, sin lugar a duda, la producción poética de Francisco Imperial<sup>5</sup>. Así, el testimonio más antiguo que existe del «ingreso» de Dante en Castilla es el que nos llega a través de la «creación poética», de la mano de sus decires narrativos *El decir al nacimiento de Juan II* (ID 0532, 1405) y *El decir de las siete virtudes* (ID 1384, c. 1407)<sup>6</sup>, composiciones recopiladas en el *Cancionero de Baena* (manuscrito París, BNF, Espagnol 37). En este cancionero, de hecho, Dante es mencionado en numerosos poemas, como *auctoritas*, generalmente junto a otros célebres poetas (*vid.* Arce 1984: 187; Zinato 2018)<sup>7</sup>. Sin embargo, las únicas composiciones que presentan una definitiva impronta dantesca, en tanto que evidencian una influencia compositiva de la *Commedia* o hacen referencias más o menos explícitas a ella, son aquellas de Imperial. Es en realidad el *DSV*, poema en octavas de arte mayor, el que representa la verdadera aclimatación de Dante en nuestra literatura, que se acomete en gran medida gracias a la técnica de la traducción de versos dantescos incorporados y refuncionalizados en la nueva obra. En este primer hito, por tanto, las vías de las «creación poética» y de la «traducción» se entrelazan estrechamente.

En lo que podría llamarse el «segundo hito» se evidencia la imbricada conexión entre otras dos vías: la de la traducción y la de la circulación manuscrita. Hacia 1428, Enrique de Villena traduce a petición del Marqués de Santillana la *opera magna* de Dante, en los márgenes de un manuscrito genovés de la *Commedia* (Madrid, BNE,

sostuvo en la Universitat Pompeu Fabra del 13 al 17 de diciembre (*Convegno Internazionale Traduccions i Recepció de Dante en les Llengües Romàniques*). Respecto de los monográficos, cito solamente el publicado en la *Revista Ínsula* (2021).

<sup>4</sup> Me refiero al I Congreso Internacional del SELYC, «La literatura italiana en España (siglos XIV-XVI): modelos, transmisión y recepción» (Universidad de Jaén, 6 y 7 de octubre de 2021) en el que presenté un breve pantallazo de la investigación que desarrollaré aquí más profundamente.

<sup>5</sup> Resulta necesario aclarar, sin embargo, que no es Castilla, sino Cataluña la primera y principal vía de entrada de la materia dantesca a la península ibérica. Los primeros indicios poéticos seguros de la lectura de Dante se dan, de hecho, en la obra de Bernat Metge: en los vv. 460-463 del *Llibre de Fortuna e Prudència* (1381) se alude al «maggior dolore» de Francesca, mientras que en *Lo somni* (1399) la *Commedia* es la fuente para la descripción del infierno de Orfeo (III, iv, 9-18). Para 1408, cuando el rey aragonés Martí l'Humà, en una epístola al gobernador de Cataluña, realiza la primera mención explícita de Dante en catalán, ya hay, según señala Gómez (2016a: 162), treinta años de presencia segura. Remito a Gómez (2016a) que, además de ofrecer datos de manuscritos de Dante inventariados en bibliotecas barcelonesas de mediados del XV, da cuenta de la influencia de su obra y su exégesis también en el círculo eclesiástico y ciudadano. Según el crítico (2016b), Metge habría conocido a Dante en la corte de Pedro el Ceremonioso y Leonor de Sicilia, gracias a quien es plausible suponer que llegó a tierra ibérica algún manuscrito.

<sup>6</sup> La fecha de composición del *DSV* ha sido sumamente debatida por la crítica. Para un repaso del tema remito a Hamlin (2019: 217, nota 29).

<sup>7</sup> Para la influencia dantesca en la poesía del XV en general, véase Gutiérrez Carou (1995).

MSS/10186), como una ayuda a la lectura del original<sup>8</sup>. Este manuscrito es importantísimo en la tradición textual dantesca, en la que se lo conoce como *Mad*—de aquí en adelante aludiré a él de esta manera—. En efecto, además de ser uno de los testimonios más antiguos de la *Commedia*—su *explicit* es de 1354—, es de origen septentrional, por lo cual es uno de los más cercanos al arquetipo, tras *Urb* (Città del Vaticano, BAV, Urb. lat. 366). El códice perteneció al Marqués, que lo leyó antes y después de que se copiara allí la traducción castellana: como señalaba ya Pascual (1974: 32), presenta glosas de su mano anteriores a la traducción y, según demuestra Calef (2013: 47-48), otras evidentemente posteriores. A la biblioteca de Santillana perteneció también otro testimonio conservado en Madrid (BNE, Vitr-23-2), manuscrito también del s. XIV que presenta, a modo de apostilla interlineal, pequeñas traducciones en castellano (Lucía Megías 1998: 188), a las que me dedicaré más adelante. Los dos códices, por tanto, estaban en Castilla en el s. XV y son los más antiguos testimonios materiales que conocemos de la primera circulación y recepción dantesca<sup>9</sup>. En ambos, además, se evidencia la mediación, en mayor o menor proporción, de la traducción, destinada a acompañar la lectura directa de la *Commedia*.

Como tercer hito, otra vez dentro de la vía de la creación poética, tenemos la producción del Marqués de Santillana, desarrollada a partir de la «piedra fundacional» que representa Imperial (Beltrán 2009: 51)—cuya obra conoce de sobra, como demostraré más adelante— y de la influencia y conocimiento directo de la *Commedia*—que testimonian las marcas de lectura del manuscrito *Mad*, realizadas sobre el texto dantesco y, en varias ocasiones, en relación con la traducción—. Así, Santillana compone verdaderas «microcomedias» dantescas (Morreale 2006: 280), como *El infierno de los Enamorados*, en arte menor, y la *Comedieta de Ponza* y la *Defunssión de Don Enrique*, en arte mayor. Es desde el círculo del Marqués, y de la escuela alegórico-dantesca que él inaugura, de donde se irradia a la poesía castellana del XV y del XVI el legado de Dante<sup>10</sup>.

Los tres personajes históricos ya aludidos se conectan a través de la figura de Santillana. En primer lugar, Francisco Imperial (c. 1372-1409), de familia genovesa, aunque se discute si nació o no en Sevilla<sup>11</sup>, recibía el tratamiento de «miçer» y no solo estaba integrado en las primeras filas de la nobleza ciudadana de dicha ciudad en época de Enrique III, como demostraron los estudios documentales de Aquilano (2010: 795-805) y Garrigós Llorens (2015: 29-37), sino que estaba fuertemente vinculado al círculo de la Corte Regia<sup>12</sup>. A partir de la biografía realizada por Amador de los Ríos (1864: 191), la crítica—excepto el cauteloso Lapesa (1953: 338)—repetía que era hijo de Giacomo Imperial, un joyero genovés que es mencionado en el testamento de 1362 de Pedro I<sup>13</sup>. Al respecto, Aquilano (2010: 793) cita una investigación italiana sobre la genealogía de los Imperial de Génova, la cual parecería confirmar tanto la profesión del padre, como el nacimiento de nuestro poeta en Sevilla<sup>14</sup>. Sin embargo, Aquilano concluye que su procedencia permanece «an enigma yet to be resolved» (2010: 793)<sup>15</sup>. Si se sabe con certeza que alrededor de 1404 Francisco Imperial tuvo el cargo de «lugarteniente» del Almirante de Castilla, que era justamente Diego Hurtado de Mendoza (Gaibrois de Ballesteros 1943: 152-153)<sup>16</sup>, el padre del Marqués de Santillana (Íñigo López de Mendoza).

Por la procedencia genovesa del manuscrito *Mad* se ha hipotetizado que llegó a manos de los Mendoza y, por tanto, de Santillana, por vía de Imperial (Boni 1967: 401; Calef 2013: 5)—y a él por vía de su padre—. Aunque se trate de suposiciones improbables, dada la relación estrecha entre ambas familias, resulta una hipótesis sumamente seductora. Como sabemos, además, Santillana conocía la obra de Imperial, a quien cita en su *Prohemio e carta*, distinguiéndolo de los «dezidores» antes mencionados: «passaremos a miçer Françisco Inperial, al qual yo no llamaría dezidor o trobador mas poeta, commo sea çierto que, sy alguno en estas partes del occaso meresçió premio

<sup>8</sup> Aprovecho este espacio para desestimar un reciente artículo en el que se difunden dudas sobre la atribución de esta traducción a Enrique de Villena (Valastro Canale 2022) pues, además de no lograr probar la falta de sustento de las numerosas pruebas a favor (sostenidas por Pascual 1974; Cicceri 1991; Cátedra 1994 y 2002; Calef 2013), no ofrece prueba en contra alguna.

<sup>9</sup> En territorio español existen hoy otros manuscritos de la *Commedia* del s. XIV; llegaron a la península, sin embargo, en época tardía: el códice Madrid, BNE Vitr-3-3, por un lado, perteneció al Conde de Prades en el siglo XVII; por otro lado, el sevillano de la Biblioteca Capitular y Colombiana, fechado en el *explicit* en 1393, fue adquirido por Hernando de Colón en el 1521.

<sup>10</sup> Este legado se desarrolla por sobre todo a partir de dos subgéneros de decires dantescos: Los «infiernos de amor», subgénero amoroso desarrollado a partir del *Infierno de los enamorados*, que tuvo «gran descendencia» (Pérez Priego 2002) y un subgénero político-moral, derivado sobre todo del modelo de la *Comedieta de Ponza* y de la *Defunssión de Don Enrique*, que utiliza el arte mayor y un ropaje alegórico moral-religioso (vicios-virtudes) con finalidades panegíricas y/o políticas, utilizando el formato de la profecía dantesca aplicado al contexto castellano. Remito para una presentación más detallada de las características de cada uno a Hamlin (2019: 200-201) y Hamlin (en prensa).

