

Roberto Mondola

Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana
impresa de la *Commedia*: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas
(Burgos, 1515)

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. XC, 2014, 151-172

**ALGUNOS ASPECTOS LÉXICOS Y
MORFOSINTÁCTICOS DE LA PRIMERA TRADUCCIÓN
CASTELLANA IMPRESA DE LA *COMMEDIA*:
EL *INFIERNO* DE PEDRO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS
(BURGOS, 1515)**

I. La traducción del *Inferno* dantesco del arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas, compuesta en coplas de arte mayor y acompañada de un extenso comentario en prosa, sale a luz en 1515 en el taller burgalés de Fadrique Alemán¹. El *Infierno* es la primera traducción – parcial: Villegas sólo tra-

¹ P. Fernández de Villegas 1515, *La traducción del Dante de lengua toscana en verso castellano...*, Burgos, Fadrique de Basilea. Todas las citas de la obra de Villegas proceden de esta edición. De entre los estudios sobre la traducción dantesca de Villegas, véanse A. Beltrani 1915, *Don Pedro Fernández de Villegas e la sua traduzione della prima Cantica della "Divina Commedia"*, *Giornale Dantesco* (XXIII), pp. 254-283; R. Recio 1999, *Landino y Fernández de Villegas: análisis de una traducción del Infierno de Dante*, "Voz y Letra. Revista de Literatura" (X), pp. 25-39; C. Alvar- J. M. Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos, 2009, pp. 96-99; E. Sánchez García-R. Mondola, *Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedia*, en *Lectura Dantis 2002-2009*, al cuidado de A. Cerbo, Nápoles, L'Orientale, 2011, IV, pp. 1387-1415; R. Mondola 2011, *Dante nel Rinascimento castigliano L'Infierno di Pedro Fernández de Villegas*, Napoli, Pironti. C. Hamlin 2011, *El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular; reflexiones lingüísticas y renovación filológica*, *Incipit*, XXXI, pp. 73-100; Id., 2012, *Fernández de Villegas y Landino, traducción y reapropiación, el caso de la dicotomía vida activa-vida contemplativa en el Comentario de la Commedia*, *Ehumanista*, 20, pp. 430-450; Id., 2012, *El comentario de la Divina Comedia de Fernández de Villegas: características generales y actitudes humanistas*, *Ehumanista*, 21, pp. 437-466; Id., 2012, *La traducción en la España pre-humanista y sus causas políticoideológicas: el caso de la Divina Commedia y los Reyes Católicos*, "Revista de Literatura Medieval", 24, pp. 81-100. Estudios sobre la traducción de Villegas y su relación con otras traducciones españolas del poema dantesco son los siguientes: A. Farinelli 1922, *Dante in Ispagna nell'età media*, en Id., *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Turín Bocca, pp. 31-195; J. Arce 1965, *La lengua de Dante en la "Divina Commedia" y en sus traductores españoles*, "Revista de la Universidad de Madrid" (XIV), pp. 9-48; M. Penna 1965, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia*, "Revista de la Universidad de Madrid", (XIV),

duce la primera cantiga – de la *Commedia* impresa en Europa y, hasta la segunda mitad del siglo XIX, la única publicada en España².

Nacido en 1453 en el seno de una de las más antiguas familias de Burgos³, Villegas recibe una excelente formación eclesiástica y, tras haber sido nombrado abad de Cervatos, a los 32 años viaja a Italia: ávido de saber, en aquellos años (desde 1485 hasta 1490) Villegas recorre la península, entrando en contacto con los ambientes del humanismo de la curia romana y de la Florencia de Lorenzo el Magnífico. Si la Roma de Inocencio VIII lo asombra por sus ruinas antiguas, en la Florencia medicea el culto a Dante, uno de los pilares de la política cultural patrocinada por Lorenzo, debió de dejar una huella profunda en el joven burgalés⁴.

La trayectoria literaria del traductor dantesco conoce su auge entre los últimos años del siglo XV y las primeras dos décadas del XVI, ya que en este periodo Villegas, nombrado en 1497 arcediano de Burgos, compone el *Infierno*, dedicándose también a la escritura de obras de corte moralizan-

pp. 81-127; C. Alvar 1990, *Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV*, "Anuario Medieval" (II), pp. 23-41; M. L. López Vidriero, E. Santiago Páez 1992, *Dante, Petrarca e Boccaccio in castigliano: i rapporti tra Italia e Spagna nella stampa e nell'illustrazione del libro*, en M. Santoro (al cuidado de), *La stampa in Italia nel Cinquecento, Atti del Convegno di Roma (17-21 ottobre 1989)*, Roma, Bulzoni, II, pp. 719-742; M. Carrera Díaz 1992, *Le traduzioni spagnole della "Divina Commedia"*, "Lecture Classensi" (XXI), pp. 21-34.

² Con respecto a eso, cabe decir que, tras la aparición del *Infierno* de Villegas en 1515, habrá que esperar más de tres siglos para que la obra dantesca vuelva a traducirse al castellano: en la segunda mitad del siglo decimonoveno salen a luz las traducciones de Cayetano Rossell (1870), del conde de Cheste (1879) y de Bartolomé Mitre (1894); además, en 1868 se publica una segunda edición del sólo texto poético del *Infierno* de Villegas, sin el monumental comentario, al cuidado de Juan Eugenio Hartzenbusch.

³ Noticias sobre la familia de Villegas en R. de Floranes 1851, *Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos*, "Colección de documentos inéditos para la Historia de España" (XIX), pp. 408-435.

⁴ La lectura del comentario que acompaña la traducción dantesca atestigua la centralidad que la estancia italiana tuvo en la formación de Villegas, ya que en algunos pasajes de la glosa del *Infierno* el traductor recuerda las etapas sobresalientes de su viaje, como el Arsenal de Venecia y el Battistero de Florencia. Sin dudas, el fragmento del comentario dantesco más revelador de la fascinación típicamente humanista de Villegas por la Antigüedad se halla en la glosa del canto IV: aquí el traductor recuerda con palabras entusiastas su participación en Roma en el desentierro del sepulcro de la hija de Cicerón, Tulia, cuyo cuerpo milagrosamente se encontraba incorrupto al cabo de quince siglos de su muerte. Así Villegas relata el suceso: "Tuvo este Tulio una hija llamada Tuliola [...] fue fallada y abierta la sepultura de ésta el año de mill y quatrocientos y ochenta y cinco [...] se conservó aquel cuerpo sin ninguna corrupción en la mesma manera que el día que murió, traxéronla a Roma [...] y yo la vi en el Capitolio, que residía yo entonces en la corte romana. Estaba de la mesma manera que si moriera aquel día, sin ningund mal olor y todo su rostro y cuerpo y color como el día que murió sin ninguna diferencia". Canto IV, copla XXIV.

te⁵. Las circunstancias en que se publica su traducción dantesca atestiguan la pertenencia de Villegas a un círculo poderoso en la Burgos del primer Renacimiento, pues el *Infierno* está dedicado a doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, mujer del condestable de Castilla Bernardino Fernández de Velasco (1454-1512), y, por eso, duquesa de Frías y condesa de Haro.

II. El *Infierno* va precedido por un largo apartado paratextual: en el *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana* Villegas delinea un retrato de la duquesa de Frías como amante de las letras y muy aficionada a la poesía de Dante⁶, recordando además que fue doña Juana quien le pidió la traducción del poema del gran florentino⁷; al *Proemio* sigue un resumen de la biografía y de las obras de Dante (*De la vida y costumbres del poeta*) y, a continuación, la *Introducción*.

Peculiaridad de la obra es la presencia del monumental comentario que acompaña y rodea, incluso materialmente, las coplas de arte mayor y que con estas crea una estructura textual indisoluble⁸: en su aspecto tipográfico, el volumen recuerda muy de cerca algunos incunables de clásicos glosados, en especial modo el *Laberinto de Fortuna* con el comentario de Hernán Núñez⁹. El modelo de exégesis dantesca que Villegas escoge para su glosa es el *Comento sopra la Comedia* de Cristoforo Landino¹⁰, aunque el traductor bur-

⁵ Con respecto a eso, cabe recordar el texto en prosa latina intitulado *Flosculus sacramentorum*, el breve tratado *Aversión del mundo y conversión a Dios* y la *Querella de la fe*, obra empezada por Diego de Burgos y acabada por el traductor dantesco. Además, Villegas traduce al castellano el *De capienda ex inimicis utilitate* de Plutarco; dicha traducción, compuesta a partir de una versión intermedia latina de Erasmo, está custodiada en el Archivo de la Catedral de Burgos. Sobre la traducción de la obra de Plutarco, véanse P. Puente Santidrián, *Fernández de Villegas, humanista ascético, traductor de Plutarco*, en "Burgense: collectanea scientifica", XI, 1970, pp. 409-414; M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 373; A. Morales Ortiz, *Plutarco en España: traducciones de Moralia en el siglo XVI*, Murcia, Ediciones Universidad, 2000, pp. 89-90.

⁶ "Conocí ser vuestra señoría doctísima en muchos auctores, pero serle más familiar y delectable el profundísimo poeta Dante toscano, del cual no solamente muchas auctoridades refería, mas parece retener a mente la mayor parte dél". *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana*, fol a.

⁷ "Me mandó vuestra señoría probase a le trasladar en nuestro vulgar castellano ansí en verso como él estaba". *Proemio dirigido a la dicha señora doña Juana*, fol a.

⁸ Sobre este aspecto, véase J. Rodríguez Velasco 2001, *La biblioteca y los márgenes. Ensayo teórico sobre la glosa en el ámbito cortesano del siglo XV en Castilla*, "Ehumanista. Journal of Iberian Studies", 1, pp. 119-134; a propósito de la relación entre los versos y la glosa en el volumen burgalés, véase E. Sánchez García-R. Mondola, *Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedia*, cit., en particular las páginas 1393-1394.

⁹ J. de Mena, *Las Trescientas o Laberinto de Fortuna con la glosa de Fernán Núñez de Toledo*, Sevilla, Juan Pegnitzer, 1499.

¹⁰ Sobre el *Comento* de Landino y la recepción de la obra de Dante entre Humanismo y Renacimiento, véanse entre otros M. Barbi 1890, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*,

galés demuestra su conocimiento de algunos de los más tempranos comentaristas dantescos (el nombre de Benvenuto, por ejemplo, a veces se asoma en su comentario), cuya lectura, como declara explícitamente, se reveló muy provechosa¹¹. Tras su presentación en Florencia en 1481, el *Comento* de Landino tuvo un notable éxito en Italia¹², así como en la Península Ibérica, como atestigua el enjundioso número de incunables de la *Commedia*, acompañados de su glosa, custodiados en la Biblioteca Nacional de España¹³. La exégesis de Landino, notable síntesis de ilustres comentarios anteriores (desde Benvenuto da Imola hasta Boccaccio), respondía al refinado gusto del público cortesano renacentista, proponiéndose como el medio privilegiado para desenmarañar las múltiples oscuridades del poema dantesco.

Por múltiples razones la glosa castellana posee su propia autonomía y no puede considerarse una reproducción servil del *Comento*: herencia de Landino es la tendencia a la divagación culta y didascálica, aunque peculiaridad de la glosa burgalesa son las frecuentes digresiones didácticas sobre los pecados y las virtudes cristianas. Además, a menudo Villegas utiliza su glosa para trazar rápidas pinceladas sobre la historia de España, exaltando la Reconquista y manifestando su adhesión a la misión política e ideológica de Fernando el Católico, a la vez que no demuestra el mismo interés de Landino en recordar acontecimientos relacionados con la historia de Florencia¹⁴.

Pisa, Nistri; C. Dionisotti 1965-1966, *Dante nel Quattrocento*, en *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Florencia, Sansoni, I, pp. 333-378; E. Garin 1970, *Dante nel Rinascimento*, "Lecture Classensi", III, pp. 111-143; D. Thompson 1970, *Landino's life of Dante*, "Dante Studies" (LXXXVIII), pp. 119-127; R. Cardini 1973, *La critica del Landino*, Florencia, Sansoni; F. La Brasca 1987, *Du prototype à l'archétype: lecture allégorique et réécriture de Dante dans et par le commentaire de Cristoforo Landino*, en G. Mazzacurati, M. Plaisance (al cuidado de), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 69-107; P. Procaccioli 1989, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Comedia di Cristoforo Landino*, Florencia, Olschki; D. Parker 1993, *Commentary and ideology, Dante in the Renaissance*, Durham-Londres, Duke University Press.

¹¹ "Muchos vocablos también deja él [Landino] de declarar habiéndolos por claros como lo eran para él, y para cualquiera que perfectamente tuviese la lengua toscana; mas a mí eran muy oscuros, así que los comentarios latinos que ove a las manos me fueron muy provechosos para la inteligencia deste poeta". Canto I, copla I.

¹² Con respecto a eso, cabe recordar que, después de la *princeps* de 1481, el *Comento* conoció seis reimpresiones entre 1484 y 1497. La primera de estas ediciones es la veneciana de Scoto (1484); después salieron la de Brescia de Bonino de' Bonini (1487), dos venecianas en 1491 y, también en Venecia, la de Codeca' en 1493 y la de Quarengi en 1497.

¹³ En concreto, la BNE custodia varios ejemplares de la edición veneciana de Scoto (1484), de la edición impresa en Brescia (1487), además de las ediciones de Venecia de 1491 y 1493. A propósito de la difusión del *Comento* en España, véase M. Penna 1965, pp. 106-107.

¹⁴ Al comienzo de su comentario, Villegas declara explícitamente que Landino "algunas veces se alarga tanto [...] así como en loores de su patria que fue Florencia, y en cosas semejables, en lo cual [...] la afición y el sabor que en ello toma le faze algo demasiado alargar". Canto I, copla I.

El comentario burgalés es el más patente testimonio de la excelente cultura humanística de Villegas, fundada en un cuidadoso estudio y en una voluntad de apropiación de los *auctores* de la latinidad y de los clásicos cristianos. Su humanismo abarca múltiples saberes y es revelador de una inclinación a una cultura enciclopédica, en la que, junto a la literatura y la gramática, destacan disciplinas como la arqueología y la historiografía. Una deslumbrante erudición alimenta la glosa dantesca, en donde menudean sentencias de las autoridades latinas más influyentes en el imaginario colectivo de la Edad Media española, de Virgilio a Séneca, de Ovidio a Cicerón, además de numerosísimas referencias a la Sagrada Escritura y a los Padres de la Iglesia¹⁵.

III. Un análisis del léxico de Villegas revela una tendencia al hibridismo¹⁶, pues si los versos en arte mayor atestiguan una predilección por los arcaísmos y los latinismos, el traductor no desdén el uso de neologismos; en la glosa, a veces Villegas defiende el empleo de formas arcaicas, manifestando al mismo tiempo cierto desprecio por la innovación lingüística, considerada una forma indeseable de corrupción. Eligiendo el arcaísmo, el traductor ensalza el carácter auténtico y primigenio de los usos lingüísticos de antaño, censurando a los “modernos galanes cortesanos” que “estragan la lengua castellana”¹⁷; Villegas se nos muestra como un portavoz de la memoria colectiva de la lengua del pueblo, que desde su punto de vista representa un ideal del “bien hablar” y es depositaria de una pureza incontaminada, plenamente a la altura de sostener la formación de una lengua nacional.

Señales de esta apología de la lengua popular se descubren no sólo en el léxico, sino también en el ámbito morfosintáctico, mediante el empleo de los arcaísmos *ca* y *maguer / maguer que*, utilizados en los versos de arte mayor y cuyo uso Villegas explica detenidamente en la glosa. En el comentario del canto VIII el traductor justifica el uso del arcaico nexos causal *ca* en lugar de *porque* con estas palabras:

Vocablo castellano antiguo es aquel *ca*: quiere dezir *porque*, y así se falla en los libros y escripturas castellanas antiguas; mucho le usa Juan de Mena y otros elegantes auctores y es muy bueno y breve, especial para en verso. Ya no se usa porque estos nuestros modernos galanes cortesanos estragan la lengua castellana; mejor y más conforme al latín fablan

¹⁵ Sobre el canon de autores clásicos en la Edad Media española, véanse entre otros M. R. Lida de Malkiel, *La tradición clásica en España*, cit.; F. López Estrada 1983, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, pp. 138-145; F. Crosas 2010, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 69-111.

¹⁶ Cfr. Arce 1965, p. 26.

¹⁷ Canto VIII, copla XVIII.

en las montañas y aun los labradores que no ellos cada día fallan nuevas maneras de hablar muy improprias y enemigas del romance, que es lengua romana y muy latina la nuestra¹⁸.

Villegas teoriza aquí una contraposición entre un estadio arcaico del castellano, más cercano al latín y ahora conservado sólo en ámbitos rurales, y los usos lingüísticos de los “modernos galanes cortesanos”, que hablan impropria-mente y que, desde su punto de vista, son los verdaderos culpables de la corrupción del romance. A pesar de su desaparición casi completa de la literatura contemporánea - está ausente en la *Celestina*, así como en la *Gramática castellana* de Nebrija¹⁹ -, Villegas defiende con fuerza el uso de *ca* apoyándose en la autoridad de Juan de Mena y manifestando una opinión no del todo aislada, pues pocos años después, en el *Diálogo de la Lengua*, Juan de Valdés afirma: “*Ca*, por *porque*, ha recibido injuria del tiempo, siendo injustamente desechado, y tiene un no sé qué de antigüedad que me contenta”²⁰.

Por lo que respecta a *maguer*, arcaísmo empleado en lugar de *aunque* y probablemente procedente del griego *makarie*²¹, Villegas nos da a conocer una interesante variante diastrática, señalando que en su época no era “en uso de curiales ni de galanes” y estaba difundido sólo en el habla de los “labradores y en las montañas”²²; además, la apasionada defensa del uso de *maguer* es un buen testimonio del culto del arcediano de Burgos a usos lingüísticos anticuados: “yo soy mucho aficionado a vocablos antiguos y por eso pongo éste y otros algunos [...] de que no dubdo seré reprendido, mas todo es de sufrir por honra de la antigüedad”²³. También para justificar el empleo del

¹⁸ Canto VIII, copla XVIII.

¹⁹ Véase R. Eberenz, *Cambios morfosintácticos en la Baja Edad Media*, en R. Cano (al cuidado de), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, p. 630.

²⁰ J. de Valdés 1985, *Diálogo de la lengua* (edición al cuidado de J. M. Lope Blanch), Madrid, Castalia, p. 121. Interesante señalar que Peter Russell trae a colación las palabras de Villegas acerca de *ca* para notar que cierta poesía que se ponía como objetivo representar las actitudes lingüísticas de la gente común probablemente respondía a los gustos literarios de la corte de Fernando e Isabel. P. Russell, *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona, Ariel, 1978, p. 235.

²¹ El primer significado de *maguer* era el de *ojalá*, sentido que ha mantenido en el italiano *magari*, y sólo en un segundo momento el nexa adquirió el valor concesivo. Sobre estos aspectos véanse E. Montero Cartelle, *La trayectoria cronológica y modal de la expresión concesiva maguer (a) (que)*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Pabellón de España, 1992, I, pp. 701-710; J. Corominas 1991-1993, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, III, pp. 764-768.

²² Canto I, copla II.

²³ Interesante es notar que a propósito del problema del uso de *maguer* y *aunque* Juan de Valdés señala en el *Diálogo de la lengua* que el primitivo nexa concesivo seguía siendo de uso común en muchas “coplas de autoridad” del *Cancionero general*, a pesar de haber perdido el prestigio literario de antaño. J. de Valdés 1985, p. 126.

arcaísmo *tan muy*²⁴, Villegas se ampara en la *auctoritas* de Mena: aunque el nexo no pueda considerarse un ejemplo de corrección lingüística, al traductor dantesco recuerda muy de cerca el *tan mucho* presente en el *Laberinto de Fortuna*²⁵, un buen recurso para “añedir algo al superlativo”.

Esta constante voluntad de apoyarse en la autoridad de Mena no se debe únicamente a razones estilísticas y métricas, pues es fiel testimonio del clima de auténtica devoción que en la España prerrenacentista se sentía por el gran cordobés, modelo supremo de intelectual que había profetizado, en un momento tan dramático como el del reinado de Juan II, el advenimiento de una Monarquía fuerte y unida. Refugiándose en el ejemplo del autor más influyente para la generación de humanistas españoles de la segunda mitad del siglo XV y que el mismo Nebrija había adoptado como *auctoritas* nacional aunque no apreciaba su ampuloso estilo²⁶, el arcediano de Burgos implícitamente manifiesta su adhesión a un proyecto literario ideal caracterizado por un fuerte sentimiento patriótico.

Si volvemos a los arcaísmos presentes en la traducción dantesca cabe recordar *vegada*, utilizado en lugar de *vez* y firmemente rechazado por Valdés²⁷; cierta pátina arcaica poseen los atributos *mintroso* y *vergoñosa* (ambos ausentes en el *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija) así como *aína* (“palabra bárbara” en opinión de Covarrubias²⁸), *frunte*, *naucher*²⁹, *fraire* y *mesnada*³⁰. Siguiendo la reflexión de George Steiner, según el cual es propio del traductor combinar “con mayor o menor ciencia, giros tomados del pasado de la lengua, del repertorio de los maestros que la supieron cultivar con éxito”³¹, se puede

²⁴ El nexo *tan muy* lo encontramos por ejemplo en la copla XVII del canto II, “tan muy presurosa”, en la copla III del canto III, “tan muy dolorosa”, en la copla III del canto IV, “tan muy desmayado”.

²⁵ *Tan mucho* aparece tres veces en el *Laberinto de Fortuna*. Sobre este aspecto, véase Lida de Malkiel 1950, p. 239, n. 7.

²⁶ Sobre la influencia de Mena en la segunda mitad del siglo XV y sobre la valoración de Nebrija, véanse entre otros O. Di Camillo, *El humanismo castellano del Siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 119; F. Rico, *Lengua y literatura: de Nebrija al siglo de oro*, en Id. (al cuidado de), *Historia y crítica de la literatura española*, 2/1, Barcelona, Crítica, 1991, p. 40; E. de Bustos Tovar, *Nebrija, primer lingüista español*, en V. García de la Concha (al cuidado de), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1983, p. 213; J. Casas Rigall, *Humanismo, gramática y poesía: Juan de Mena y los “autores” en el canon de Nebrija*, Santiago, Universidad, 2010, pp. 51-61.

²⁷ Véase J. de Valdés 1985, p. 130, en donde leemos: “*Vegada*, por *vez*, leo en algunos libros y aun oigo dezir a algunos; yo no lo diría ni lo escribiría”.

²⁸ Covarrubias 2006, *Tesoro de la lengua castellana o española* (edición al cuidado de I. Arellano e R. Zafra), Madrid, Iberoamericana, p. 69.

²⁹ Cfr. J. Corominas 1991-1993, IV, p. 219.

³⁰ Ivi, IV, p. 219.

³¹ G. Steiner 1994, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (trad. esp. de A. Castañón y A. Mayor), México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 347.

decir que el *Infierno* de Villegas, gracias a un léxico rico de vocablos anteriores al de su tiempo, establece una estrecha conexión con las raíces más profundas del castellano de los orígenes. Tiñendo su traducción de un matiz arcaico, Villegas hace que el lector castellano no sienta el texto dantesco como una presencia extranjera, sino como algo propio de su horizonte cultural: esta voluntad explica por ejemplo el uso de *testa*, ausente en Nebrija y en el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Palencia, en lugar de *cabeza* –al respecto Villegas recuerda que “antiguamente en nuestra lengua también se decía testa la cabeça, y por eso se dexó así este vocablo”³² – así como el empleo de vocablos a punto de caer en el olvido (*asaz* y *cuita*) o cuya connotación semántica se ha perdido en el tiempo (*so* con el sentido de *bajo*). De entre estos arcaísmos, muchos aparecían ya en las coplas del *Laberinto de Fortuna* y, como señaló Lida de Malkiel en su magistral estudio sobre el gran cordobés, resultaban arcaicos ya a mediados del siglo XV³³.

Si en la mayoría de los casos Villegas opta por el término en desuso, a veces admite el neologismo de procedencia latina, lo que demuestra que su postura en defensa de la pureza de la lengua no se ha de entender como un menosprecio absoluto hacia la creación de nuevas palabras, como el sustantivo *afluencia*³⁴ y los atributos *flébil*³⁵, *gratuito*³⁶, *lívido*³⁷, *extrínseco*³⁸ y *fétido*³⁹. Cabe decir que, aunque algunos de los neologismos adoptados son préstamos léxicos dantescos, Villegas maneja su uso con gran libertad, pues los versos en que las palabras aparecen en el texto italiano no se corresponden con los de la traducción: *lívido* por ejemplo se encuentra cuatro veces en el texto dantesco (*If.* III 98, XIX 14, XXV 84, XXXII 34) mientras que Villegas lo emplea sólo dos veces, además en la glosa; si *gratuito* es atributo que Dante usa sólo una vez en el *Paradiso* (XIV 47) el arcediano de Burgos lo utiliza dos veces en el comentario. Muy notable poéticamente es el uso de *afluencia* y *flébil*: con el primer vocablo Villegas hace hincapié en el llanto de los hipócritas, “sus lágrimas lançan en grande afluencia”, mientras que *flébil* connota el triste habla de los iracundos “tristes” de *Inferno* VII (vv. 121-126), “dezían con flébiles hinos”. Además de estos neologismos, la más importante creación neológica de Villegas es sin lugar a dudas *terceto*, que aparece por vez primera en español en su obra⁴⁰, precisamente en la *Introducción*. Si bien, y con mucha agudeza, de Bustos Tovar señala a propósito de los neologismos que

³² Canto XXVIII, copla XIX.

³³ Sobre este aspecto, véase Lida de Malkiel 1950, pp. 238-240.

³⁴ Véase J. Corominas 1991-1993, II, p. 921.

³⁵ *Ivi*, II, p. 877.

³⁶ *Ivi*, III, p. 189.

³⁷ *Ivi*, III, p. 673.

³⁸ *Ivi*, II, p. 829.

³⁹ *Ivi*, III, p. 338.

⁴⁰ *Ivi*, V, p. 624.

“lo relevante no es tanto esa primera documentación como los datos posteriores, ya que son éstos los que testimonian su arraigo en la lengua general”⁴¹, el hecho de que la introducción de *terceto* en el romance se deba a Villegas tiene un evidente valor simbólico, dado que atestigua el intento del humanista burgalés de introducir en la lengua poética castellana la voz que definía la estructura métrica de la *Commedia*.