<sup>11</sup> Para un repaso de la discusión, que incluye opiniones de Amador de los Ríos, Chaves, Lapesa y Nepaulsingh, remito a las tesis de Aquilano (2010: 791-794) y Garrigós Llorens (2015: 25-28), de la cual considero pertinente traer a colación un fragmento: «Sin ninguna prueba documental, afirma Amador de los Ríos que Imperial no solo era de familia genovesa, sino que nació en Génova. Y esa atrevida presuposición continuará repitiéndose en otros críticos. Así, el propio Chaves resume: “Miembro de esta antigua familia [Imperial] fue el poeta Micer Francisco, que vino al mundo en la citada ciudad de Génova (tan importante entonces por su comercio y riqueza), hacia el año 1350, según puede consignarse por las más aproximadas conjeturas” (1899: 3)» (Garrigós Llorens 2015: 26).

<sup>12</sup> A las tantas pruebas documentales que ofrece Garrigós Llorens, sumo una «prueba» literaria, la de la centralidad que tiene la figura regia en sus dos composiciones dantescas: mientras que el *Decir al nacimiento de Juan II* está dedicado al futuro rey, en el *DSV* el rey será el interlocutor de las profecías políticas (Hamlin 2019).

<sup>13</sup> Dicho testamento, en el f. 2v, lee así: «é el otro alhayte es el que compró Martin Yáñez por mi mandado aquí en Sevilla, que trajo de Granada Jaimes Emperial, en que ha cinco balaxes, el uno bien grande, e los dos más menores, é los otros dos más menores» (consultese en PARES, <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/3967302>>).

<sup>14</sup> Se trata de Oltrona Visconti y Di Gropello (1999), libro que no fue nunca comercializado.

<sup>15</sup> Dado que no he podido llegar al libro, ni verificar la calidad de la investigación que presenta, comparto la consideración de Aquilano sobre el nacimiento de Imperial: hasta que no tengamos más datos, se mantiene como un enigma.

<sup>16</sup> *Apud* Aquilano (2010:799-800).

de aquella triumphal e láurea guirnalda, loando a todos los otros, éste fue» (Gómez Moreno / Kerkhof 1988: 452). En efecto, el análisis material de *Mad* que ofreceré al final de este trabajo, resultará una ulterior y más contundente prueba del profundo conocimiento que Santillana tenía de su obra.

La relación biográfica y literaria entre el Marqués de Santillana y Enrique de Villena, ambas figuras cruciales del humanismo vernáculo castellano, está mucho más estudiada, por lo cual haré un simple esbozo<sup>17</sup>. En 1414, siendo un joven mozo, Iñigo López de Mendoza formó parte del séquito que acompañó a Fernando de Antequera a su coronación como rey de Aragón a Zaragoza. Allí conoció al Marqués de Villena, don Enrique de Aragón, nieto de Enrique de II de Trastámara y primo del futuro rey, a cuyo servicio entraría. De hecho, entre 1414 y 1418 el joven Iñigo fue copero en la corte aragonesa, específicamente del que sería luego Alfonso V en 1416. En esta corte Villena tendría, al menos hasta 1416, un rol importantísimo en el intento de restauración en Barcelona de los juegos literarios conocidos como *Consistori de la Gaya Ciencia*, de cuyo protagonismo da cuenta en su propio *Arte de Trovar*. Como señala Pérez Priego (2003: 30), Villena era el «animador cultural» de esta corte de letrados y, además, poseía una de las bibliotecas más ricas de la época<sup>18</sup>. Santillana, por tanto, se formó literariamente en esta corte llena de poetas, entre ellos el mismo Villena, quien se volvería su maestro al punto tal de dedicarle al Marqués, en 1323, su *Arte de trovar o Libro de la Gaya Sciençia*. Más adelante traducirá a su pedido la *Commedia* y le dirigirá la traducción de la *Eneida*, que había sido comenzada, sin embargo, para Juan de Navarra (Pérez Priego 2003: 32). Muerto Villena, en 1434, Santillana escribe la *Defunzion de Don Enrique*, texto que inaugura una de las vertientes de los poemas alegórico-dantescos: la panegírica (Hamlin 2019). En este decir elegíaco se narra un viaje onírico en el que, partiendo del «pie de un collado» selvático y espeso, el yo-poeta y protagonista (Santillana) atraviesa todo un cosmos de fieras, personajes mitológicos y literarios –reconducibles a la obra de Villena– «en lastimero llanto» (Pérez Priego 1991: 4) por haber perdido al maestro. Villena, aludido por el poeta como «O cythara dulce más que la de Orfeo»<sup>19</sup> (18), «O biblioteca de moral cantar» (21) y «fuente meliflua do mana eloquença» (22), se encontrará en su lecho de muerte en la cima del Parnaso, rodeado por las nueve musas<sup>20</sup>.

### 3. De traducción, traductores, manuscritos y creación poética: el caso de Imperial

Establecida esta red de lazos entre nuestros tres poetas, me detendré en el caso de Imperial. Señalé ya que el primer testimonio del «ingreso» de Dante en Castilla es el de la creación poética. La primera, bastante incipiente: el *Deszir al nacimiento de Juan II* de 1405 –llamado también *Deszir de los siete planetas*–, que se construye como un viaje onírico y alegórico en el que el yo-poeta<sup>21</sup> presencia cómo la Fortuna y la personificación de los Siete Planetas le regalarán virtudes al infante. Estos planetas coinciden con los del *Paraíso* de Dante –y la cosmología de la época–, pero presentados de manera inversa (primero Saturno, luego Júpiter, etc.). El texto se abre con una referencia temporal basada en la desarticulación del numeral propia de la *obscuritas* de las profecías dantescas, que aquí ubica el año del nacimiento del príncipe: «En dos setecientos e más dos e tres,/ pasando el aurora, viniendo el día» (1-2)<sup>22</sup>. En seguida Imperial utilizará por primera vez un recurso, único en este decir, pero que será el preferido en el *DSV*: la traducción directa de la *Commedia*. Así, el personaje Imperial se refiere al momento en el que nace el príncipe de esta manera: «oí en voz alta “o dulce María”/ a guisa de dueña que estaba de parto» (5-6). Estos versos, de hecho, son traducción casi literal de los versos que abren y cierran la siguiente *terzina*: «oh per ventura udi: “Dolce Maria!”/ dinanzi a noi chiamar così nel pianto/ come fa donna che in parturir sia» (*Purg XX*, 19-21)<sup>23</sup>. En este poema Imperial utilizará también la construcción retórica típica del símil dantesco que, en dos ocasiones, tendrá un contenido que remite explícitamente a dos pasajes de la *Commedia*: cuando ve al «alto planeta», Saturno, hablar con Júpiter, compara su estado de ánimo con aquel de Dante en el Limbo cuando es recibido por el «gran colegio» («Non vido Aliger tan gran asosiego,/ en el oscuro limbo espiramentando,/ en el grant colegio del maestro griego», 97-99); y, luego, relaciona la alegría del Sol que se dispone a hablar con aquella que experimentó Dante al ver a Beatriz en el cielo (referencia a *Par II*, 22-30): «Tanta alegría non mostró en el viso/ el poeta jurista, teólogo Dante/Beatriz en el cielo como quando quiso/ razonar a él Sol» (193-196).

La composición con la que se introduce definitivamente la materia dantesca en la península, sin embargo, es el *DSV*, no solo porque con él se inaugura el formato que Morreale (2006: 280) llamó «microcomedia», sino sobre todo porque en este texto Imperial realiza un verdadero trabajo de desmontaje y reapropiación del modelo dantesco

<sup>17</sup> Para la vida y obra del Marqués de Santillana, puede verse el seminal estudio de Lapesa (1957), así como la introducción a la edición crítica de Gómez Moreno y Kerkhof (1988: xi-xxiii) y el estudio monográfico de Ladero Quesada y Suárez Fernández (2001). En cuanto a Enrique de Villena, han sido fundamentales los estudios de Cátedra (1981, 2002), a los que remito especialmente para todo lo relativo a su biografía, en su *Obras Completas* (1994-2000: xi-xxx). En cuanto a la relación entre Santillana y Villena, véase Pérez Priego (2003).

<sup>18</sup> La quema de buena parte de esta biblioteca, realizada por Fray López Barrientos a pedido de Juan II, implicó la pérdida de muchísimos códices de la Antigüedad clásica. La magnitud que tenía su biblioteca puede verificarse con un solo ejemplo: el rey Alfonso V pide una copia del ejemplar de la historia de Trogo Pompeyo.

<sup>19</sup> Cito por la edición de Gómez Moreno y Kerkhof (1988), disponiendo el número de verso entre paréntesis.

<sup>20</sup> Sobre la *Defunzion de don Enrique*, véase el estudio de Garci-Gómez (1973).

<sup>21</sup> Para el uso de la categoría «yo-poeta» en este caso reenvío a la explicación que precede la nota 28.

<sup>22</sup> De aquí en más citaré tanto el *Decir al nacimiento* como el *DSV* de la edición del *Cancionero* de Dutton y González Cuenca (1993), consignando los números de versos entre paréntesis. Las negritas serán siempre mías.

<sup>23</sup> Seguiré de aquí en más la edición de la *Commedia* de Petrocchi (1994) –indicando cántica, canto y número de verso–, excepto en los casos de trabajo directo con manuscritos, en los cuales las transcripciones serán siempre mías.

en función del contexto castellano. La crítica, sin embargo, por muchos años presentó a Imperial como un mero imitador de Dante, pues muchos de sus versos parecen extraídos directamente de la *Commedia*, por lo que desestimó el valor del *DSV*<sup>24</sup>.

Resumo mínimamente el argumento, basándome en Hamlin (2019: 202): el yo-personaje se encuentra cerca de una fuente y le sobreviene un sueño/visión de un jardín cercado y rodeado de un arroyo (figuración del Edén o Paraíso terrestre), donde entra y se encuentra con un hombre cuya descripción es una síntesis entre Catón (*Purg* I, 34-35), el primer guardián del *Purgatorio*, con su barba y cabello blanco, y el ángel situado en la puerta de este (*Purg* IX, 115-6), de donde se extrae la descripción de las vestiduras. Asimismo, porta en la cabeza una corona de laureles, es decir, se presenta como poeta laureado. Este hombre trae consigo un libro «escrito todo con oro muy fino» (102) que comenzaba «en medio del camino» (103). Dante, entonces, pasa a ser personaje del texto —la primera vez en la literatura castellana—, específicamente asume la función del guía; no se lo nombra, sino que se lo presenta con su libro y el famoso primer verso, escena que se construye con reminiscencias de aquella en la que Virgilio se presenta ante Dante como el poeta que cantó sobre Eneas (*Inf*, I, 73-6). Luego lo guía por un camino de rosales para que vea a las siete estrellas/mujeres que representan a las siete virtudes y, a modo de contraparte estructural, se describen las siete serpientes, los siete vicios que amenazan Castilla, lo cual da pie para introducir aquí una invectiva contra la ciudad de Sevilla, construida como un ensamblaje de las de Florencia (*Purg* VI, 127-151 e *Inf* XXVI, 1-12). También a la manera dantesca, la sucede la profecía de un «mozuelo» que pondrá la ciudad en orden y, finalmente, tras escuchar el canto que le ofrecen a María las rosas del Santo rosal —que el Dante guía aclara que son querubines y santos—, el yo-poeta siente los rayos del sol en su cabeza y se despierta con el libro de Dante en mano «en el capítulo que la Virgen salva» (464). Me permito aquí una pequeña *amplificatio*. Se trata este de un verso problemático en términos intertextuales y semánticos: en ninguna escena de la *Commedia* la Virgen «saluda». El problema se explicaría, a mi parecer, a partir de una pérdida textual sucedida durante la transmisión manuscrita: la *a* de la construcción objeto<sup>25</sup>. El error podría tratarse, en efecto, de una omisión fortuita, o bien de una *lectio facilior*: el copista castellano, que seguramente no conocería el contenido de la *Commedia*, habría banalizado el verso interpretando que la Virgen sería el sujeto del saludo. Desde mi perspectiva, por tanto, sería necesario enmendar el texto reponiendo la *a*: «en el capítulo que *a* la Virgen salva/saluda».

A pesar de este problema textual, pasado por alto por los editores<sup>26</sup>, para la crítica no hay dudas de que con este verso Imperial intentaba remitir al canto XXXIII del *Paraíso*, en el que San Bernardo realiza su famosa oración a la Virgen. El libro del personaje-Imperial, por tanto, se encuentra abierto en el exacto lugar textual donde terminó su viaje alegórico: el canto de un santo, en este caso, el de San Bernardo a la Virgen. En este sentido, estos versos finales avalan la interpretación de que toda esta visión es una lectura suscitada por la *Divina Commedia* (y que la sigue de cerca: comienza con los versos «en medio del camino» y termina con la oración de Bernardo)<sup>27</sup>.

Me interesa centrarme en el papel que desempeña la traducción en esta composición. Morreale (2006: 282) señala que el *DSV* es «la primera traducción métrica parcial de la *Divina Commedia*» en la que al menos 50 de 250 versos son «calcos» o traducciones literales. Aquí algunos ejemplos de los que expone Morreale (2006: 282-283):

<i>cenere, o terra che secca si cavi</i> ( <i>Purg</i> IX, 116)	çeniza o tierra que seca se cave ( <i>DSV</i> , 98)
<i>Ma se presso al mattin del ver si sogna</i> ( <i>Inf</i> XXVI, 7)	Ca sy çerca al alua la verdat se suenna ( <i>DSV</i> , 385)
<i>[Ma quel padre verace,] che s'accorse</i> <i>del timido voler che non s'apriva</i> <i>parlando di parlar ardir mi porse</i> ( <i>Purg</i> XVIII, 7-9)	[E quando el poeta] bien entendiò mi tímido querer que non se avría fablando del fablar ardit me dio ( <i>DSV</i> , 409-11)
<i>O sol che sani ogni vista turbata,</i> <i>tu mi contenti si quando tu solvi</i> <i>che, non men che saver, dubbiar m'aggrata</i> ( <i>Inf</i> XI, 91-3)	O sol que sanas toda vista turbada, tú me contentas tanto quando asuelues, que non menos que saber dubdar me agrada ( <i>DSV</i> , 433-435)

El recurso de la traducción de versos o sintagmas, desde mi perspectiva, está en estrecha relación con el trabajo de montaje, este mecanismo de composición en el que se funden en uno pasajes diversos de la *Commedia*: lo mencioné, de manera general, en la descripción del guía, o en la descripción del escenario, que presenta elementos del

<sup>24</sup> Remito a los trabajos de Farinelli (1922: 36), Post (1915: 187), Place (1946; 1956) y Morreale (2006).

<sup>25</sup> Téngase en cuenta que el grado de corrupción textual del *DSV* en el *Cancionero de Baena* es altísimo: según calculaba Lapesa (1960: 35) «casi un quinto de los versos que componen el *Dezir de las Syete Virtudes*, está deformado en el texto de Baena». Véase también MacLennan (1983: 407-410).

<sup>26</sup> Me refiero no solo a Woodford (1954), Morreale (2006), Nepaulsingh (1977) y Dutton y González Cuenca (1993), sino también a la edición más reciente de Garrigós Llorens (2015: 302), incluida en su tesis doctoral inédita.

<sup>27</sup> Remito, para un análisis más profundo, a Hamlin (2019), donde se estudia cómo Imperial utiliza la técnica de la *mise en abyme* (el sueño como ficción dentro de la ficción —interpretación avalada por la invocación a las musas que marcarían textualmente el inicio del 2º grado de la ficción—) y del montaje, técnica propia de los *dits* franceses, en función de la reapropiación castellana de la materia dantesca y su resignificación metapoética y, por sobre todo, política.

Edén (final del *Purgatorio*) y del Empíreo (la rosa mística del *Paraíso*), y que va a llegar a su paroxismo en la traducción ensamblada de pasajes diversos, como se ve en la invocación a las musas:

**¡Sumo Apolo!** a ti me encomiendo  
ayúdame tú con suma sapiencia,  
en este sueño que escrevir atiando  
(*DSV*, 17-19)

O somma luce che tanto ti levi  
da' concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi

e fa la lingua mia tanto possente,  
ch'una **favilla** sol de la tua gloria  
possa lasciare **a la futura gente**  
(*Par.* XXXIII, 67-72)

**Poca favilla** gran fiamma seconda  
forse di retro a me con **miglior voci**  
si pregherà perché **Cirra** risponda  
(*Par I*, 34-36)

¡O suma luz! que tanto te alçaste  
del concepto mortal, a mi memoria  
represta un poco lo que me mostraste,  
e faz' mi lengua tanto meritoria  
que una **çentella** sol' de la tu gloria  
pueda **mostrar al pueblo presente**,  
e quiçá después algunt grant prudente  
la ençenderá en más alta estoria.

Ca **assí como de poca çentella**  
algunas vezes **segunda grant fuego**  
quiçá segundará d' este sueño estrella  
que luz será en Castilla con mi ruego  
(*DSV*, 25-36)

En una primera estrofa el poeta alude a Apolo «ayúdame tú con suma sapiencia, en este sueño que escrevir atiando» y en las dos siguientes aúna la invocación del canto XXXIII del *Paraíso*, dedicada a la «Suma luz» –en el original refiere a Dios, aquí se reutiliza para Apolo– y la de *Par I*, que sí refiere a Apolo (Cirra). Mientras que la «traducción» es *ad verbum* en los primeros 5 versos (25-29), la primera variante permite ejemplificar el trabajo de reapropiación: no le dedica su decir a la «futura gente», sino al «pueblo presente»: alude al lector contemporáneo castellano y, especialmente, a «algún gran prudente», es decir, al rey, que es a quien se pretende movilizar e incentivar a la acción con este decir. Imperial refunde con este un segundo pasaje (*Par I*, 34-36), que se conecta y resulta absolutamente armónico en relación con el anterior ya que en ambos se repite el mismo término: «favilla», traducido las dos veces como «çentella». En esta *terzina*, Dante admitía que su voz podía funcionar como «poca favilla» de «miglior voci» que también invoquen a Apolo: al ensamblar este pasaje aquí, Imperial reenvía intertextualmente a la *terzina* dantesca, postulándose, de manera implícita, como una de esas «voces» que también invocarían a Apolo. A través de este juego, el poeta legitima su reescritura remitiendo a la voz de Dante como aval, mientras se presenta como una de las «miglior voci» que lo sucederán<sup>28</sup>.

Ahora bien, como se ve en esta invocación, el presente del enunciado asoma en el texto de la misma manera que en la *Commedia*: se ficcionaliza el momento de la escritura. El yo de Imperial, igual que el de Dante<sup>29</sup>, se desdobra así en Imperial personaje e Imperial-poeta o autor. No es este que acabo de analizar el único momento en el que asoma el presente del enunciado o, en otras palabras, la instancia enunciativa de escritura: apenas Imperial personaje se encuentra con Dante, le pide que sea su guía –otra inversión respecto de la *Commedia*– e Imperial autor nos presenta la respuesta del vate así:

Diome respuesta **en puro latín**:  
«A mí plaze lo que tú deseas»  
e desí dixo **en lengua florentín**:  
«e por que çierto tú más di mí seas  
buelve conmigo e quiero que veas  
las siete estrellas que en el çielo relumbran  
E los sus rayos, que al mundo alumbran  
E esto, fijo, çiertamente çiertamente creas»  
(*DSV*, 113-120)

Es de notar, en primer lugar, cómo el verso «e por que çierto tú más di mí seas» sea acaso un reenvío intratextual a la anterior invocación, en donde el yo poético proponía implícitamente que era una de esas «meglior voci» aludidas por su intertexto. Aquello que más me interesa destacar, sin embargo, es que el personaje de Dante-guía, como el yo-autor se encarga de puntualizar, no habla en castellano, sino en latín primero y en florentín, después; sin embargo, y he aquí el meollo del asunto, el lector sí lo lee en castellano. Este detalle no es casual. Tenemos dentro de la misma composición fragmentos de texto que se citan en latín, como el v. 4, o las oraciones que cantan las rosas hacia el final del texto, ninguno de los cuales el poeta traduce:

[...] non es menester que por mí se alabe  
*a me laudandum non sum sufficiens homo*  
(*DSV*, 3-4)

<sup>28</sup> Para una análisis más profundo y desarrollado de estos aspectos vuelvo a remitir a Hamlin (2019).