Aparte de arcaísmos y neologismos, un enorme caudal de vocablos está constituido por cultismos latinos que Villegas emplea movido por el intento de elevar el estatus del castellano, en la estela de Juan de Mena, pero también aplicando la lección de Nebrija; bajo este aspecto, no cabe duda de que Villegas sigue el dictamen del humanista andaluz, que había mostrado la ascendencia latina del castellano, y anticipa lo que pocos años después confirmará decididamente Valdés en el *Diálogo de la lengua*: “la lengua latina es el principal fundamento de la castellana”⁴². La obra del traductor dantesco no es sólo una orgulloza y a menudo puntual demostración de la herencia clásica del castellano, “lengua romana y muy latina”⁴³: paralelamente a la reivindicación de las raíces latinas del español, Villegas exalta el concepto de lengua “nacional” – una de las banderas del Humanismo de la época de los Reyes Católicos – acercándose a la postura de Landino, visto que el apartado paratextual del *Comento* es una propagandística alabanza de la primacía del toscano. Tanto la obra de Landino como la de Villegas reflejan la estrecha conexión entre razones lingüísticas y políticas: la diferencia estriba en las dimensiones del fenómeno, pues el humanista italiano ve en el poema dantesco el medio privilegiado para exaltar el vernáculo fiorentino en un contexto limitado, la Italia de finales del siglo XV, caracterizado por un marcado particularismo político y lingüístico⁴⁴; el arcediano de Burgos, en cambio, celebra la pureza de un romance que está convirtiéndose en lengua universal, conocida en Europa como en el norte de África y hablada en las Indias Occidentales.

Si el latín es el ejemplo de perfección, una imitación cuidadosa de su *ars* y de su léxico permite enriquecer y ennoblecer el vocabulario castellano, de ahí que Villegas realce su lengua a través de palabras que atestiguan su herencia latina y revelan la continuidad entre la nobleza de la tradición clásica y el romance. Si la mayoría de los latinismos empleados por Villegas coincide con la forma italiana (*superbo*, *pigricia*, *naso*, *palude*, *cibo*, *loquella*), numerosos cultismos estaban presentes ya en el *Laberinto de Fortuna*; entre éstos, algunos aparecen tanto en su forma etimológica latina, (*pluvia*,

⁴¹ J. J. de Bustos Tovar, *Para la historia del léxico español: la valoración del neologismo prerrenacentista en el siglo XVI*, en *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Arco Libros, 2008, II, p. 1203.

⁴² J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit., p. 59.

⁴³ Canto VIII, copla XVIII.

⁴⁴ Sobre este aspecto, véase M. Santoro 1954, *Cristoforo Landino e il volgare*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana” (CXXXI), pp. 501-547.

claves, flama), como en su variante moderna con palatalización de los grupos iniciales pl-, cl-, fl- (*lluvia, llaves, llama*). Sin duda menos corrientes son los latinismos esdrújulos, de gran eficacia poética y estética en el verso de arte mayor; generalmente los esdrújulos son adjetivos (*túrbido, ilícito, pública, áspero, lúcido*) aunque no faltan sustantivos (*fúlgura*)⁴⁵ y coinciden tanto con el primer acento del verso (“el túrbido nublo será descogido”)⁴⁶ como con el primero del segundo hemistiquío (“y si los principios del mísero amor”)⁴⁷.

De entre los cultismos presentes en el *Infierno*, hay muchísimos atestiguados por primera vez en el *Laberinto de Fortuna*, prueba fehaciente de cómo el vocabulario del cordobés fue punto de referencia fundamental para el traductor burgalés. El listado sería muy amplio, pero basten como ejemplos esta treintena de voces: *atento, belicoso, bruma, cometas, consorcio, corruptible, estrago, ferviente, inconveniente, inefable, infacundo, infortunio, inhumano, integridad, lánguidas, médico, modesta, mostruos, multitud, narrar, navegar, palestra, planura, plática, profano, sagacidad, sortilegio, superna, tacto, trasparente*⁴⁸.

Con respecto al latín, cabe señalar una profunda diferencia entre la postura de Landino y la de Villegas, pues si el humanista toscano, al recoger en su exégesis citas de autores clásicos, no las traduce al italiano, Villegas las vierte siempre al castellano. Como aclara en la *Introducción*, el traductor burgalés busca satisfacer los gustos de los lectores latinistas así como de los que desconocen la lengua clásica, porque su voluntad es dirigirse a un amplio público, compuesto no sólo por los doctos universitarios, sino también por un gran número de lectores cultos que no poseen la preparación escolar de la *elite* de los eclesiásticos y de los grandes humanistas⁴⁹. Parece muy lejos el tópico de los traductores hispánicos del siglo XV que solían quejarse de la *paupertas* de la lengua romance, pues el arcediano de Burgos establece una relación de igualdad entre el latín y el castellano; su opera-

⁴⁵ Sobre el valor estético de los latinismos esdrújulos en el verso de arte mayor, véase el *Prólogo* de la edición del *Laberinto de Fortuna* al cuidado de Juan Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1943, pp. LXXII-LXXIII; véanse también Lida de Malkiel 1950, pp. 283-286, además del fundamental artículo de F. Lázaro Carreter, *Poética del arte mayor castellano*, en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Gredos, I, pp. 343-378.

⁴⁶ Canto XXIV, copla XXIII.

⁴⁷ Canto V, copla XX.

⁴⁸ A este propósito, véase M. del Carmen Gordillo Vázquez, *El cultismo léxico en el Pre-renacimiento: una aportación*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, cit., I, pp. 1096-1098.

⁴⁹ Sobre este aspecto, véanse P. Russell, *Temas de la Celestina*, cit., pp. 231-232; Hamlin 2011, *El comentario de la Divina Comedia de Villegas y el humanismo peninsular*, cit., pp. 77-78.

ción nace del convencimiento de que la sabiduría que se encierra en las sentencias latinas no sufre una pérdida de prestigio al traducirse a la lengua romance, ahora vehículo digno para expresar los más variados conceptos literarios y filosóficos.

Esta voluntad determina también el tratamiento de la única cita latina del *Inferno*, las palabras del himno religioso de Venanzio Fortunato con las que Virgilio presenta a Lucifer al comienzo del canto XXXIV,

Vexilla regis prodeunt inferni.

que Villegas traduce al castellano:

Los fieros pendones se van demostrando
del rey del Infierno, por ende los mira.

Sin embargo, en este caso la glosa revela cierto remordimiento del arcediano de Burgos: “*Vexilla regis prodeunt inferni*, y porque no se podía así en latín fazer verso castellano, fue forçado tornarlo en nuestra lengua, que yo lo quisiera dexar así en latín”⁵⁰.

Los prestamos de otras lenguas romances son italianismos y francesismos: los primeros, entre los cuales *foso*, *lordo*, *foce*, *coratela*, *muso*, *matino*, *putana*, *tramontana*, constituyen un rico apartado léxico de la traducción. Italianismos son también los términos relacionados con el contexto literario dantesco y con la topografía del *Inferno*, como *bolgia* (con su derivado *mala bolgia*) y *contrapaso*.

El proceso de italianización se manifiesta también en el uso de algunos diminutivos que presentan el mismo sufijo empleado por Dante, como *floretas*, *barqueta*, *vergueta*, *joveneta*, *rusceleste*; estas formas se alternan con las que llevan el sufijo *illo* (*pobrezillo*, *pontoncillos*) e *ito* (*leoncitos*). El empleo de *illo* es un buen testimonio de cambio lingüístico, ya que en los años en que Villegas trabaja sobre su *Infierno* la zona de Burgos es el área en donde inicia un proceso que llevaría *illo* a reemplazar a *iello*, sufijo que indica la *diminutio* mucho más frecuente en la Edad Media y que nunca aparece en las coplas burgalesas⁵¹.

Un notable grupo de vocablos, entre los cuales *linaje*, *salvaje*, *dama*, *gala*, *visaje* y *saje*, es de procedencia francesa o provenzal y atestigua la persistencia del influjo de la cultura transpirenaica en los elegantes ambientes señoriales castellanos de finales del siglo XV⁵².

⁵⁰ Canto XXXIV, copla I.

⁵¹ Sobre los diminutivos *illo* e *iello*, véase R. Penny, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel 2001, p. 267.

⁵² Sobre este aspecto, véase R. Lapesa 2008, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, p. 236.

IV. Es de sobra conocido que, sobre todo en *Malebolge*, abandonando un registro lingüístico solemne Dante utiliza un vocabulario plebeyo, cuya característica es el empleo de expresiones a veces soeces, un lenguaje repleto de términos vulgares y descuidados, adecuados a la maldad de los pecados y a la degradación moral de las almas condenadas. Por esta razón, es sumamente interesante analizar cómo Villegas se enfrenta con la traducción de estos cantos caracterizados por un vocabulario bajo, grosero y extremadamente realista. Para valorar mejor la postura del traductor, escogeré unos ejemplos dentro de su traducción de algunos cantos de *Malebolge* y haré una comparación entre su léxico y el empleado por Enrique de Villena, al que se atribuye la primera versión castellana de la *Commedia* en 1428. En general, el arcediano de Burgos busca conservar el componente sórdido de la representación dantesca, aunque atenuando la excesiva vulgaridad: los vv. 112-117 de *Inferno* XVIII, quizá el canto más representativo del lenguaje soez de Dante dentro de *Malebolge*,

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privati pareva mosso.
E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco,
vidi un col capo sì di merda lordo,
che non parëa s'era laico o cherco.

que Villegas vierte al castellano así (*coplas* XVII y XVIII):

así lo fezimos y vemos grand sima,
y abaxo la gente en estiercol yazer,
grand asco me toma de su parecer,
semeja movido de humanas pribadas;
y entre las gentes tan mal colocadas,
en uno mis ojos se van a poner.

Estaba de suzia tan encapotado,
del fétido lodo de aquel fondo ciego,
que no se conosce si es clérigo o lego.

El traductor consigue mantener la intensa expresividad del original, omitiendo al mismo tiempo el elemento léxico más indecente, la palabra *merda*, sustituida por una variante más leve y decorosa, el muy insólito sustantivo *suzia*⁵³; el mismo proceso de atenuación se repite un poco más adelante,

⁵³ Corominas 1991-1993, V, pp. 324-325. En el *Vocabulario* de Nebrija hay dos entradas de *suzia*, en ambos casos atributos: en el primer caso *suzia cosa* es el equivalente de *immundus-a-um*, en el segundo es “cosa no afeytada”, equivalente de *squalidus-a-um*. A. de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín* (ed. al cuidado de G. J. Macdonald), Madrid, Castalia, 1981, p. 183.

cuando las uñas *merdose* de la prostituta Tais (v. 131 del texto italiano) se convierten en “suzias uñas”, traducción que suaviza bastante la baja semántica del texto italiano. La postura de Villegas es opuesta a la de su predecesor Villena que, movido por el intento de traducir el texto dantesco *pro verbo verbum*, en el primer caso escribe “vi uno con la cabeça así de merda ençuziado”⁵⁴ y en el segundo “uñas merdosas”⁵⁵; alejándose de Villena y a pesar de que el *Vocabulario* de Nebrija incluye tanto el sustantivo *mierda* como el atributo *merdoso*⁵⁶, en la concepción de Villegas una obra literaria no puede acoger palabras tan soeces, que ni siquiera una vez aparecen en la traducción.

En *Inferno XXVIII* la representación dantesca de Mahoma se caracteriza por su extremado realismo anatómico (vv. 24-27):

rotto dal mento infin dove si trulla.
Tra le gambe pendevan le minugia;
la corata pareva e 'l tristo sacco
che merda fa di quel che si trangugia.

Así Villegas traduce al castellano los cuatro endecasílabos (*copla IV*):

de aquella manera vi uno fendido
de su barba y pecho y la panca partida
por entre las piernas colgada y prendida
la su coratela, menudos y todo
un sacco fendido parece aquel modo
que fue de su aspecto mi vista ofendida.

También en este caso el ideal de decencia obliga a Villegas a omitir la traducción de palabras soeces como *merda*, a diferencia de Villena, cuya versión asombra por su extremada literalidad, “que mierda faze de lo que se come”⁵⁷. Si Villegas consigue mantener un tono más decoroso, la otra cara de su elección es una indudable *reductio* del valor semántico de los vv. 26-27, dado que el *tristo sacco*, con el que Dante define el estómago y cuya función se explicita en modo despreciable en el v. 27, “che merda fa di quel che si trangugia”, se convierte en un genérico “saco fendido”⁵⁸.

V. En el texto poético, Villegas a veces no consigue traducir en modo adecuado algunos términos o locuciones empleados por Dante. Al respecto cabe pensar en dos razones: una falta de comprensión de algunos arcaísmos dan-

⁵⁴ E. de Villena, *Obras completas*. Edición y prólogo al cuidado de P. Cátedra, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, III, p. 605.

⁵⁵ Ivi, p. 606.

⁵⁶ A. de Nebrija 1981, *Vocabulario de romance en latín*, cit., p. 134 y p. 133.

⁵⁷ Ivi, p. 650.

⁵⁸ En cambio Villena escribe “triste saco”. *Ibidem*.

tescos o una lectura poco cuidadosa tanto del texto del *Inferno* como del *Comento* de Landino. A la primera categoría de errores pertenece la traducción de algunas palabras italianas cuyo valor semántico Villegas parece desconocer: en el v. 124 de *Inferno XXI* el diablo Malacoda dice:

Cercate 'ntorno le boglienti pane.