<sup>29</sup> Al respecto reenvío al fundacional estudio de Contini (1970).

«*Manet in caritate, Deus manet in eo*»  
 e «*Credo in Deum*», allí se respondía  
 e las devezes «*Spera in Deo*»  
 (DSV, 130-132)

Asimismo, en el *Decir al nacimiento de Juan II*, la madre Catalina de Lancaster profería, al parir al futuro Juan II, un pedido de auxilio, que el poeta también decide incorporar en la lengua del acto de habla narrado, en este caso, el inglés:

E en bozes más baxas le oí decir:  
 «¡*Salve Regina*, salvadme Señora!»  
 E a las devezes me paresçie oír:  
 «**Moder Goddes helpe**, alumbradm' agora»  
 (*Decir del nacimiento de Juan II*, 10-13)

Entonces, volviendo al *DSV*, dentro de la ficción que construye Imperial, tenemos un sueño del poeta en el que el personaje Dante le habla tanto en latín como en su propia lengua vulgar florentina, y tenemos también la instancia enunciativa, de escritura, que se representaba en esa primera invocación. Esta instancia, que es también ficcional, emerge en esta escena, en donde el yo-poeta se nos presenta como traductor de Dante. En efecto, en la ficción que el texto propone, Imperial-poeta, ya despierto de su sueño, se dispone a narrarlo, pero no transcribe el diálogo de Dante en latín o en florentín, como sucedió según la ficción onírica que él mismo relata, sino ya en castellano. Si recuerdan, a su vez, Dante se presentaba con el libro escrito en «oro fino» que decía «en el medio del camino»: el único pasaje en el que explícitamente se cita a la *Commedia* —el verso más famoso— se encuentra, de hecho, traducido. En conclusión, Imperial no solo hace uso del recurso de la traducción en tanto procedimiento o técnica implícita para construir su texto, sino que se construye explícitamente, dentro de su propia ficción, como traductor, o mejor, como mediador entre Dante y la nueva cultura y su contexto histórico-político.

Volviendo a la técnica de la traducción, Morreale (2006) la ha estudiado detalladamente en el *DSV*, distinguiendo entre pasajes literales y adaptaciones. Si analizamos los pasajes que postula como «literales», la mayoría presentan pequeñas variaciones respecto del texto dantesco —el cual no aclara de qué edición cita, asumo que debería ser una edición crítica—. Ahora, si analizamos algunos de estos casos a la luz de la tradición manuscrita —y no me refiero solo al aparato de variantes de la edición de Petrocchi (1994), pues en él solo se consignan las lecciones de la *antica vulgata*, es decir, de manuscritos anteriores a 1355<sup>30</sup>, y aquí estamos con un texto del siglo xv— es posible verificar que varios podrían ser incluso más literales de lo que parecen. He aquí dos:

O sol che sani **ogni vista** turbata,  
 tu mi contenti sì quando tu solvi  
 che, non men che saver, dubbiar m'aggrata  
 (*Inf XI*, 91-3)

O sol que sanas **toda vista** turbada,  
 tú me contentas tanto quando asuelues,  
 que non menos que saber dubdar me agrada  
 (*DSV*, 433-435)

Poca favilla gran **fiamma** seconda  
 (*Par I*, 34)

Ca assý como de poca çentella  
 algunas vezes segunda grant **fuego**  
 (*DSV*, 25-36)

En el primero, Imperial «traduce» «ogni vista turbata» por «toda vista turbada» (vv. 433-5). «Ogni» es, de hecho, la variante *autorevole*; sin embargo, resulta interesante verificar cómo en varios manuscritos se lee el latinismo «omne» (por ejemplo: Paris, BNF, Italien 529, f. 8v y BNF, Italien 541, 21v: Imagen 1 y 2), respecto del cual, en principio, «toda» sería una «traducción» más literal que, además, se encuentra en interior de verso —«cada» podría haber sido aceptable métricamente—.

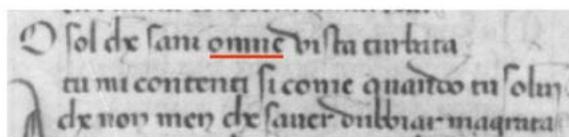


Imagen 1

<sup>30</sup> Petrocchi (1994) establece la *antica vulgata* con los 27 manuscritos que en ese momento se databan antes de lo que él llamó «lo sbarramento bocacciano» de 1355, año en el que Boccaccio copia o «edita» por primera vez la *Commedia* y, luego del cual según Petrocchi, la tradición manuscrita dantesca quedó para siempre corrompida. Hoy día el criterio con el que Petrocchi realizó la selección de códices para su *restitutio textus* es altamente criticada como una «costruzione ideologica» (véase, por ejemplo, Tonello 2018: 14-16), necesaria para acotar la cantidad de testimonios con los que trabajaba, pues no tiene en cuenta la validez del famoso *dictus* «recentiores non deteriores», ni el hecho de que la tradición textual bocacciana no tuvo una influencia tan extensiva, ni siquiera en la rama textual florentina a la que pertenece. Valga destacar, asimismo, que también es muy criticado por problemas en la aplicación del método neo-lachmaniano, lo cual puede verificarse solo dando un vistazo a su *stemma*, en el que incluye códices *descripti*. Véase Trovato (2007) para una crítica completa a la edición de Petrocchi.

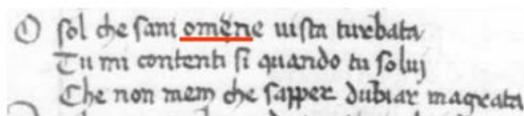


Imagen 2

Tenemos, en segundo lugar, un verso del pasaje de la invocación: allí «fiamma» (i.e. ‘llama’) se «traducía» por «fuego», aparentemente un hiperónimo. Sin embargo, «fuoco/fuochu» es una variante presente en la tradición textual: véase el caso del manuscrito Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 4776, f. 235v (Imagen 3)<sup>31</sup>. Claro que el panorama se dificulta porque estaría la posibilidad de que la variación hubiera sido producto de una «opción de traducción» del poeta/traductor. La posibilidad de que esto se hallara en el modelo, sin embargo, es alta.

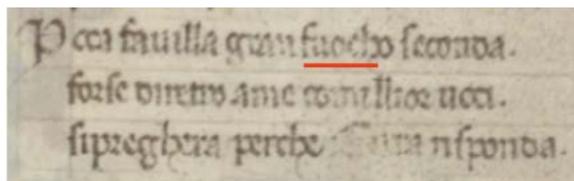


Imagen 3

Dentro de los casos de «adaptación», Morreale (2006) señala uno de simplificación de un verbo que Dante emplea en forma derivada, «riconobbi», que Imperial traduce como «conoci»:

Io **riconobbi** i miei non falsi errori  
(*Purg XV*, 117)

E luego **conoscí** los mis errores  
(*DSV*, 88)

«Connobi», sin embargo, es una variante presente en la traducción textual, como atestigua la lección del ms. Paris, BNF, Italien 70, f. 69r (Imagen 4). En este caso, no se podría achacar esta caída del prefijo al copista castellano, porque la métrica del verso es perfecta. Podría aducirse sí que el traductor prefirió el verbo general por motivos métricos, sin embargo, agrega otros términos –como «luego»–, que impiden aseverarlo con seguridad.

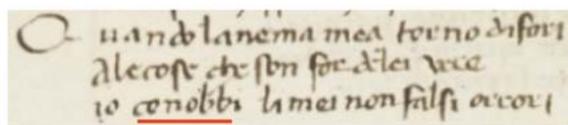


Imagen 4

Volviendo al tema de la interacción de las tres vías, vemos en este solo caso cómo la traducción, en tanto recurso imbricado en su creación poética, nos permite derivar conclusiones sobre el modelo o códice que Imperial estaría manejando: un códice que posiblemente transmitiera estas variantes –«omne», «fuoco/foco», «conobbi»–, a la vez que presentaría lecciones no deturpadas en muchos otros pasajes. Al respecto es pertinente también recordar que en la creación poética de Imperial, en su ficción intradiegetica, se representa un códice dantesco dos veces. Primero, el personaje Dante se presenta portando uno en sus manos, el cual se describe como «escrito en oro fino». Aunque probablemente se trate de un procedimiento hiperbólico, no debemos olvidar que los códices lujosos de la *Commedia* suelen encontrarse iluminados con oro. El segundo momento es el del despertar del sueño o visión onírica, cuando el poeta se encuentra «en mis manos al Dante abierto/ en el capítulo que a la Virgen salva»<sup>32</sup>. Me interesa aquí destacar que el detalle de «capítulo» no es menor. Según un reciente estudio sobre las rúbricas de los códices de la *Commedia* de Marchetti (2020: 76-79), los manuscritos septentrionales –categorizados por el crítico como de tipo *d* y *e*– transmiten extensivamente el término «capitulum», o su variante vulgar «capitolo», en lugar de «canto/cantus» –propio de la tradición toscano-florentina–. No está de más mencionar que todo el códice *Mad* transmite rúbricas de tipo *d*. Por la utilización que hace Imperial del término, por

<sup>31</sup> Campi (1891:10), en su edición crítica del *Paradiso*, basada como es sabido en testimonios *recentiores*, señala en este verso que ha encontrado la variante «foco» –es decir, sin diptongación– en tres ocasiones. No he podido, sin embargo, llegar a la noticia de los testimonios.

<sup>32</sup> Según Arce (1984: 190), el modismo italiano para referir al texto de la *Commedia* con el artículo y el apellido de su autor («el dante»), se incorporaba en Castilla por Santillana, que lo menciona así en su *Prohemio*. Nótese que, sin embargo, el primero en referir así al texto dantesco fue el mismo Imperial.

tanto, podemos concluir que tenía acceso y/o trabajaba con un ejemplar de la *Commedia* septentrional, lo cual coincidiría con el origen genovés de su familia. Valga aclarar también que planteo que trabaja con un códice porque, dada la cantidad de versos «traducidos», su literalidad, su inserción no solo con pleno sentido sino disparando nuevos sentidos en relación al texto fuente y, por sobre todo, la técnica de refundición de pasajes similares pero de los que, a la vez, se pueden distinguir sus límites, resulta muy poco factible que tal trabajo de montaje pudiera acometerse desde un texto recuperado por la memoria.

Volviendo al tema de la traducción y de su interacción con las otras vías, quisiera destacar cómo tomar acabada «conciencia» del nivel de literalidad con la que se ejecuta esta técnica en el *DSV* permite también echar luz sobre ciertos pasajes de su creación poética y, además, sobre su transmisión textual. Me refiero a la invectiva contra Sevilla puesta en boca de Dante-guía. Luego de aludir a la ciudad como «mal regida», «espelunca» (cueva de ladrones) y corrupta, la arenga «mírate ciega, si en ti queda sano algunt pedaço» e introduce un símil que se calca literalmente del que se utiliza en la invectiva contra Florencia de *Purg* VI (v. 149), excepto por un término, pues «quella inferma» será reemplazado por «fermosa dueña»:

[...] vedrai te somigliante a **quella inferma**  
che non può trovar posa in su le piume,  
**ma con dar volta suo dolore scherma.**  
(*Purg*, VI, 149-151)

a ti averná como a **fermosa dueña**  
**que con dar buelta su dolor amansa**  
(*DSV*, 385-388)

Como resulta evidente, el símil en el texto fuente alude a cómo se mueve en la cama una persona enferma, buscando poses para aplacar su dolor. Veamos ahora el símil de Imperial en su contexto enunciativo, la invectiva:

¡O çibdat noble! pues te esmeraste  
en todo el regno por más escogida,  
que d'estas sierpes una non dexaste  
que todas siete en ti han guarida,  
vergüença vergüença tú, **mal regida**  
vergüença vergüença e **espelunca**  
que luengo tiempo ha que en ti nunca  
passó la lança nin fue espada erguida  
(353-360)

Mírate **çiega**, mírate el seno,  
mira tus faldas, después el regaço,  
mira las riendas e mira el freno,  
si en ti queda **sano** algunt pedaço [...]  
(376-9)

Ca sy çerca el alva la verdat se sueña  
quando la fantasía vuestra descansa  
a ti averná como a **fermosa dueña**  
**que con dar buelta su dolor amansa**  
(385-388)

En primer lugar, si analizamos el símil en el contexto de la invectiva, pareciera carecer de sentido la identificación de Sevilla con una «fermosa dueña», siendo que antes se le aplicaban todo tipo de vituperaciones. Sin embargo, es el análisis de los elementos poéticos inmediatos el que permite entrever que, semánticamente, algo no funciona. En efecto, leído en su contexto estrófico —el del alba, el sueño, la cama y el dolor— el símil carece de sentido en sí, pues sus elementos internos solo funcionan si la protagonista está enferma —solo se mueve para aplacar el dolor el que está enfermo—. Que la mujer sea «hermosa», por tanto, no solo no aporta significado alguno, sino que invalida el sentido del símil que Imperial está utilizando. En la estrofa precedente, además, se le había advertido a Sevilla «mira [...] si en ti queda algún miembro sano», aludiendo evidentemente a un estado de enfermedad. Teniendo en cuenta, por un lado, la técnica de Imperial de incorporar versos literalmente traducidos y, por otro lado, que los términos trisilábicos «fermosa» y «enferma» comparten una porción de sus caracteres —«ferm»— y que la *a* y la *o*, dependiendo de su ejecución, pueden ser fácilmente confundidas en la lectura y copia, es factible suponer que «fermosa» sea una *lectio facillior*. En el contexto de un cancionero con poemas amorosos, en el que el adjetivo «fermosa» es el que se le aplica a los términos «donçella», «muger» y «dueña» más profusamente, el copista seguramente banalizara la lección «enferma dueña» leyendo «fermosa dueña»<sup>33</sup>. No olvidemos que, como ya señaló Lapesa (*vid.* nota 25), esta composición, así como se nos transmite en el *Cancionero de Baena*, está altamente deturpada por el amanuense: solo en el último folio en el que se transmite el decir (el 84r) se observa «entendido» en lugar de «entendió» (409), «temido quier» por «tímido querer» (410), «tomar» por «temor» (412), «passadas» por «pesadas» (440), «dame» por «dime» (451) y los inentendibles «dubdai e megai» (435) por «dudar me agrada» y «andante» por «a Dante» (463).

<sup>33</sup> Destáquese que el sintagma se encuentra en el interior del verso, por lo cual la banalización no influyó en la estructura rimática, como tampoco en la estructura métrica, pues ambos términos son trisilábicos. Acaso sea esta la razón por la que ningún editor se ha percatado del problema textual que encierra este verso.

#### 4. Villena y Santillana: la traducción y los manuscritos *Mad* y *Vitr-23-2*

Para finalizar, me detendré en cómo a través del estudio de la traducción de Villena, y las intervenciones y lecturas de Santillana, podemos también extraer conclusiones sobre los manuscritos que ambos manejaban. En principio, tanto Pascual (1974: 35-42), como Ciceri (1991: 133-134) y más recientemente Calef (2014: 197-199; 2021: 13) señalan que Villena en su traducción utilizó, además del texto de *Mad*, otro códice<sup>34</sup>, pues numerosas de sus lecciones traducidas no coinciden con *Mad* pero sí con una variante ampliamente registrada en la tradición. Tenemos el famoso caso de «lago del cuor» (f. 1r, *Inf*I, 20), que Villena traduce «lugar del corazón»: «loco del cuor» se registra en dos manuscritos de la antigua vulgata<sup>35</sup>. No hay duda, sin embargo, de que también utiliza a *Mad*. Tenemos, en el f. 73r, el caso del verso «o prexio e lume del lucho ov'io fui»<sup>36</sup> (*Purg* VII,18) que se traduce así: «e presçio e lumbre del lugar donde yo fuy» (Imagen 5). El entero testimonial de la *Commedia*, sin embargo, transmite «eterno» y no «lume»: se trata esta de una lección singular de *Mad*, que Villena sigue en su traducción. El traductor opera, por tanto, con al menos un manuscrito más, acaso –y esto es una hipótesis por comprobar– procediendo por yuxtaposición de ejemplares, como sabemos que ocurría en las *bottege* florentinas (Tonello 2018).

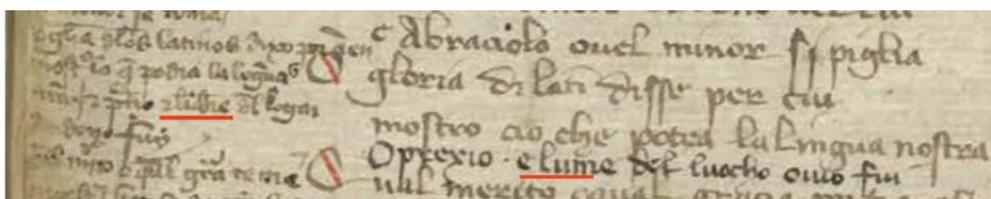


Imagen 5

Tenemos también el caso de la lección de *Purg* XIX, 26: el texto dantesco de *Mad*, en el f. 96r, omite el verbo (Imagen 6), que en la tradición es ya sea «apparve» (*autorevole*) o «parve»: «Quando una dona [apparve/parve, om.] santa e presta». El verso es traducido de manera correcta, es decir, no presenta la omisión verbal, de la siguiente manera: «Quando una dueña *presçio* sancta e presta» (Imagen 7). Villena, por tanto, se basó aquí en un manuscrito diverso a *Mad*, que traería esta variante muy extendida. Asimismo, al margen del texto dantesco se observa la letra de Santillana que destaca la omisión y agrega «aparesçio» (f. 96r, Imagen 6): el Marqués, por tanto, maneja un testimonio con la otra variante, como señala Calef (2014: 68), la cual en esta glosa marginal traduce.

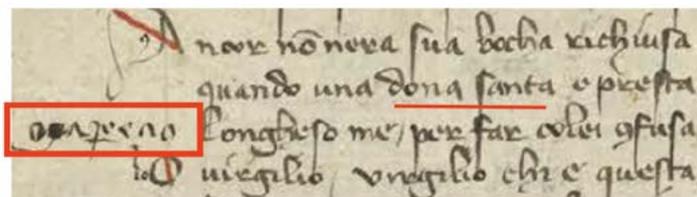


Imagen 6

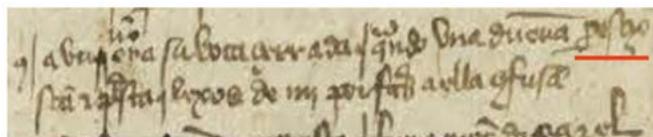


Imagen 7

Ahora, si consultamos el otro códice que perteneció a Santillana, el *Vitr.* 23-2, comprobamos que la lección que se transmite ahí es «parve» (f. 113v, imagen 8). Es posible concluir, por tanto, que Santillana manejaba aquí un tercer códice.

<sup>34</sup> Téngase en cuenta que, como fue ampliamente señalado por la crítica, el mismo Villena en su *Proemio* a la *Traducción de la Eneyda* señala que maneja más de una «traslación» (*i.e.* copia) de la *Commedia*: «[Dante] dixo en el comienzo del viçésimo quinto capitulo del terçero libro, ansi: “se may contengua que'l poema sacro/ al qual a posto nome çiel e terra/ si che m'a facto per molti anni macro”. Maguer en otra traslación fallé do dize *nome* que avié *mano*, pero los más entienden que deve dezir *nome*» (Cátedra 1994-2000, II: 51).

<sup>35</sup> Según Petrocchi (1994), esta es la lección de Pa (Paris, BNF, Italien 538) y de Co (Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca).