Al no conocer el sentido exacto del vocablo *pane*, variante arcaica de *panie*, término que indica metafóricamente la pez⁵⁹, Villegas establece una comparación entre los hipócritas que hierven en la quinta bolsa dantesca y el pan cocido en el horno. La traducción reza así:

Los panes que cuezen por el derredor.

evidente señal de una lectura errónea que se confirma en la glosa, en donde el arcediano de Burgos añade que “Dízeles a estos demonios el su mayor Malacoda que miren los panes que cuezen en el horno, quiere dezir [...] por las ánimas que se cuezen en aquel forno y lago de la pez”⁶⁰. Otra traducción errónea es la de “al da sezzo”, arcaica locución adverbial con la que se cierra *Inferno VII* y cuyo sentido es el de “finalmente”⁶¹, que Villegas sustituye con el atributo *cansados*, mientras que más fiel al texto dantesco es la elección de Villena, que escribe “en lo seco”⁶².

De entre los errores debidos a una lectura superficial de Dante y de la glosa de Landino, he escogido algunos notables. En el canto VII la “voce chioccia” de Pluto (v. 2) se traduce con “lánguidas voces”⁶³, versión muy lejana del texto dantesco y que demuestra cómo Villegas no recoge la sugerencia de Landino, que en el *Comento* señala que el sentido de “chioccia” es “roca”⁶⁴, algo del que ya se había percatado Villena, cuya traducción es “boz ronca”⁶⁵. Otro evidente error es la traducción del v. 15 del canto XXXII, en el que Dante se dirige con desdén a las almas de los traidores diciendo:

mei foste state qui pecore e zebe.

Villegas ignora que el sentido de *zebe* es el de “cabras”, de ahí que traduzca así:

⁵⁹ Véase la voz *pania*, *Enciclopedia Dantesca*, IV, p. 267.

⁶⁰ Canto XXI, copla XX.

⁶¹ Dicha locución se construye con el adjetivo arcaico *sezzo*. Véase la voz “*da sezzo*”, *Enciclopedia Dantesca*, II, p. 317.

⁶² E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 555.

⁶³ Copla I.

⁶⁴ C. Landino 2001, *Comento sopra la Comedia* (al cuidado de P. Procaccioli), Roma, Salerno, II, p. 489.

⁶⁵ E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 551.

que ya fueran zebras o bestias salvajes⁶⁶.

La traducción es errónea y refleja una lectura distraída del *Comento*, ya que Landino ilustra el correcto significado de la palabra⁶⁷ mientras que sin duda más cercana al texto dantesco es la traducción de Villena, que traduce *zebe* con “ovejas”⁶⁸.

Más grave es el error en el canto VIII, cuando el “basso inferno” del v. 75 se convierte en “mísero infierno”: aquí el traductor no respeta el valor semántico del término, que define topográficamente una sección del reino infernal, el “basso”, es decir, el que se halla dentro de la ciudad de Dite, a diferencia de Villena, que literalmente traduce con “baxo infierno”⁶⁹.

VI. Un marcado interés de Villegas por la lexicografía se desprende de la lectura de su comentario: glosando los versos en arte mayor, a menudo el traductor ahonda sus indagaciones etimológicas de vocablos castellanos, o indicando su origen latino, o cotejándolos con los correspondientes términos romances. Al igual que su modelo Landino, que en el *Comento* analiza arcaísmos, neologismos, latinismos, voces dialectales y jergales del poema dantesco “con la stessa cura di un moderno editore”⁷⁰, también Villegas manifiesta cierta atención (aunque su metodología de trabajo no puede calificarse de sistemática) en la ilustración del sentido y de la etimología de vocablos notables.

La época de los Reyes Católicos representa un momento fundamental para la normalización y el afianzamiento del castellano como lengua de cultura y produce frutos muy prestigiosos en ámbito lexicográfico, pues en 1490 Palencia publica el *Universal vocabulario en latín y en romance*, mientras que en 1516 sale a luz la segunda, y más completa edición del *Vocabulario de romance en latín* de Nebrija. Numerosos fragmentos de la glosa de Villegas muestran una adhesión a ese fervor lexicográfico y atestiguan que en la enciclopedia del saber del arcediano de Burgos la lexicografía ocupa un lugar privilegiado. Además, en época prerrenacentista es práctica común de los glosadores de los clásicos detenerse en explicaciones etimológicas, como demuestra nítidamente el ejemplo de Hernán Núñez, que en el ya citado comentario del *Laberinto de Fortuna* utiliza el texto de Mena como medio privilegiado para reflexionar sobre el origen y el uso más adecuado de las palabras⁷¹.

⁶⁶ *Copla* III.

⁶⁷ “Chiamò le capre zebe, perché chosí le chiamano e pastori nostri”. *Comento*, cit., II, p. 986.

⁶⁸ E. de Villena, *Obras completas*, cit., p. 669.

⁶⁹ *Ivi*, p. 558.

⁷⁰ Véase P. Procaccioli 1989, p. 163.

⁷¹ Sobre este aspecto, véase M. Freixas Alás, *Los comentarios de Hernán Núñez al léxico del Laberinto de Fortuna*, en *Actas del VII Congreso*, cit., pp. 1263-1279.

Villegas puede explicar la etimología de un vocablo italiano aunque decida no utilizar la palabra en sus coplas, como en el caso del verbo *spoltre* (*If.* XXIV 46) que el arcediano de Burgos traduce con *desenvuelvas*, señalando en la glosa que “poltro quiere dezir lecho blando y así se llaman en Italia los dormilones y flojos poltrones y despoltrar quiere dezir avivar y salir del lecho”⁷². El elemento de mayor interés estriba en el hecho de que Villegas ve en la palabra italiana un ejemplo de onomatopeya, pues añade que “su sonido muestra su significación”, consideración ausente en el *Comento*⁷³. Hay otros casos en que Villegas demuestra notable autonomía, manifestando, además, el conocimiento de modales en su opinión típicamente italianas: en el v. 121 de *Inferno* XXVII, Guido da Montefeltro dice “Oh me dolente”, expresión que Villegas comenta así: “Así se dize en italiano cuando alguno se aflige, da una palma con otra diziendo *haymé*, quiere dezir *hay de mí*”⁷⁴.

La reflexión puede tocar el tema de la relación y del parentesco entre distintas lenguas romances, según una metodología característica de la lingüística comparada. Es el caso de la consideración acerca del vocablo *folletto*, con el que Dante define al falsificador Gianni Schicchi (*If.* XXX 32). Villegas emplea el término en los versos (*folleto*), señalando en la glosa que el vocablo es común a otros idiomas como italiano y francés: “Este folleto es vocablo francés y italiano, “follía” quiere dezir “locura” y “folle” “hombre loco y sobervio”. Detrás de esta elección, no parece descabellado entrever la tendencia al arcaísmo típica del arcediano, pues hay que tener en cuenta el sabor antiguo de la raíz de la palabra *follía*, corriente ya en la Edad Media⁷⁵. La voluntad de alardear de su conocimiento del francés se revela a propósito del adjetivo *ardito* (*If.* VIII 90), ya que en este caso Villegas señala que la palabra “en lengua francesa quiere dezir osado: así se llamó Felipo el Ardit, que quiere dezir el *efforçado*”⁷⁶.

A veces es el *Comento* de Landino el que empuja a Villegas a la reflexión etimológica, aunque no siempre el arcediano de Burgos recoge fielmente las ideas del humanista toscano, como a propósito de la etimología del término *jubileo*: si Landino señala que “in lingua ebraea significa ‘anno di remissione et liberatione’”⁷⁷, en opinión de Villegas “es vocablo latino y viene del verbo *jubilare*, que es alegrar y gozarse”⁷⁸; es probable que en este caso la diferencia se deba a la

⁷² Canto XXIV, copla VIII.

⁷³ Villegas traduce fielmente lo que asevera Landino (*Comento*, II, cit., p. 845): “Poltro significa ‘lecto’. Onde diciamo poltroni gl’huomini pigri et dormigliosi; et spoltrire significa ‘uscir del lecto’”.

⁷⁴ Canto XXVII, copla XVIII.

⁷⁵ Lapesa 2008, p. 176.

⁷⁶ Canto VIII, copla XV.

⁷⁷ Landino 2001, II, p. 737. Comparte la misma opinión de Landino Alfonso de Palencia que, en su *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490, fol. cccvii, señala que la palabra *jubileo* “se interpreta del hebraico anno de remisión o perdonança”.

⁷⁸ Canto XVIII, copla IV.

voluntad del traductor de hacer hincapié en las raíces latinas de las lenguas romances en línea con Nebrija, menospreciando, a la vez, la influencia semítica.

Por lo que se refiere al griego y al hebreo, Villegas demuestra un conocimiento muy escaso, dado que en los casos en que señala la etimología griega (*poeta*, *acidia*) o hebrea (*Sódoma*, *Sátana*) de una palabra romance, el arcediano de Burgos traduce bastante *ad verbum* la opinión de Landino, aunque sin señalarlo. La prueba más patente del desconocimiento del griego es la errónea etimología que Villegas propone de la palabra *hipócrita*, que “se dize de ipo, que en griego quiere dezir encima, y crisis que quiere dezir oro”⁷⁹; en este caso el traductor se aparta de Landino, confundiendo el valor semántico del prefijo *ipo* con el de *iper*.

No pocas veces los latinismos léxicos empleados en los versos dan pie a la reflexión etimológica en la glosa: está claro que el intento de esta operación de Villegas es reivindicar el origen latino del romance castellano, pues la etimología es el argumento más incontrovertible para demostrar el nacimiento y la evolución de la lengua vernácula en la historia. Además, el detenerse en la explicación del origen de palabras empleadas en la traducción atestigua la estrecha relación que se establece entre los versos y la glosa, que en estos casos deja de ser comentario dantesco para convertirse en autoexégesis. Por ejemplo, en el v. 6 de *Inferno V* Dante afirma que Minos

giudica e manda secondo ch'avvinghia,

frase que Villegas traduce así:

mandando juzgaba por modo sincero⁸⁰.

Aparte del cambio verbal, el uso de un gerundio ausente en Dante, el texto español propone una clave de lectura novedosa, que Villegas aclara en el comentario, señalando que el guardián del cerco de los lujuriosos “juzga por modo sincero y justo, sin ninguna parcialidad ni afición”; luego, el arcediano de Burgos añade que el vocablo empleado es de procedencia latina “y quiere dezir verdadero y simple sin dobladura”. Otro latinismo añadido en los versos y comentado en la glosa es *inopia*, que Villegas utiliza para amplificar la *diminutio* de Dante *auctor*:

confieso mi lengua tener grande inopia⁸¹.

En el comentario leemos que *inopia* – palabra atestiguada por primera vez en español en el *Laberinto de Fortuna* (49h) - “vocablo latino es y quiere

⁷⁹ Canto XXIII, copla XIII.

⁸⁰ Canto V, copla I.

⁸¹ Canto XXIV, copla XIV.

dezir defecto o falta y mengua”, definición bastante parecida a la de Palencia, que en su *Vocabulario* señala que el significado del término es “mengua de bienes y pobreza”⁸².

En el plano morfosintáctico la reflexión puede tocar aspectos de historia de la lengua española, como cuando Villegas, justificando por razones métricas y, quizá, por su apego al arcaísmo, el uso en su traducción de la forma con apócope *faz* en lugar de *faze* (*la tu tal loquela te faz manifesto*⁸³), recuerda en la glosa que “antiguamente, en lengua castellana, por dezir faze o dize, dezían faz, o diz. Aquí se puso por fazer el verso y quitarle una sílaba”. Su reflexión es muy puntual y señala un rasgo característico del castellano de la Edad Media, pues la apócope en la tercera persona singular del presente de indicativo con caída de *e* final (*diz, faz*) se encuentra en Berceo, don Juan Manuel, o el Arcipreste de Hita, manteniéndose hasta bien entrado el siglo XV⁸⁴.

La reflexión puede aclarar también las diferencias entre castellano e italiano por lo que se refiere a la clasificación genérica de algunas palabras, como cuando Villegas explica que el uso de algunos sustantivos masculinos, aunque en castellano son femeninos, se debe a la voluntad de conformarse con el italiano, más cercano al latín: por ejemplo el arcediano traduce “secreto calle” (*If. X 1*) con “calle secreto” porque “nuestra lengua castellana haze hembra a la calle y pónela en género femenino, mas [...] segund el latín masculino es, por eso dize *calle secreto*, conformándonos con el texto del toscano”⁸⁵. La misma dinámica se repite en el canto XXIV, cuando Villegas, comentando el verso “mas como llegamos a un roto puente”, señala que

“ya diximos cómo valle y calle y puente con otros semejantes en la lengua castellana fazémoslos del género femenino, diciendo *una calle, una puente*; en latín y en el toscano nómbrese en masculino, diciendo *aquel puente o un roto puente*”⁸⁶.

De vez en cuando, es el uso de un término propio de la aldea lo que da pie a la reflexión que se desarrolla en la glosa. En los vv. 83-84 de *Inferno VIII* Dante recuerda que los diablos fuera de la ciudad de Dite “stizzosamente

⁸² A. de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance*, cit., fol. ccxvi.

⁸³ Canto X, copla V.

⁸⁴ Sobre la apócope vocálica en la Edad Media, véanse R. Lapesa, *La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, II, 1951, pp. 185-226; Id., *De nuevo sobre la apócope vocálica en castellano medieval*, en “Nueva revista de Filología Hispánica”, XXIV, 1975, pp. 13-23; G. Luquet, *De la apócope verbal en castellano antiguo (formas indicativas e imperativas)*, en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, cit., I, pp. 595-604; R. Penny, *Evolución lingüística en la Baja Edad Media: evoluciones en el plano fonético*, en R. Cano (al cuidado de), *Historia de la lengua española*, cit., p. 597.