<sup>36</sup> Aclaro que el verso está agregado en la interlínea –el copista de *Mad* lo había olvidado– por la misma mano que glosa en latín, y que fue identificada como la de un amanuense italiano que glosa el texto antes de que llegara a España (Calef 2014).

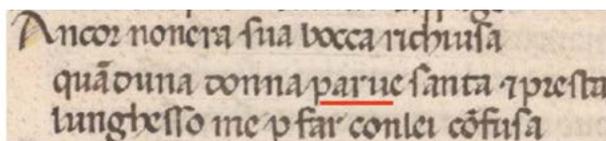


Imagen 8

Esto, de hecho, lo corrobora otro texto del Marqués, el único donde se copia una *terzina* entera: el famoso *Prohemio e carta al condestable de Portugal*. En el pasaje en el que defiende la lengua latina, Santillana menciona a Dante e inserta los siguientes versos: «O gloria del latyn **solo** per chui/ mostro cio che potea la lingua nostra/ o preçio eterno del [I]locho oue yo fuy»<sup>37</sup>. Si cotejamos con el texto de *Mad*, verificamos que, en lugar de la variante «solo», se transmite la lección *autorevole*, esto es, «disse» (73r, Imagen 5). Pero, además, aquí no se verifica la lección singular de *Mad* –«o prexio e lume del lucho ov'io fui», *vid. supra*–, por lo cual debemos descartar que fuera el modelo que utilizó Santillana para este pasaje. Vitr-23-2, el otro manuscrito que con certeza perteneció al Marqués, tampoco parece haber sido su modelo, pues lee también «disse» (90r, Imagen 9).

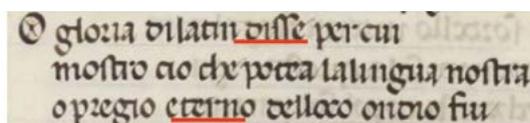


Imagen 9

En efecto, esta lección es casi la única que se registra: en más de 100 manuscritos digitalizados que he consultado, encontré la variante «solo» en un único códice, del s. XIV, que se encuentra hoy en París (BNF, Italien 72, Imagen 10): «solo» se trata, por tanto, de una lección singular, una variante monogenética que muy improbablemente se cometiera independientemente.

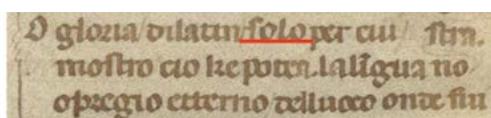


Imagen 10

El modelo manuscrito del que el Marqués copió la *terzina* para su *Prohemio*, entonces, posiblemente derivara de un antígrafo común del manuscrito parisino. La conclusión evidente para este caso también es que Santillana contaba con un tercer manuscrito. Acaso podríamos seguir hipotetizando y proponer que este códice, además, leería «aparesció» en *Purg XIX*, 26. Se trata de una suposición improbable, dado que nada nos indica que el Marqués no hubiera tenido acceso a cuatro códices dantescos.

Ahora bien, dijimos que el ms. Vit. 23-2 presenta una mano del s. XV, de comienzos diría yo, que realiza pequeñas traducciones interlineales y corrige el texto: su intervención se centra, sobre todo, en el *Paraíso*, donde incluso agrega una *terzina* olvidada por el copista (*Par XX*, 28-30). Si analizamos su comportamiento cotejándolo con el texto de *Mad*, se observa cómo las glosas coinciden con pasajes que Villena traducía «erróneamente» o según un modelo distinto. Un caso sintomático, en el f. 212r, es el del verso «distante in torno al punto un cerchio digne» (transcripción semipaleográfica propia, Imagen 11), en el que «digne» (*Par XXVIII*, 25) debería leerse como «d'igne» –se trata de un latinismo–, aunque sería muy fácilmente confundible, dada la falta de puntuación, ya con «degno», ya con el castellano «digno», que es, de hecho, como traduce Villena (f. 182v): «...al punto del çerco digno» (Imagen 12).

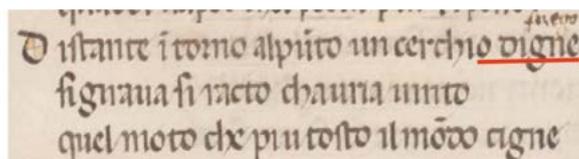


Imagen 11

<sup>37</sup> *Cancionero del Marqués de Santillana*, Salamanca, BUS, MS 2655, f. 6v, transcripción mía. Cabe aclarar que transcribo según lo que se lee por debajo de las correcciones del copista, que no entiende bien el italiano y, como es de esperar, traslada también sus hábitos lingüísticos (Segre 1979): yo por *io*. Gómez Moreno (1990) y Gómez Moreno y Kerkhof (1988: 441), de hecho, editan según otro testimonio así: «O gloria del latín solo per chui/ mostró cho que potea la lingua nostra».

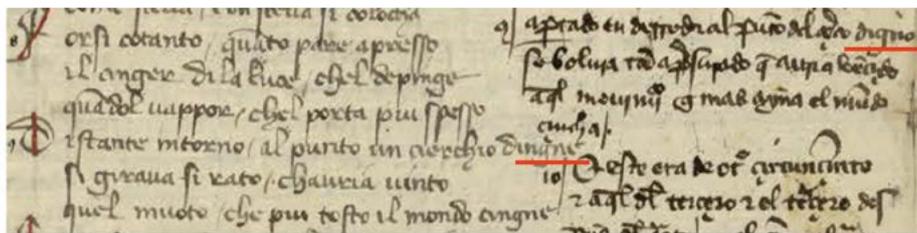


Imagen 12

La mano que glosa el código Vitr-23-2 en la interlínea, arriba de «digne», aclara correctamente: «fuego» (Imagen 11). Otro caso sumamente interesante es el de *Par* XXVIII, 31-33, en el mismo folio del 23-2 (212r), en el que Dante continúa exponiendo sobre los cercos: «sopra seguiva il septimo si sparto/ gia di largheçça che 'l messo di Giuno/ intero a contenerlo sarebbe arto» (Imagen 13).

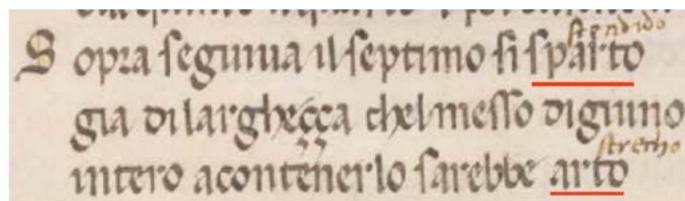


Imagen 13

Al cotejar este pasaje con *Mad* (Imagen 14), vemos que Villena traducía «sparto» (*i.e.* 'extendido') por «departido» («seguja el séptimo departido»), que en castellano medieval tiene el sentido de 'separado' y 'distinto' (Alonso 1986: 886, *s.v.* *departir*). Luego, «sarebbe arto» *–i.e.* 'stretto', 'angosto'– se traduce como «sería arco», error que seguramente se deba achacar a una confusión de la *t* con la *c*, uno de los errores paleográficos de lectura típicos, que acaso cometió el copista. De cualquier modo, esto implicaría que Villena habría traducido «arto» (*i.e.* 'saciado'), alejándose también del sentido del original.

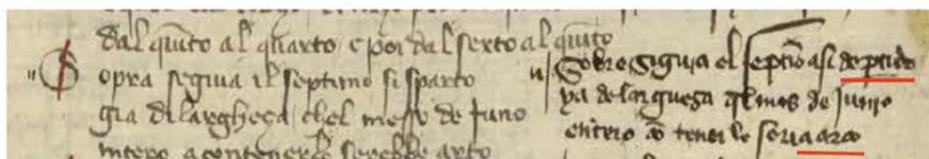


Imagen 14

Volviendo a Vitr- 23-2, en este caso el glosador aclara en la interlínea superior de cada término «stendido» y «strecho» (Imagen 13). Parecería, pues, que estas glosas interlineales se centran los lugares mal traducidos, intentando ofrecer una mejor lectura castellana. Nótese, además, la particularidad lingüística de las traducciones interlineales: la caída de la *e* pretónica («stendido» y «strecho») es típica del aragonés (Zamora Vicente 1985: 219)<sup>38</sup>, lo cual complejiza el panorama. ¿Es la mano de Villena?<sup>39</sup> ¿Se trata de un manuscrito que Santillana adquirió en sus años en Aragón? Si fuera así, tendríamos que suponer que las glosas son anteriores a la traducción de Villena: ¿cómo

<sup>38</sup> Ambas voces, además, se encuentran registradas en el CORDE en textos de sabidos rasgos aragoneses. En el arco temporal de 1300 a 1499, «stendido» se registra una vez, en la *Gran crónica de España* de Fernández de Heredia (BNE, Ms. 10133), mientras que la forma femenina «stendida» se encuentra registrada dos veces en otras dos obras de Fernández de Heredia (*De secreto secretorum* y *Libro de actoridades*), y una vez en el *Cancionero Castellano de París* (PN9, París, BNP, Esp. 231). Es de destacar que la obra de Juan Fernández de Heredia, como sostiene Vicente Llavata (2021), representa en gran medida «la documentación textual del aragonés medieval». El *Cancionero*, asimismo, es uno de los textos del corpus de DICCAXV –*Diccionario del castellano del siglo xv en la Corona de Aragón*, <<http://ghcl.uib.edu/dicxav/>>-. La voz «strecho», asimismo, se registra en el mismo arco temporal 49 veces, 39 de las cuales pertenecen a textos de Fernández de Heredia. El resto de las ocurrencias pertenecen al *Cancionero Castellano* y *Catalán de París* (PN4, París, BNP, Esp. 22) y a textos cancelarescos de Fernando el Católico. Sucede lo mismo con el femenino «strecha», registrado 23 veces, reconvertibles a textos de Fernández de Heredia, Fernando el Católico y en los cancioneros recién mencionados. Se tratan todos de textos que presentan rasgos lingüísticos aragoneses.