⁸⁵ Canto X, copla I.

⁸⁶ Canto XXIV, copla III.

dicean”, expresión que Villegas traduce con “razonaban con grande enconía”⁸⁷, señalando en el comentario que “enconía es vocablo de ignorantes, y se toma por enojo y malinconía, mas aquí púsose por fazer el verso quitándole una sílaba”. La razón del uso de *enconía* es prueba de la intención de incluir en la traducción vocablos que, en cierto modo, responden a un ideal de *rusticitas*, aunque, a diferencia de lo que ocurre con *ca* y *maguer*, el empleo del término rústico en los versos no ocasiona, en la glosa, el tópico de la contraposición entre la pureza de la lengua popular y la corrupción de los nuevos usos muy en boga en los ambientes cortesanos.

A veces la reflexión puede arrojar luz sobre pequeñas distinciones léxicas entre los varios idiomas ibéricos: en este aspecto, el catalán y el aragonés son las lenguas que en la glosa de Villegas se erigen en privilegiados intermedarios del castellano, pues hay casos en que el traductor justifica el uso de algunos vocablos por su pertenencia a los dos romances del nordeste de la Península. Un ejemplo es el término *nepote* (v. 105 de *Inferno* XI), que Villegas mantiene en su traducción “por la consonancia” y porque “es asaz vocablo claro dezir nepote por nieto; también es vocablo catalán y aragonés”⁸⁸; el vocablo *stagno* (v. 141 de *Inferno* XXII), se traduce con *estaño* porque “en Aragón y Cataluña al estanque llaman estaño y es más conforme al latín que dize stannum”⁸⁹. Si en ambos casos Villegas escoge la variante catalana y aragonesa, distintas razones explican su elección: adoptando el término *nepote*, el traductor expresa su adhesión a un ideal de claridad, principio fundamental de las teorías lingüísticas renacentistas⁹⁰, mientras que, por lo que se refiere a *stagno*, la variante léxica propia del catalán y del aragonés es más cercana al latín y, por eso, de mayor autoridad. La última referencia a los dos romances ibéricos se halla en el canto XXVIII, a propósito del vocablo *mai* (v. 74 del texto italiano), que Villegas emplea en lugar de *jamás*, porque “mai es buen vocablo italiano que allá mucho se usa por dezir jamás, y también en Cataluña y Aragón, y por eso se dexó así”⁹¹. Aquí se evidencia también la madura conciencia lexicográfica de Villegas, que se atreve a introducir italianismos no sólo útiles por razones métricas, sino también considerados dignos de formar parte del romance independientemente de las circunstancias en que se llevó a cabo la traducción. Esta tendencia hacia un uso cuidadoso del neologismo parece ser una anticipación de lo que pocos años después dirá Valdés en el *Diálogo de la lengua*: “yo no compongo vocablos nuevos, sino me quiero

⁸⁷ Canto VIII, copla XIV.

⁸⁸ Canto XI, copla XVI.

⁸⁹ Canto XXII, copla XX.

⁹⁰ Bastaría con recordar lo que dice Valdés en el *Diálogo de la lengua*: “tengo cuidado de usar de vocablos que sinifiquen bien lo que quiero dezir”. J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, cit., p. 154.

⁹¹ Canto XXVIII, copla XI.

⁹² J. de Valdés 1985, p. 143.

aprovechar de los que hallo en las otras lenguas con las quales la mía tiene alguna semejanza”⁹².

Esta sucinta descripción demuestra que Villegas dedica una parte relevante de su comentario a la reflexión etimológica: en estos casos, la glosa cumple no sólo con su mera función informativa, sino que representa el resultado de una cuidadosa pesquisa cuyo objetivo es el descubrimiento del sentido más auténtico de las palabras. La raíz de cada vocablo encierra una historia no sólo lingüística, sino también sociocultural, y la obligación del maduro traductor literario es la de sacarla a luz; Villegas parece seguir el dictamen de san Isidoro, que en las *Etimologías* había aseverado que, conociendo la etimología de una palabra, se entenderá mejor su profundo significado⁹³.

No pocas veces la reflexión lexicográfica puede formar parte de una más compleja crítica a Dante. El reproche puede acarrear una implicación teológica, como a propósito del v. 17 de *Inferno* II, donde leemos que Dios fue *cortese* con Eneas, atributo inadecuado en opinión de Villegas y no conforme a su poder y a su grandeza⁹⁴. Muy parecido es el reproche dirigido a Dante por haber llamado a Virgilio “virtù somma” (*If.* X 4), definición excesiva porque sólo Dios puede nombrarse así⁹⁵. Si estas críticas son estrictamente teológicas, en otros casos la reflexión de Villegas es ideológica: el adjetivo *magnanimo*, entrado como cultismo en castellano en el siglo XIV⁹⁶ y con el que Dante define al gebelino Farinata degli Uberti (*If.* X 73), no es apropiado para un alma condenada y, además, epicúrea: “Llámale el poeta ‘magnánimo’, aunque [...] él no usó de la magnanimidad en la forma que ella es virtud”⁹⁷.

Algunas veces Villegas decide omitir en la traducción vocablos de uso común en italiano, debido a una tendencia a la elegancia y al buen gusto típico de la época isabelina que le impide emplear palabras que desde su punto de vista no son dignas en castellano. Un ejemplo es el sustantivo *guai*, cuyo uso Villegas rechaza firmemente en la glosa, antes en el canto IV, donde afirma que esta palabra (v. 9 del texto dantesco) “usa mucho la lengua italiana y pónole este poeta en diversas partes [...] mas en la lengua castellana es vocablo muy vil, y por esto no se pone”⁹⁸, y otra vez en el canto V,

⁹³ *Etymologiae*, I, 29 1-2.

⁹⁴ “No parece palabra conforme a la grandeza y magestad de Dios dezirse que usa cortesía; más proprio parece dezir clemencia, o misericordia, que en Dios no caben tales cortesías, porque cortesía se dize, o descende, de corte, que los cortesanos suelen ser más cortes y de más criança, mas fabla al modo humano como ariba diximos, que es atribuir a Dios, segund nuestro uso de hablar, alguna calidad que no le pertenece”. Canto II, copla III.

⁹⁵ Villegas traduce “virtù somma” con “grande virtud”. Canto X, copla I.

⁹⁶ Véase Lapesa 2008, p. 227.

⁹⁷ Canto X, copla XII. Además, Villegas señala la etimología latina de la palabra: “magnánimo o magnanimidad es vocablo latino, compuesto de “magno”, que es “grande”, y de “ánimo”.

⁹⁸ Canto IV, copla II.

donde señala que *guai* “en nuestra lengua es vocablo muy vil, y no hemos de usar dél”⁹⁹.

Si en estos últimos casos critica la falta de decoro lingüístico de algunos pasajes del *Inferno*, mucho más a menudo Villegas ensalza la poesía de Dante y su extraordinaria variedad de artificios estilísticos y retóricos; también los elogios de la sinfonía poética dantesca presentan una recaída lexicográfica. En opinión de Villegas la característica más notable de Dante es su *gravedad*, palabra que Juan de Mena utiliza por primera vez en castellano¹⁰⁰ y que Nebrija considera un sinónimo de *autoridad*, identificándola con la *gravitas* latina¹⁰¹. Otros dos atributos que exaltan la habilidad poética dantesca son *gracioso* y *sotil*, que Villegas utiliza a menudo como un binomio léxico: el encuentro con el suicida Pier delle Vigne convertido en tronco (*If. XIII*) es prueba del ingenio de Dante, “vivo y sotilísimo [...] muy docto y gracioso”¹⁰², la extrema tentativa de hablar del conde Guido da Montefeltro envuelto en las llamas (*If. XXVII*) es “sotileza graciosa”¹⁰³. La apreciación de Villegas llega a ser un verdadero tópico, pues los episodios más reveladores de la inagotable energía creadora dantesca representan para el arcediano de Burgos magníficos ejemplos de *gracia* y *sotileza*, cualidades que en su opinión son los rasgos de la verdadera poesía. En el canto XXXIII, fray Alberigo explica que, cuando el alma de un traidor a los huéspedes comete su pecado, pronto se precipita en Tolomea a la vez que un diablo entra en su cuerpo y allí permanece mientras esté vivo, ficción muy poco verosímil para Villegas, pero “graciosa y sotil”¹⁰⁴. Otro ejemplo de gracia y sotileza es la salida de Dante y Virgilio del abismo infernal, que Villegas comenta con estas palabras:

le fue trabajoso a su espíritu pensar y fallar tal poesía como ésta [...] la invención de la salida fue sotil como lo es en todo. Más sin dubda en esto él fizo muy bien el salto peligroso, y falló la salida con mucha gracia y sotileza¹⁰⁵.

IX. La traducción del *Inferno* de Villegas marca un momento fundamental en la historia de la recepción hispánica del poema dantesco: publicada en 1515, representa el punto de llegada de una época que había empezado con la obra de Francisco Imperial al alborear el siglo XV y que estuvo marcada por la fecunda influencia de Dante en la producción poética de ilustres hombres de letras españoles, que consideraron la *Commedia* un imprescindible

⁹⁹ Canto V, copla I.

¹⁰⁰ Cfr. J. Corominas 1991-1993, III, p. 203.

¹⁰¹ A. de Nebrija 1981, *Vocabulario de romance en latín*, cit., p. 108.

¹⁰² Canto XIII, copla I.

¹⁰³ Canto XXVII, copla IX.

¹⁰⁴ Canto XXXIII, copla XVIII.

¹⁰⁵ Canto XXXIV, copla XV.

punto de referencia. El olvido en que cayó la traducción de Villegas se debió a varias razones: pocos años después de que el *Infierno* llegara a la imprenta, la renovación poética en la España del primer Siglo de Oro tuvo en la voluntad de *imitatio* de la perfecta armonía y del equilibrio formal de la poesía de inspiración petrarquista uno de sus principios fundamentales; además, la adopción de los metros italianos debida al ejemplo de Boscán y Garcilaso contribuyó al destierro del verso de arte mayor, que poco a poco fue desplazado por el endecasílabo italiano¹⁰⁶. También la publicación en 1525 de las *Prose della Volgar Lingua* de Pietro Bembo, obra que fija las normas de uso de la lengua literaria y cuyas teorías lingüísticas y estéticas “canonizan el petrarquismo y rechazan por indecorosos y malsonantes muchos versos de Dante”¹⁰⁷, contribuyó al aislamiento del gran florentino en el canon renacentista europeo¹⁰⁸; como resume perentoriamente Carlos Alvar, en el Siglo de Oro “Dante apenas es conocido, casi nadie lo lee”¹⁰⁹.

La escasa fortuna de que ha gozado la primera traducción castellana impresa del *Infierno* no impide reconocer el gran esfuerzo de Villegas por apropiarse de la materia dantesca y por ampliar, a través de la *Commedia*, los confines del imaginario colectivo hispánico. Por esta razón, y por la notable aportación dada al léxico poético español, es imprescindible considerar la obra de Villegas una etapa fundamental del Humanismo castellano del primer tercio del siglo XVI.

ROBERTO MONDOLA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “L'ORIENTALE”

¹⁰⁶ La bibliografía sobre la gran influencia de Petrarca en España en los siglos XV-XVI es inmensa, pero véanse F. Rico, *Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo*, en AA. VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura, 1979, pp. 115-130; M. Morreale, *Il petrarchismo in Spagna: antecedenti e tramonto*, en *La cultura letteraria italiana e l'identità europea*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2001, pp. 107-166; G. Serés, *La poética de Petrarca y el Humanismo castellano del siglo XV*, en “Euphrosyne. Revista de Filología clásica”, XXXIII, 2005, pp. 85-107; B. Morros, *Manrique y Petrarca. Estudios del petrarquismo en la literatura del siglo XV*, en “Medioevo Romanzo”, XXIX (2005), pp. 132-156; A. Gargano, *Modelli e stagioni del petrarchismo europeo*, en Id., *Con accordato canto*, cit., en particular las páginas 62-65.

¹⁰⁷ R. Cacho Casal, *Dante en el siglo de oro*, en “Rivista di filologia e letterature ispaniche”, III, 2003, p. 88.

¹⁰⁸ Sobre este aspecto, véanse H. Bloom, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle ere*, trad. it. de F. Saba Sardi, Milán, Bompiani, 1996, p. 92; P. Boitani, *Letteratura europea e Medioevo volgare*, Bolonia, Il Mulino, 2007, pp. 231-246.

¹⁰⁹ C. Alvar, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2010, p. 475.

JUSTICIA Y MUERTE: DOS NOTAS A LA CENA DEL REY BALTASAR DE CALDERÓN

Memento mori, «quia pulvis es, et in pulverem reverteris» (Génesis, 3, 19) es una lección muy presente en el Siglo de Oro: literatura, pintura, arte efímero y funerario recuerdan una y otra vez la mortalidad del hombre, la finitud de la vida que reflejan calaveras y esqueletos, espejos y relojes, etc., etc. Conjuntamente, esta cuestión fundamental para el cristiano discurre por otro cauce normativo: los tratados de *ars moriendi*, sobre los que volveré en breve.