<sup>39</sup> Es bien sabido que los textos castellanos de Villena presentan rasgos lingüísticos aragoneses y/o catalanes. En su traducción de la *Commedia*, por ejemplo, Pascual (1974: 120-141) distingue numerosos términos del aragonés: 1.1.3, 1.1.3, 1.1.5, 1.1.9, 1.1.15, 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4, 1.2.5, 1.2.6. Téngase en cuenta también que *Los doze trabajos de Hércules* (Madrid, BNE, ms 6599), el *Tratado de la lepra*, y el *Tratado de ajamiento o de facinacion, todos* transmitidos en el código Madrid, BNE, mss. 6599, así como también el *Arte cisoria o Tratado del arte de cortar del cuchillo* (Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, mss. flV1) son parte del corpus del DICCAXV.

es, entonces, que coincide con los pasajes problemáticos de la traducción de *Mad*? Se requeriría de una investigación más profunda para responder a estas preguntas, si es que es posible.

Tenemos también el caso contrario: una lectura errónea del texto dantesco de *Par XXX*, 109-111 (Vitr. 23-2, 218r), esto es, «adimo [ad imo]» –i.e. hacia abajo– en lugar del más *autorevole* «opimo», es convertida, gracias a esta mano que agrega el descendiente de la *p* en la *d* uncial y transforma la *a* en *o*, en «opimo» (Imagen 15) –lección que coincide con el texto dantesco de *Mad* (f. 187v, Imagen 16)–. Arriba, en la interlínea, traduce el término, según el significado de la variante corregida («fértil»). La traducción castellana, sin embargo, leía «abaxa» (Imagen 16): Villena, por tanto, aquí también traduce a partir de un modelo diverso a *Mad*, que leía «ad imo». Podría ser, acaso, el códice 23-2.

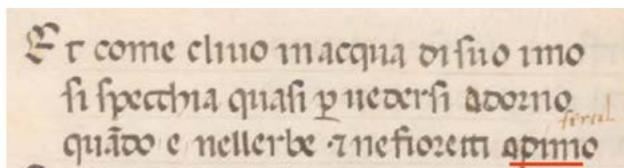


Imagen 15

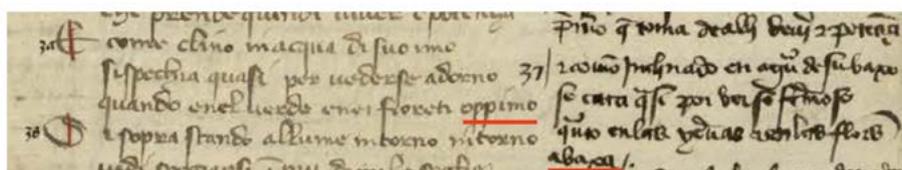


Imagen 16

Finalmente, en el manuscrito Vitr-23-2 esta misma mano agrega una *terzina* omitida (Imagen 17):

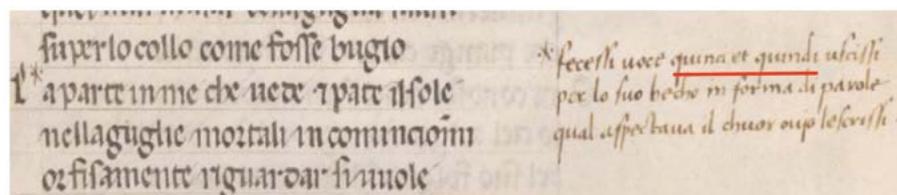


Imagen 17

Fecessi uoce **quinci et quindi** uscissi  
Per lo suo becho in forma di parole  
Qual aspectaua il chuor ou'io le scrissi  
(*Par XX*, 28-30, f. 194r, transcripción propia)

Cabe destacar en este caso que el testimonial lee la lección «quivi e quindi» o sus variantes «et quivi et quindi», «e quindi e quindi» y en un solo caso «quindi et quinci»<sup>40</sup>. La lección «quinci et quindi», sin embargo, es propia de *Mad*, que lee (transcripción propia): «fecessi uoce quince e quindi uscissi/ per lo suo becho in forma di parole/ qual aspectaua il cuor ouo io le scrissi» (f. 166r, Imagen 18).

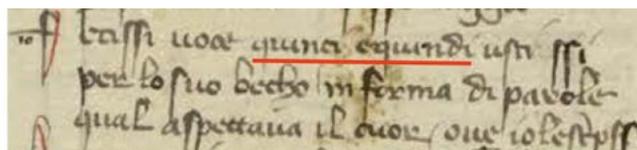


Imagen 18

Al menos en el relevo de 100 testimonios que he realizado, solo he hallado una variante similar en BNF, Italien 528 donde se lee «et quince et quindi», con el añadido de un primer «et» conjuntivo. Destaco, además, cómo la or-

<sup>40</sup> Remito, para la aclaración de los manuscritos, al aparato crítico de Petrocchi (1994, III: 330).

tografía, así como algunas variantes formales, de la *terzina* agregada en Vitr-23-2 pareciera también seguir a *Mad*: nótese «becho», con la *h* superflua en ambos casos –frente a «becco» en It. 528–, «uoce» –frente a «boce» de It. 528–, así como la variante formal «qual» en lugar de la lección *autorevole* «quali» (It. 528 lee, en realidad, «quale»). Pareciera, por tanto, que este glosador de hábitos lingüísticos aragoneses estuviera cotejando el texto de Vitr-23-2 con el de *Mad*, corrigiendo, agregando y traduciendo pasajes dudosos, acaso porque la traducción de *Mad* le resultara insuficiente.

Respecto de la obra poética de Santillana, dado que la influencia dantesca ha sido muy estudiada, solo diré aquí dos palabras. Por un lado, en sus decires dantescos el recurso de la traducción prácticamente no se verifica, excepto en pequeños sintagmas: en *Defunción*, por ejemplo, «al pie de un collado» (v. 28), que calca el «al pie d'un collo» de *Inf* I, 13. Por este motivo, resulta muy difícil verificar variantes respecto de la tradición manuscrita. Santillana trabaja, en cambio, desde la adaptación e, igual que Imperial, desde el montaje: en el *Infierno de los enamorados*, el yo-protagonista es «raptado» por la Fortuna que lo lleva a un lugar selvático donde, como en el canto I del *Infierno*, se le interpone una bestia (un puerco, símbolo de la lujuria) hasta que ve llegar a un caballero, Hipólito, quien, como Virgilio, le propone ser su guía para ir a ver las penas del infierno; una vez allí, ve a los condenados en el infierno de amor y, siguiendo el modelo de los encuentros de Dante con los penantes, dialoga con Macías, un *alter ego* poeta. Se sirve, entonces, de diversos elementos, motivos, personajes y estructuras del canto I y V del *Infierno*, y de los cantos XXVI y XXVII del *Purgatorio* (Hamlin 2018: 111-117), los cuales refunde, varía, ensambla e invierte. Santillana, entonces, inaugura, con este decir, con la *Comedieta* y la *Defunssión* la llamada «escuela alegórico dantesca», importantísima en el panorama de la poesía de los siglos xv y xvi, la cual puede dividirse en tres vertientes: los «infiernos de amor», en arte menor y, en arte mayor, decires de contenido panegírico sobre algún personaje histórico particular, y decires de contenido historiográfico, que utilizan el recurso de la profecía dantesca aplicada al contexto castellano (*vid.* nota 10). La verdadera aclimatación de Dante en Castilla, acometida por Santillana, no podría haberse llevado a cabo, sin embargo, sin el apoyo para la lectura directa de la *Commedia* que implicó la traducción de Villena en los márgenes de su manuscrito, ni sin la «piedra fundacional» de la poesía de Imperial, a quien sigue como principal modelo de reapropiación, refundición y montaje.

Quisiera concluir volviendo a *Mad*, al folio en el que se transmiten los versos de *Purg* XX, 19-21 (f. 98r, Imagen 19) –«E per ventura udi' "Dolce Maria!"/ dinanzi a noi chiamar così nel pianto/ come fa donna che in parturire sia»– que, como se dijo arriba, son los únicos que Imperial incorpora en el *Decir al nacimiento de Juan II*. Al margen izquierdo se ve una apostilla, de la mano de Santillana, que dice «miçer Francisco Imperial».

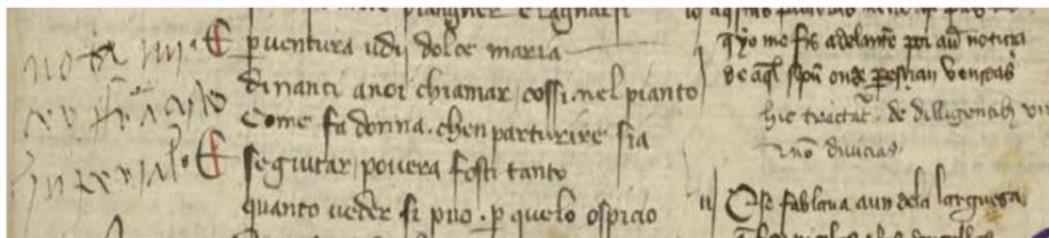


Imagen 19

He aquí la prueba a la que antes me refería: es tal el conocimiento que Santillana tiene de la obra de Imperial que es capaz de detectar en su lectura directa de la *Commedia* la única *terzina* que Imperial traduce y utiliza en este decir.

La imagen de este fragmento textual, que presenta diversas manos y textos coexistiendo en el mismo folio y reenviándose entre sí, me parece sumamente significativa para cerrar este trabajo, pues da muestras materiales de la interrelación de estos tres poetas en el proceso que introdujo a Dante en Castilla: tenemos la traducción de Villena al margen de la copia del texto dantesco y en el margen opuesto una marca de lectura de Santillana que es, a la vez, una referencia a la obra poética de Imperial, que tanto utilizó como modelo en sus decires dantescos. Como huellas de diversas instancias de recepción y creación que no dejaron nunca de imbricarse, estos textos y figuras conviven material y connotativamente en este folio, el de uno de los manuscritos más antiguos y famosos de la *Commedia* que, con certeza, estuvo en las manos de Santillana y de Villena y que, probablemente, llegara a ellos a través del mismísimo Imperial.