En este contexto, se entiende que muchos de los ingenios áureos meditaran sobre la muerte, dejando rastro impreso de sus preocupaciones y reflexiones: Lope de Vega en los poemas de sus *Rimas sacras* —todo un «ciclo de arrepentimiento» para algunos—, el estoico Quevedo en multitud de versos morales («¡Ah de la vida!... Nadie me responde?», «Fue sueño ayer; mañana será tierra», «Vivir es caminar breve jornada»...) y especialmente en su tratadillo *La cuna y la sepultura* (1634), por citar dos ejemplos señeros. En el caso de Calderón no se puede explorar más que su producción dramática, toda vez que al lado no cuenta más que con un manojito de poesías exentas. No es ocioso, sin embargo, explorar el tema de la muerte en su dramaturgia: así, se podría analizar la reescritura de mitos que acaban fatalmente (valga *Eco* y *Narciso*), la visión jocosa de la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, las muchas formas de morir que se dan cita en sus composiciones (duelos, guerras, sangrías, suicidios...) y, de la mano, el espectáculo del horror que lleva a las tablas cadáveres, cabezas decapitadas y un sinnúmero de lances luctuosos¹. Sin embargo, en este sentido dos vías resultan especialmente significativas: la relación de la preceptiva cristiana (católica) sobre una buena muerte con la creación literaria y, a la

¹ Respectivamente, ver Bauer-Funke, 2008; Pérez-Rasilla, 1999; Lorena Lieja, 2009. Sobre el suicidio en el teatro calderoniano preparo un trabajo que saldrá próximamente (de momento, hay algunos sobre este motivo en novela, poesía y algunas comedias lopescas). Couderc, 2009; y Vaccari, 2010, han estudiado la presencia y función de los cuerpos muertos en el caso de Lope, trabajo que debe abordarse en Calderón. Y sobre reescritura, ver Sáez, 2013.

par, la configuración de la Muerte como ente dramático². Dos rasgos que se dan paradigmáticamente en *La cena del rey Baltasar*, auto sobre el que centraré las apostillas que siguen.

«ENSEÑA AL HOMBRE A MORIR»

Así se expresa la Muerte sobre el poder del sueño, su imagen predilecta (*La cena del rey Baltasar*, v. 1032)³. Pero antes de entrar en el terreno prometido, conviene explorar brevemente el contexto, porque en la época latía «un incesante, omnipresente discurso sobre la muerte», que en la actualidad puede resultar difícil de entender⁴. Se ramificaba en sermones y obras como el *Libro de la oración y meditación* (1554) de fray Luis de Granada, al tiempo que gozaba de un género propio de corte ascético: las artes de *bene moriendi*.

Nacidas en el siglo xv y difundidas en latín y romance, estos tratados eran una suerte de manuales que versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo, aconsejaban a los religiosos y acompañantes, y se centraban en los pasos preparatorios para una muerte digna y «dominada»⁵. Aconsejaban, entre otras cosas, estar escoltado de familiares o amigos cercanos, ofrecían avisos contra las tentaciones, una serie de oraciones y establecían el requisito de la confesión, algunas lecturas de provecho y preguntas para el moribundo, siempre con un grado de variedad mínimo, especialmente en detalles como el número de acompañantes. El siglo xvi acoge dos hitos para la evolución del género: las disposiciones del Concilio de Trento y la salida del *De praeparatione ad mortem* (Basilea, Hyeronimus Froben y Nicolaus Episcopius, 1534) de Erasmo, que debió de llegar a España tempranamente para aparecer romanceado al año siguiente⁶. Como cabría esperar, su sombra es alargada en las *artes moriendi*, que sufren una profunda transformación a partir de entonces, en conjunción con los quehaceres de la *Agonía del tránsito de la muerte* (Toledo, Juan de Ayala, 1537) de Venegas⁷: o más bien un giro decisivo por el que el discurso se va a centrar en la trayectoria vital del hombre hasta el último envite, y no únicamente en el órdago final. Esto es: desaparece —o se mitiga— la bata-

² Pionero en este sentido es Infantes, 1984.

³ Cito por mi edición en colaboración con A. Sánchez Jiménez. Manejo el resto de autos en los textos consignados en la bibliografía final.

⁴ Galván, 2012, p. 520; ver pp. 522-526.

⁵ En realidad, las más breves y populares versaban sobre la experiencia espiritual del moribundo y contenían xilografías; las más extensas añaden instrucciones más detalladas. Ver O'Connor, 1942; Adeva Martín, 1990, pp. 817-822 y 2002; Martínez Gil, 1993; Redondo, 1993; Lawrence, 1998; y VV.AA. 2008, más el panorama historiográfico de Azpeitia Martín, 2008. Para la muerte, conviene consultar Ariès, 1991.

⁶ Para la recepción hispana del tratado, ver Blanco, 2012.

⁷ Adeva Martín, 1984, critica la ascendencia siempre concedida a Erasmo y defiende fuertemente la importancia de Venegas.

lla dialéctica entre el bien y el mal al borde del lecho de muerte, se bascula desde la agonía a un nuevo *ars vivendi* que recomienda prepararse a lo largo de toda la vida para el decisivo trance, porque resulta arduo librarse en un instante de una carga acumulada durante tanto tiempo. Se configura así un horizonte social acerca de la muerte que se refleja en la literatura.

Algunos trabajos han manifestado ya la influencia de las ideas de *bene moriendi* sobre los libros de caballerías —*Tirante el Blanco* en especial— o *Don Quijote*⁸. Las similitudes apreciadas son muy notables, y muestran un trasfondo común, un acuerdo sobre la ortodoxia del último trance. Con todo, no cumplen ninguna función didáctica. En cambio, no resta más que un paso para poner en relación el adoctrinamiento sobre la muerte que se da en estos tratados con otras manifestaciones más cercanas al vulgo como los sermones o el teatro, que sí poseen un afán divulgativo (catequético). Tal como propone Roig, «también los autos sacramentales pueden convertirse en buenos cauces de distribución de la actitud vital que se requiere del cristiano», perspectiva que permite entender estas piezas como un verdadero «*ars moriendi* teatral»⁹.

Y eso que la muerte no es motivo favorito de la dramaturgia sacramental, que en ocasiones privilegia el mensaje catequético y otra serie de recursos antes que el catálogo de crímenes y horrores que podían verse —aunque fuese en bosquejo— en la comedia¹⁰. Se da, desde luego, un marcado belicismo derivado de las oposiciones entre las fuerzas del bien y del mal que muchas veces parece una auténtica batalla entre ejércitos enemigos. También abundan aquí y allá referencias a la fugacidad de la vida, la vanidad de los bienes mundanos, el destino final del alma, Jesucristo como vencedor de la muerte, etc. Sin embargo, son semillas dispersas que aisladamente pueden pasar por simples paráfrasis bíblicas o recreaciones de tópicos literarios¹¹. Por eso, como demuestra Roig en su trabajo sobre *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, es preciso adoptar una perspectiva de conjunto que permita apreciar cabalmente el alcance de este motivo y comprender las conexiones que unen al género sacramental con la literatura sobre el bien morir. Relaciones que se pueden deber a influencias o ser, tal vez, rastro común de un mismo discurso sobre la muerte que permeaba diferentes manifestaciones culturales.

La presencia de la Muerte (ver *infra*) en *La cena del rey Baltasar* ya supone un toque de atención que avisa de la importancia del tema en el auto. Porque, paradoja mediante, la muerte puede cobrar vida: en efecto, el personaje de la Muerte, de origen medieval, pervive en el teatro del siglo XVII como una

⁸ Ver Galván, 2009, 2012 y en prensa; Sáez, 2012.

⁹ Roig, 2012, p. 140.

¹⁰ Entiéndase la importancia del decoro en la época, que determinaba que el incesto, por ejemplo, estuviese reducido más a amenaza latente que a fatalidad cumplida, o que las muertes aconteciesen fuera de escena antes de mostrarse el cadáver resultante.

¹¹ Roig, 2012, p. 147.

figura alegórica. De aparición no muy frecuente salvo, claro está, en la comedia religiosa y en el auto sacramental. Y, con todo, su función no siempre pasa de ser un simple recurso escénico orientado al *movere*.

Según Roig, en el corpus sacramental de Calderón se puede deslindar entre personajes que tienen «un regusto fúnebre» como Medusa en *Andrómeda y Perseo* o Sombra en *La cura y la enfermedad* (que viene a sustituir a la Muerte de su primera versión, *El veneno y la triaca*), y las recurrencias de la Muerte *stricto sensu*, limitada a *El pleito matrimonial*, *La cena del rey Baltasar*, *La segunda esposa* y *Triunfar muriendo*, *Lo que va del hombre a Dios*, más una intervención menor en la redacción primera de *Tu prójimo como a ti*¹². En todos los casos posee un carácter ambiguo en su relación con el hombre, pero únicamente en *La cena del rey Baltasar* no se presenta como su enemiga, en alianza con las fuerzas del mal, y aun así hace gala de una mayor violencia en actos y palabras¹³.

La Muerte aparece algo tarde sobre las tablas (tras v. 647), pero lo hace con gran fuerza. Su salida satisface los lamentos de Daniel sobre quién será capaz de reparar las ofensas que recibe Dios. Esta vigorosa entrada en escena de la Muerte, en respuesta a una cuestión, tiene un paralelo versos más abajo (v. 781), y se asimila a la presentación del demonio en numerosas piezas dramáticas de la época, desde el *Códice de autos viejos* a *El mágico prodigioso* calderoniano, pues también esta figura suele salir a escena para afirmar su poder con un «yo» ante la pregunta o proposición (de pacto) hecha por otro personaje¹⁴. Pero aquí la Muerte, como he adelantado, se despoja de sus connotaciones malignas, y se presenta humanizada. Ya desde su atuendo de galán («Sale la Muerte con espada y daga, de galán, con un manto lleno de muertes», v. 647a acot.)¹⁵. Con todo, no se quita su capa tenebrosa, de omnipotencia sobre toda vida, que enlaza con el trasfondo clásico de la(s) Parca(s), del que todavía conserva la fuerte capacidad de conmover a sus interlocutores.

A ello contribuye su parlamento en octavas reales agudas, metro italiano —ya de por sí raro en el teatro de Calderón— en el que ningún otro personaje se expresa. En el teatro sacramental se relaciona con los personajes malignos y preferiblemente para monólogos¹⁶. Pero por los mismos años la octava servía como una marca de «retórica trágica» que el joven dramaturgo empleaba —en sus comedias de la *Primera* parte— en pasajes con finalidad emotiva en

¹² Roig, 2014, trabajo que manejo gracias a la generosidad de la autora.

¹³ Roig, 2012, pp. 140-141; 2014.

¹⁴ González Fernández, 2001, pp. 111-112. Ver también Fernández Rodríguez, 2007.

¹⁵ Porque aunque se describe en femenino («la Muerte»), esta caracterización indica que es un personaje masculino.

¹⁶ Hofmann, 1983; Mackenzie, 2011-2012, p. 175, quien recuerda que otros monólogos en octavas se dan cita en *La hidalga del valle* y la primera versión de *El divino Orfeo*, mientras en *El pleito matrimonial* y *La torre de Babilonia* sirve para diálogos. Es una tendencia común a las comedias calderonianas, como ya veía Marín, 1982, pp. 9-10.

las que dramatiza imágenes de dolor, horror y muerte, y en los que es asimismo frecuente su conexión con situaciones o temas de aire épico¹⁷. Caso parecido al presente: nada más irrumpir en escena y con Daniel dominado por el asombro ante su presencia, la Muerte se autocaracteriza en una tirada de casi 90 versos. Más en detalle, en este parlamento reclama deseoso su derecho a ejecutar a Baltasar y presume de sus grandes poderes, que, sin embargo, somete a la autoridad del profeta («[...] hoy solo me toca obedecer», v. 692) de cara a ejercer la justicia divina. Según se verá, la Muerte no es juez, sino emisario y verdugo.

EL REY ANTE EL TRIBUNAL DE DIOS

Porque aunque tradicionalmente el final de los autos es una celebración de la misericordia divina, la historia de *La cena del rey Baltasar* configura un auto de castigo, que culmina en la habitual celebración eucarística y en una advertencia penitencial. Dentro del corpus de autos calderonianos solo se puede poner al lado de *La vida es sueño* (castigo final del Hebraísmo y la Sinagoga) y *Lo que va del hombre a Dios* (el Hombre permanece encarcelado, incapaz de pedir perdón). Justo en este, el Pesar se sorprende del inicio de la acción en un comentario metadramático:

[...] ¿qué me ha de entristecer
sino ver un argumento
vuelto lo de abajo arriba?
¿No estaba en estilo puesto
que empiece el hombre pecando,
que acabe Dios redimiendo,
y en llegando el Pan y el Vino
subirse con él al cielo,
al son de las chirimías?
Pues ¿cómo hoy no pasa eso?
¿Es mozárabe este auto? (LQ, vv. 453-463)

Tampoco el cierre de *La cena del rey Baltasar* sigue el esquema natural del género, pues el monarca pecador muere. No obstante, la ejecución no se produce a las primeras de cambio, sino que Baltasar recibe hasta tres oportunidades en forma de advertencia para que rectifique y se aleje de la senda equivocada. Y no porque la Muerte no desee llevar a cabo el castigo desde el comienzo, sino porque el profeta Daniel no se lo permite. Por el contrario, solo concede que la Muerte le haga «los justos requerimientos / que pide la ejecución» (vv. 752-753). El uso de voces judiciales en este pasaje introduce la clave de articulación de la condena final.

¹⁷ Antonucci, 2012.

Nada extraño en Calderón, por lo demás: ambiente, familia (su padre era secretario del consejo y contaduría mayor de hacienda) y estudios le proporcionaron «una familiaridad de primera mano con las prácticas y [los] valores jurídicos que distinguían la sociedad castellana de la época»¹⁸. El conocimiento de este mundo legalista se refleja repetidamente en su universo dramático en pasajes diversos, desde menciones fugaces a elaboraciones complejas que recuerdo a vuelapluma. En sus dramas de honor (*A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra*, *El pintor de su deshonra*) y otros afines (*El alcalde de Zalamea* o *La devoción de la cruz*), los protagonistas echan mano de una casuística y una terminología jurídicas en sus quejas más o menos irónicas contra la tirana «ley» del honor, que les fuerza a actuar —o eso dicen— en contra de sus mujeres. De hecho, contribuye la organización del discurso a partir de tales esquemas argumentativos. Valga un ejemplo en boca de Curcio, excepcional por su condición de testigo, juez y parte en el asunto:

¿Qué importa que un noble sea
desdichado (¡oh, ley tirana
de honor!, ¡oh, bárbaro fuero
del mundo!), si la ignorancia
le disculpa? Mienten, mienten
las leyes, porque no alcanza
los misterios al efeto
quien no previene la causa.
¿Qué ley culpa a un inocente?
¿Qué opinión a un libre agravia?
Miente otra vez, que no es
deshonra, sino desgracia.
Bueno es que en leyes de honor
le comprehenda tanta infamia
al Mercurio que le roba
como al Argos que le guarda.
¿Qué deja el mundo, qué deja,
si así al inocente infama,
de deshonra para aquel
que lo sabe y que lo calla?
(*La devoción de la cruz*, vv. 671-690)

A crímenes y sentencias pueden seguir apelaciones (la audiencia de Leonor ante el rey Pedro en *El médico de su honra*), hay personajes con autoridad legal (don Mendo en *Las tres justicias en una*), etc. Igualmente, la tensión en la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea* escala a raíz de las disputas juris-

¹⁸ Paterson, 1985, p. 193. Sobre las relaciones del poeta con la justicia y las instituciones jurídicas, ver Vivó de Undabarrena, 2004; Valdés Pozueco, 2012.

diccionales sobre el proceso que se tiene que armar contra el capitán Ataide, acusado de violar a la hija de Pedro Crespo.

Dentro del género sacramental Arellano ha diferenciado el paradigma compositivo del juicio o pleito, clave a partir de la cual se construye total o parcialmente el entramado alegórico¹⁹: así, Calderón articula ciertos autos en forma de pleito, ya sea por alimentos (*Los alimentos del hombre*), por pruebas de linaje (*La hidalga del valle* y *Las órdenes militares*) o por disputas matrimoniales (*El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*), o de juicio inquisitorial contra herejes (*No hay instante sin milagro*), un paradigma que es especialmente frecuente como colofón de algunos textos (*El cordero de Isaías*, *El santo rey don Fernando, primera parte*). De acuerdo con este esquema, solicitantes, testigos, jueces, etc., desfilan a menudo por sus versos.

En *La cena del rey Baltasar* la clave jurídica no alcanza el estatuto de paradigma compositivo, si bien es notable la estructuración del argumento en tres fases marcadas por los avisos que la Muerte, a instancias de Daniel, hace a Baltasar antes de aplicarle la justicia divina. Antes, el profeta a solas ya ha advertido al rey del poder de Dios, y aunque está protegido por la divinidad (que detiene la mano de Baltasar cuando este intenta asesinar a Daniel), el hebreo no es suficiente para esta «lid cruel» (v. 79)²⁰. Es cierto que, como sostiene Gilbert, Daniel en solitario recuerda al rey «la dependencia del hombre frente a Dios» pero solo la alegoría de la Muerte le sirve para hacer que el rey tome «conciencia de la futilidad su poder temporal»²¹. Por eso necesita de un agente más activo que complete, que lleve a efecto sus mensajes, que convierta sus *dicta en facta*.

Y es que el profeta y la Muerte constituyen «el tribunal divino» (v. 744), según el parlamento de Daniel que introduce el léxico jurídico arriba anunciado: «requerimientos» (v. 752), «ejecución» (v. 753) y otros que comento seguidamente. Sus palabras ponen de manifiesto que la pareja de personajes constituyen las dos caras de la justicia: la severidad y la misericordia, el león y el cordero. Así, Daniel afirma que la Muerte es:

¹⁹ Arellano, 2001, pp. 33-38. Ver también Roig, 2011, pp. 61-68.

²⁰ Se podrían diferenciar, por tanto, cuatro fases. Ahora bien, entiendo este primer encuentro como una advertencia diferente, que no posee la misma fuerza ni el mismo carácter que las otras tres etapas realizadas por la Muerte, y en las que, como se verá a continuación, influye el discurso jurídico.

²¹ Gilbert, 2002, p. 160. Esta función del personaje de la Muerte dentro de la justicia no es nueva: como recuerda Roig, 2014, pp., en *Las cortes de la Muerte* y *la Farsa del triunfo del Sacramento* de Lope, aparece como presidente de las Cortes y carcelera del estado de la Inocencia, respectivamente. Si cabe, aquí casa mejor toda vez que la condena máxima que puede imponerse es precisamente la muerte. Personaje alegórico que en *El pleito matrimonial* es el único capaz de anular («da por ningunas», v. 138), de separar, el enlace entre el Alma y el Cuerpo.

Severo y justo ministro
de las cóleras de Dios,
cuya vara de justicia
es una guadaña atroz. (vv. 740-744)

Esto es, la Muerte representa el rigor de la justicia frente a Daniel, símbolo de la disposición eterna de Dios para perdonar al pecador si este se arrepiente. Merced a este atributo, Daniel pretende salvar a Baltasar:

Baltasar quiere decir
«tesoro escondido», y yo
sé que en los hombres las almas
tesoro escondido son.
Ganarle quiero [...]. (v. 754-758)

Apurando algo más la clave inquisitorial que aparece después, el profeta podría ser el brazo eclesiástico que decidía la pena de los acusados, mientras la Muerte representa al brazo seglar (mencionado en v. 1465), encargado de ejecutar la sentencia.

Una vez que los miembros ya han constituido el tribunal, comienzan a actuar. El auditorio conoce de antemano el fin que le espera al rey Baltasar, así que el *quid* del auto radica en dramatizar el relato bíblico (*Daniel*, 5, 1-31) de forma original. O sea: dramatizar cómo llega a morir alguien que está muerto de antemano²². Y parte de esta novedad se logra a través de la secuenciación del proceso en tres pasos que se suceden ante la pertinacia del pecador: primero, Daniel solo permite que la Muerte le dé un primer aviso a Baltasar en el que muestre su poder sin llegar a usarlo (expresado mediante la metáfora de la espada que desnuda pero no empuña, vv. 763-767); después, la Muerte vuelve a ponerse frente al acusado en forma de sueño (su hermano, según Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, II, p. 324); y, finalmente, cuando Baltasar profana los vasos del Templo de Jerusalén se pronuncia la sentencia final²³. Un veredicto que no admite apelación alguna. Cada fase se dramatiza mediante un mecanismo diferente, en un movimiento *in crescendo* que se traduce en una complicación escenográfica progresiva, como se verá.

Se suceden así los pasos tipificados en el proceso penal de la Castilla de la época: en efecto, en la fase sumaria el juez debía hacer el requerimiento a la parte («o otra persona», dice Covarrubias) para que entre a formar parte de la acusación, se presente ante él, etc. En caso de incumplimiento seguían multas y, al cabo, se llegaba a la sentencia²⁴.

²² Al igual que el *Quijote* (Galván, 2012, p. 534).

²³ Agravio que consiste en beber en los vasos en un banquete profano y brindando — para mayor deshonra — a la salud de sus dioses.

²⁴ Ver Alonso Romero, 1982.

En el primer lance, la Muerte debe recordarle a Baltasar que es mortal (v. 762). Poca cosa, piensa este personaje, pues para ello «sola una vislumbre basta, / de mi mal sola una voz» (vv. 778-779). Guiado por el veloz Pensamiento, la Muerte sale al encuentro del delincuente para entregarle el primer aviso, su notificación²⁵. Muy oportunamente, sale al paso del rey cuando este se halla apenado, tratando de saber «¿Cuál ha de ser el castigo / que me ha prometido [Daniel]?» (vv. 810-811). Pues bien, justo entonces la Muerte vuelve al tablado —de nuevo con gran potencia— y responde: «Yo» (v. 811), y con su imponente presencia hace temblar a Baltasar. Esta primera advertencia comienza con el juego escénico de los pasos adelante y atrás²⁶. Prosigue con una metáfora económica: se presenta como el acreedor del rey, quien tiene una deuda por su condición de mortal²⁷, y que en algún momento debe cumplirse. Baltasar lee su mortalidad en un libro de memorias (vv. 844-855), y suplica tener «más plazo a la vida» (v. 858). La Muerte le concede una prórroga —tenta decir que contra su voluntad— porque «aún no está declarada / hoy la justicia de Dios» (vv. 860-861, nótese la nueva voz legal), y se va, no sin antes dejarle un memorial en el que pueda volver a constatar su finitud en la sentencia «polvo eres», etc., citada al inicio de este trabajo (vv. 866-869).

La conmoción del pecador es fugaz, pues esta nueva advertencia ya despierta su soberbia e incredulidad («Siendo eterno, ¿polvo soy? / ¿Polvo he de ser, siendo inmortal? / ¡Es engaño, es ilusión!», vv. 871-873), y vuelve por sus fueros auxiliado por Vanidad e Idolatría, que rasgan el recordatorio. Solo apenas 100 versos después (del v. 865 al 974), la Muerte regresa y comprueba el fracaso de su embajada anterior²⁸:

¿Tan poco pudo la pena
de mi memoria que ha sido
de la Vanidad olvido? (vv. 978-980)

En efecto, Baltasar se ha olvidado de la muerte: en tanto personaje, sí, pero especialmente en cuanto fin de la vida. Craso error, pues los tratados de *ars bene moriendi*, especialmente desde que entienden que toda la vida es tan solo una preparación para la sepultura, advierten de la necesidad humana de ver el final del camino desde la misma cuna. Una de las primeras lecciones que un ermitaño enseña en el *Espejo de cristal* (1625) de Pedro Espinosa versa sobre la importancia de la *meditatio mortis*: «la más terrible y espantosa

²⁵ Voz que vale «El acto de hacer saber alguna cosa jurídicamente para que la noticia dada a la parte le pare perjuicio en la omisión de lo que se le manda o intima, o le corra término» (*Aut.*).

²⁶ De modo parecido, aparece en *El veneno y la triaca*, vv. 291-353.

²⁷ La Culpa en *La hidalga del valle* se presenta como «dezmera / de mí misma» (vv. 141-142) que va a «Cobrar / el pecho a que reducidos / estáis todos los humanos» (vv. 233b-235).

²⁸ Roig, 2012, p. 141.

[cosa] es la muerte, y la mayor ciencia, aparejarse para bien morir. Y no hay cosa más olvidada» (p. 61). Enseñanza que Calderón reitera en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* (datado entre 1631 y 1646). Allí, ante el temor del Cuerpo y la Vida, el Entendimiento dice a la Memoria que debe guardar el recuerdo de la muerte:

MEMORIA	Pues ¿cómo podrá librarla la memoria de la muerte?
ENTENDIMIENTO	Acordándola de habella segura estará la vida, pues solo de ella se olvida quien solo se acuerda de ella. (vv. 523-238)

Aunque, para su mal, el Cuerpo se niega a ello.

Resistencia similar a la del rey Baltasar. Así las cosas, la Muerte puede subir al siguiente nivel de admoniciones, si bien todavía actúa con las manos atadas. Ya que antes su voz no ha vencido, prueba suerte con su «sombra» (vv. 981-983). Con opio y beleño «de los montes de la luna» (v. 985, porque así su poder es más fuerte) adormece a Baltasar. En otras palabras: el sueño, como su «imagen pálida» (v. 987), debe recordarle a la muerte.

En sus autos, Calderón aprovecha la potencialidad simbólica del sueño como «un mecanismo complejo y muy dúctil que le concede una gran expresividad y le posibilita comunicar las verdades ocultas en el plano de la alegoría»²⁹. En un trabajo de gran interés, Duarte diferencia entre personajes que simplemente reposan (durmientes) y otros que durante su descanso ven imágenes o visiones relacionadas con sus actos (soñadores)³⁰. A esta categoría pertenece el rey Baltasar, que parte de una historia bíblica que sustenta el argumento. Más en detalle, se asiste a un paso de la primera a la segunda categoría: en palabras de Gilbert, se evoluciona desde «el mero acto de dormir hacia una experiencia sensorial y emocional atormentada llena de representaciones oníricas»³¹. Porque la singularidad de este caso radica en que

²⁹ Duarte, 2011, p. 148. Para Méndez, 2002, p. 651, es «Motivo escénico, metáfora existencial, personificación alegórica, fuente de enigmas y equívocos, de yerros y de iluminaciones».

³⁰ Duarte, 2011. Para el caso de *La cena del rey Baltasar*, ver Gilbert, 2002 y 2004, que matiza ciertos excesos de Parker, 1943, pp. 156-196.