## Bibliografía

- Alonso, Martín (1986): *Diccionario medieval español. Desde las glosas emilianenses y silenses (s. x) hasta el s. xv*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, vol. 2.
- Amador de los Ríos, José (1864): *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Imprenta José Fernández Cancela, vol. 5.
- Aquilano, Mark Thomas (2010): *Miçer Francisco Imperial: A Genoese-Sevillano Poet of Dream Visions* [Electronic Dissertation]. The University of Arizona (inédita).
- Arce, Joaquín (1984): «Dante y el humanismo español». *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica* 6, pp. 184-194.

- Arqués, Rossend (trad.) (2021): Dante Alighieri, *Vida nova*. Barcelona: Adesiara.
- Beltran, Vicenç (2009): *Edad Media: Lírica y Cancioneros*. Madrid: Plaza de Edición.
- Boni, Marco (1967): *La prima segnalazione di Dante in Spagna*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Bologna: Commissione per i testi di lingua, pp. 389-402.
- Calef, Paola (2013): *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileño della Commedia con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Calef, Paola (2014): «El Marchese di Santillana lettore della *Commedia*», in Gabriella Bosco (ed.), *Destini incrociati. Intrecci e confluenze nelle culture romanze*. Torino: Trauben Editrici, pp. 57-70.
- Calef, Paola (2021): «El “trabajo solazoso” de Enrique de Villena o la ‘trasladación’ de la *Comedia* de Dante». *Ínsula* 895-896, pp. 12-14.
- Campi, Giuseppe (1891): *La Divina Commedia di Dante Alighieri Ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e soccorsa di note edite ed inedite antiche e moderne*, t. III. Torino: Unione Tipografica.
- Cátedra, Pedro (1981): *Para el estudio de la biografía y la obra de Enrique de Villena*, 9 vols. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona.
- Cátedra, Pedro (ed.) (1994-2000): *Obras completas de Enrique de Villena*. Madrid: Biblioteca Castro.
- Cátedra, Pedro (2002): «Enrique de Villena», in Carlos Alvar Ezquerro y José Manuel Lucía Megías (eds.), *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, pp. 454-467.
- Ciceri, Marcella (1991): «Enrique de Villena traduttore dell'*Eneide* e della *Commedia*», in *Marginalia Hispanica*. Roma: Bulzoni, pp. 125-159.
- Contini, Gianfranco (1970): «Dante come personaggio-poeta della *Commedia*», in *Varianti e altra linguistica, Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, pp. 335-361.
- CORDE= *Corpus Diacrónico del Español*, Real Academia Española, Banco de datos [en línea] <<http://corpus.rae.es/cordenet.html>> [Consulta: 20/12/2022].
- Curtis, Michele (2021): *Dante Alighieri: tradición manuscrita y figurativa de la Comedia*. Madrid: Ministerio de Cultura / BNE. DICCAXV= Lleal Coloma (dir.), *Diccionario del siglo xv en la Corona de Aragón*, <<http://ghcl.ub.edu/diccxv/home/index/myLanguage:es/>> [Consulta: 20/12/2022].
- Dutton, Brian / González Cuenca, Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Farinelli, Arturo (1922): «Dante in Spagna nell'Età Media», in *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*. Torino: Bocca.
- Fernández Speier, Claudia (trad.) (2021): *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Colihue.
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes (1943): «El famoso poeta Micer Francisco Imperial fue Vicealmirante De Castilla». *Correo Erudito* 1943, pp. 152-153..
- Garci-Gómez, Miguel (1973): «La “nueva manera” de Santillana: estructura y sentido de la “Defuncción de don Enrique”». *Hispanófila* 47, pp. 3-26.
- Gardella, M. Àngels (trad.) (2021): Dante Alighieri, *Vida nova*, amb un pròleg de Raimon Arola. Palma: J. J de Olañeta.
- Garrigós Llorens, Laura (2015): *Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial* [tesis doctoral inédita]. Valencia: Universitat de València.
- Gimeno, Jorge (trad.) (2021): *Divina Comedia: Infierno/ Purgatorio/ Paraíso* (edición bilingüe). Barcelona: Penguin Clásicos.
- Gómez, Francesc J. (2016a): «‘Lo Dant o la glosa’: aparats exegetics de la ‘Commedia’ en la Catalunya de mitjan segle xv», in Lola Badia et al. (dir.), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 161-194.
- Gómez, Francesc J. (2016b): «Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona (1381-1410/12)». *Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 3, pp. 161-198.
- Gómez Moreno, Ángel (1990): *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*. Barcelona: PPU.
- Gómez Moreno, Ángel / Kerkhof, Maximilian (eds.) (1988): Marqués de Santillana, *Obras Completas*. Barcelona: Planeta.
- Gutiérrez Carou, Javier (1995): *La influencia de la «Divina Commedia» en la poesía castellana del siglo xv* [tesis doctoral]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Hamlin, Cinthia María (2018): «Pericia constructiva y eficacia (meta)poética: El *Infierno de los enamorados* de Santillana y algunas nuevas relaciones con la *Commedia*», *La corónica* 46 (2), pp. 101-121.
- Hamlin, Cinthia María (2019): «Francisco de Imperial ‘leyendo’ la *Commedia*: el *Dezir a las siete virtudes* y su legado (meta) poético y político». *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas* 37, pp. 199-225.
- Hamlin, Cinthia María (en prensa): «La *vicenda* de Dante en la Península Ibérica: primeros hitos poéticos y traducciones». *Iberoromania* 98.2.
- Ladero Quesada, Miguel Ángel / Suárez Fernández, Luis (2001): *El marqués de Santillana: 1398-1458: los albores de la España moderna I*. Hondarribia: Nerea.
- Lapesa, Rafael (1953): «Notas sobre Micer Francisco Imperial». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7, pp. 337-351.
- Lapesa, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula.
- Lapesa, Rafael (1960): «Los endecasílabos de Imperial», in *Miscelánea Filológica dedicada a Mons. A. Griera, II*. S. Cugat del Vallés-Barcelona: Instituto Internacional de Cultura Románica, pp. 26-47.
- Lucía Megías, José Manuel (1998): «Manuscritos en italiano conservados en la Biblioteca Nacional de España (2)». *Revista de Literatura Medieval* 10, pp. 185-206.
- MacLennan, Luis Jenaro (1983): «Notas para una nueva edición de Micer Francisco Imperial». *Anuario de estudios medievales* 13, pp. 407-422.
- Marchetti, Federico (2020): «Primi appunti sulle rubriche della *Commedia*», in Elisabetta Tonello/ Susan Baddeley (dirs.), *Editing canonical national texts. The case of Dante's Commedia*. Paris: Editions des Archives Contemporaines, pp. 65-129.
- Morreale, Margherita (2006 [1967]): «El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*», in José Luis Rivarola et al. (eds.), *Escritos escogidos de lengua y literatura española*. Madrid: Gredos, pp. 273-342.
- Nepaulsingh, Colbert I. (ed.) (1997): Francisco Imperial, «*El dezir a las syete virtudes*» y otros poemas. Madrid: Espasa-Calpe.

- Oltrona Visconti, Gian Domenico / Di Gropello, Gustavo (1999): *Imperialis familia: tavole genealogiche Imperiale, di Genova ed Imperiali, di Napoli*. Piacenza (edizione fuori commercio).
- Pascual, José Antonio (1974): *La traducción de «La Divina Comedia» atribuida a d. Enrique de Aragón. Estudio y edición del «Infierno»*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1991): «Estudio preliminar», in *Marqués de Santillana, Obras Completas II*. Madrid: Alhambra.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2002): «Los infiernos de amor», in Juan Casas Rigali *et al.* (eds.), *Iberia cantat'. Estudios sobre poesía hispánica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 307-319.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2003): «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, pp. 29-36.
- Petrocchi, Giorgio (ed.) (1994 [1966-1967]): Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica Vulgata*. Firenze: Le Lettere.
- Pinto, Raffaele (trad.) / Varela Portas, Juan (ed.) *et al.* (2021): *Divina Comedia. Infierno*. Madrid: Akal.
- Pinto, Raffaele (trad.) (2021): Dante Alighieri, *Monarchia. Sobre la monarquía universal* (edición bilingüe). Madrid: Cátedra.
- Place, Edwin (1946): «The exaggerated reputation of Francisco Imperial». *Speculum* 21, pp. 457-473.
- Place, Edwin (1956): «Present Status of the Controversy over Francisco Imperial». *Speculum* 31, pp. 478-484.
- Post, Chandler (1915): *Medieval Spanish Allegory*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Segre, Cesare (1979): «Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema», in *Semiotica Filologica. Testo e modelli culturali*. Torino: Einaudi, pp. 53-64.
- Tonello, Elisabetta (2018): *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*. Padova: [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) («Studi e progetti»).
- Trovato, Paolo (2007): «Intorno agli stemmi della *Commedia*», in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco. Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 611-649.
- Valastro Canale, Ángel (2022): «El manuscrito 10186 de la Biblioteca Nacional de España y la primera traducción castellana de la Comedia de Dante». *Revista de Filología Española* 102 (2), pp. 549-565. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2022.020>
- Valero Moreno, Juan Miguel (2021): «Dante en la literatura medieval castellana». *Ínsula* 895-896, pp. 4-7.
- Vicente Llavata, Santiago (2021): «Los doze trabajos de Hércules (1417) de Enrique de Villena: continuidades estilísticas y codificación fraseológica». *Verba: Anuario Galego de Filoloxía* 48. DOI: <https://doi.org/10.15304/verba.48.6758>
- Woodford, Archer (1954): «Edición crítica del *Dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8, pp. 268-294.
- Zamora Vicente, Alonso (1985): «Aragonés», in *Dialectología española*. Madrid: Gredos, pp. 211-286.
- Zinato, Andrea (2018): «La ricezione di Dante nel medioevo spagnolo», in Silvia Monti (ed.), *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 185-207.