³¹ Gilbert, 2002, pp. 161-162, aunque tal vez insista en exceso en la «influencia narcótica». Recuerda, asimismo, que Calderón inventa este sueño «sin bases escritu[r]arias estrictas» (p. 193), pues se basa en dos episodios bíblicos relativos a Nabucodonosor (*Daniel*, 2, 31 y ss; 3, 1 y ss.). Méndez, 2002, p. 652, considera que el sueño presenta un segundo nivel de significados, que se refiere a dos estados de conciencia: estar despierto o dormido a la vida espiritual. Muy claro es en *El pleito matrimonial*, donde se duermen los sentidos y la Muerte dice que el sueño es «un ministro con quien yo / descuido en ser homicida / de la mitad de la vida» (vv. 921-923). Para la representación de estos espacios oníricos, ver Granja, 2002.

Baltasar no refiere ningún sueño sino que asiste, desde el refugio del sueño, a una visión embaucadora diseñada por la Vanidad y la Idolatría, que han abanicado y halagado al monarca para calmar la agitación que lo domina tras su encuentro con la Muerte y poder volver a someterlo a su influencia. Así, estas figuras dominan la primera parte del sueño, en la que Baltasar asiste —sin despertar—, al espectacular juego de tramoyas por el que una estatua ecuestre que lleva la Idolatría baja para ser adorada y una torre en la que está subida la Vanidad asciende, doble movimiento vertical que Baltasar interpreta a su gusto. No obstante, Daniel y la Muerte conquistan el terreno del sueño e invierten el mensaje: hacen que las apariencias vuelvan por su camino y dotan de voz a la estatua ecuestre, que advierte al rey de sus pecados. Es una suerte de pequeña representación metateatral entre sus aliados y sus rivales en la que, en un momento, la ficción penetra en la realidad³². El feliz sueño de Baltasar, por tanto, se torna en pesadilla para sus ambiciones y el monarca despierta sobrecogido, y eso que no sabe que Daniel evita que la Muerte le haga dormir «sueño eterno» (v. 1056). Un mal sueño porque detiene sus desviados pasos, sí, pero que en realidad pone ante sus ojos el yerro en el que está preso, como acaba constatando él mismo (vv. 1198-1224).

De un lado, pues, puede considerarse un sueño maligno, cercano a la tentación diabólica (que representan Vanidad e Idolatría), a la vez que, de otro, se convierte en un ejemplo de enseñanza divina, de acuerdo con determinados pasajes bíblicos (*Números*, 12, 6; *Job*, 33, 15-16...): «en sueños ha revelado / Dios infinitos secretos», se lee en *Sueños hay que verdad son* (vv. 363-364). Este segundo significado, que acaba dominando, se hace posible gracias a la intervención de la Muerte, que vendría a funcionar aquí como embajador divino. Un papel normalmente reservado a los ángeles, mediadores de Dios por excelencia, pero que aquí desempeña la Muerte en coalición con Daniel.

El sueño penetra más hondo en el interior de Baltasar y lo lleva al borde del arrepentimiento, pero nuevamente sus esposas lo alejan al pecado, esta vez mediante un suntuoso banquete que dio pie a un cuadro de Rembrandt:

En el transcurso de la celebración, al rey se le antoja beber en «[l]os vasos que Salomón / consagró al Dios verdadero» (vv. 1339-1340). Y no es cualquiera quien le vaya a dar de beber, sino la Muerte disfrazada de criado. Esta traza permite a Calderón expresar la dualidad (manifiesta en los pares de opuestos de los vv. 1357-1366) del sacramento de la eucaristía, dador de vida si se recibe en las condiciones debidas, pero de muerte espiritual si se toma en pecado. Así, se dan la mano dos sacramentos: la eucaristía y la confesión.

Ya no se puede fiar más largo, la lista de pecados es demasiado extensa. Baltasar ha derramado ya el vaso y está condenado. La gravedad del caso no

³² Por ello Gilbert, 2002, p. 194, considera que se trata de un «sueño-lugar» frente al «sueño-instrumento» de *La torre de Babilonia*.

permite que acabe el festín, que se interrumpe por un «*ruido como trueno grande*» (v. 1386 acot.) seguido de «*un cohete de pasacuerda*» con una mano en un extremo, «*que vendrá a dar donde habrá un papel escrito con unas letras*» (v. 1408 acot.)³³. Es decir, que da en un lateral o en el frente de uno de los carros, donde se descubrirán las letras que Daniel interpreta poco después, ante el desconcierto general:

«Mané» dice que ya Dios
ha numerado tu reino;
«Tecerl», y que en él cumpliste
el número, y que en el peso
no cabe una culpa más;
«Farés», que será tu reino
asolado y poseído
de los persas y los medos. (v. 1455-1462)

Baltasar está ya condenado, como expresa mediante un lenguaje de cifras y medidas («numerado», «número», «peso», vv. 1456 y 1458). Esta sentencia (v. 1464) se debe a que ha cometido «profanidad a los vasos / con baldón y con desprecio» (vv. 1469-1470). Daniel delega «esta justicia» en «el brazo seglar» (vv. 1465 y 1467), organismo que representa la Muerte. Porque Baltasar ya es poco más que un cadáver vivo, oxímoron tan del gusto calderoniano: con su ofensa ha matado su alma, pero todavía resta acabar con su cuerpo. Labor que, por fin, cumple la Muerte. Y se cierra la cadena de la justicia: porque Dios la dicta, Daniel la transmite y la Muerte la administra.

El castigo, además, debe servir de ejemplo público, porque estos vasos equivalen a «la Ley de Gracia» (v. 1473). Se salta así a la *lectio* final del auto, ya que «quien comulga en pecado / profana el vaso del templo» (vv. 1481-1482). Por tanto, el cierre de *La cena del rey Baltasar* une la natural celebración de la eucaristía de este género con la exaltación de otro sacramento: la confesión o penitencia. Añadido que constituye otro punto de enlace con los tratados de bien morir, que se fundamentan en la fuerza de los últimos sacramentos (confesión, eucaristía y unción de los enfermos), las únicas armas fiables —dirán— contra la tentación que acecha «puesto ya el pie en el estribo». Calderón muestra así una muerte que no supone el descanso de las miserias de la vida, y enteramente alejada de las medidas que se intiman en las artes de bien morir: no solo carente de una serie de pasos básicos (buena compañía, testamento...) sino una muerte en pecado, inconfesa y violenta. Un ejemplo, pues, *ex contrario*. Sin duda, es una interpretación original del argumento bíblico en la arquitectura sacramental que aquí sustenta, más que uno, dos asuntos —dos sacramentos— y, algo más de refilón, reflexiona sobre el fin de la vida.

³³ Sobre este complejo efecto espectacular, ver Sánchez Jiménez y Sáez, 2013, pp. 79-80.

PUNTO FINAL

No se canta aquí el triunfo sobre la muerte. Al contrario, la Muerte vence en su duelo singular con Baltasar. Un enfrentamiento que se desarrolla en tres fases –más una inicial– como si de un proceso penal se tratara: causa de fin más que sabido pero en la que Calderón aprovecha los avisos que establece el código legal para significar las muchas ocasiones que el cristiano dispone para recibir el perdón por sus pecados. Conmutación de la pena que se recibe, para empezar, cada vez que se recibe el sacramento de la confesión antes de celebrar la eucaristía. Esta es, en suma, la justicia de la Muerte; o, si se me permite el juego de palabras, una justicia de muerte.

ADRIÁN J. SÁEZ

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

BIBLIOGRAFÍA

- ADEVA MARTÍN, I., «Erasmus, Venegas y Bataillon», *Revista Española de Teología*, 44, 1984, pp. 397-439.
- «Observaciones al supuesto erasmismo de fray Juan de Zumárraga. Edición crítica de la *Memoria y aparejo de la buena muerte*», en *Evangelización y teología en América (siglo XVI). X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, ed. J.-I. Saranyana et al., Pamplona, Eunsa, 1990, vol. 2, pp. 811-845
- «*Ars bene moriendi*. La muerte amiga», en *Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, ed. J. Aurell y J. Pavón, Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 295-360.
- ALONSO ROMERO, M.^a P., *El derecho penal en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- ANÓNIMO, *Arte de bien morir y breve confesionario*, ed. F. Gago Jover (ed.), Palma de Mallorca, Olañeta, 1999.
- ANTONUCCI, F., «La octava real entre épica y tragedia en las comedias de la Primera parte de Calderón», en *Melos y opsis en el Siglo de Oro. Ritmo, imagen y emoción en el teatro y en la poesía lírica*, ed. W. Aichinger, M. Meidl y M. Rössner, *Iberoromania*, 75-76, 2012, pp. 142-159.
- ARIÈS, P., *The Hour of our Death*, trad. H. Weaver, Oxford, Oxford University, 1991.
- [Aut.] *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.
- AZPEITIA MARTÍN, M.^a, «Historiografía de la “Historia de la muerte”», *Studia histórica. Historia medieval*, 26, 2008, pp. 113-132.
- BAUER-FUNKE, C., «Reescrituras del mito de Narciso y la muerte en las obras *Eco* y *Narciso* de Calderón y *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. Actas del XIV Coloquio Anglo-germano sobre Calderón (Heidelberg, 24-28 de julio de 2005)*, coord. M. Tietz y G. Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp.47-70.
- BLANCO, E., *De praeparatione ad mortem en España: traducciones y recepción*, en *Religione e Politica in Erasmo da Rotterdam*, ed. E. A. Baldini y M. Firpo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 187-200.

- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El pleito matrimonial*, ed. M. Roig, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- *El veneno y la triaca*, ed. J. M. Escudero, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000.
- *La cena del rey Baltasar*, ed. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La devoción de la cruz*, ed. A. J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- *La hidalga del valle*, ed. M.^a L. Thomas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- *La vida es sueño, edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa*, ed. F. Plata Parga, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2012.
- *Lo que va del hombre a Dios*, ed. M.^a L. Lobato, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005.
- *Sueños hay que verdad son*, ed. M. D. McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- COUDERC, C., «El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega», en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, ed. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 51-78.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- DUARTE, J. E., «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Teología y comedia en Calderón*, coord. I. Arellano y J. M. Escudero, *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 145-168.
- ERASMO, D., *Preparación y aparejo para bien morir*, trad. B. Pérez de Chinchón y ed. J. Parellada, Madrid, Fundación Universitaria Española / Universidad Pontificia de Salamanca, 2000.
- GALVÁN, L., «“Cuándo será que pueda”: ocio, contemplación, muerte y Poética», en *El sabio y el ocio: Zur Gelehrsamkeit und Musse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro*, ed. M. Baxmeyer, M. Peters y U. Schaub, Tübingen, Narr, 2009, pp. 55-69.
- «El motivo de la muerte en los libros de caballerías: articulación narrativa y sentido histórico», *Bulletin Hispanique*, 114.2, 2012, pp. 519-540.
- «Teoría narrativa y teleología: en torno al caso del *Quijote*», en prensa.
- GILBERT, F., «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón*, 86, 2002, pp. 159-196.
- «Función y alcance del sueño en el auto de Calderón *La cena del rey Baltasar* (1634)», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de julio de 2001*, ed. I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, vol. 2, pp. 255-260.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L., «“Yo soy, pues saberlo quieres...”: la tarjeta de presentación del demonio en el *Códice de autos viejos*», *Criticón*, 83, 2001, pp. 105-114.
- GRANJA, A. de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en *Homenaje a Frederic Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. F. Casal, C. González y M. Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- HOFMANN, G., «Sobre la versificación en los autos calderonianos: *El veneno y la triaca*», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español*

- del Siglo de Oro (Madrid, 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 1125-1137.
- INFANTES, V., «La muerte como personaje literario en los siglos XVI y XVII», en *Le personnage dans la littérature du Siècle 'Or: statut et fonction*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, pp. 89-102.
- LAWRENCE, J., «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 agosto 1995)*, ed. A. M. Ward et. al., Birmingham, University of Birmingham, vol. 1, pp. 1-26.
- LORENA LIEJA, A., «La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica», *Anuario calderoniano*, 2, 2009, pp. 219-230.
- MACKENZIE, C., «Las octavas reales en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca y su implicación política», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 37-38, 2011-2012, pp. 171-186.
- MARÍN, D., «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», *Segismundo*, 35-36, 1982, pp. 95-113.
- MARTÍNEZ GIL, F., *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993.
- MÉNDEZ, S., «Ontología y poética del sueño en Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*, ed. I. Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 649-660.
- O'CONNOR, M.^a C., *The Art of Dying Well: The Development of the «Ars Moriendi»*, New York, Columbia University, 1942.
- PARKER, A. A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford / London, The Dolphin Book, 1943.
- PATERSON, A. K. G., «El proceso penal en *El médico de su honra*», en *Hacia Calderón. Séptimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Cambridge, 1984)*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1985, pp. 193-203.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofía secreta de la gentilidad*, ed. C. Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- PÉREZ-RASILLA, E., «Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 3, 1999, pp. 9-19.
- QUEVEDO, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, vols. 1-3.
- REDONDO, A., *La peur de la mort en Espagne au Siècle d'Or. Littérature et iconographie (Paris, 29 mai 1992)*, Paris, La Sorbonne, 1993.
- REY HAZAS, A., *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003.
- ROIG, M. (ed.), P. Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2011.
- «La muerte representada: un *ars moriendi* teatral», en *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, ed. M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 2012, pp. 137-149.
- «La muerte violenta en el teatro sacramental de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón. XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*, ed. M. Tietz y G. Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, pp. 459-471.

- SÁEZ, A. J., «De muerte y locura: tres acotaciones sobre el final del *Quijote*», en *La locura en la literatura cervantina*, ed. J. G. Maestro y E. Urbina, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 8, 2012, pp. 105-122.
- «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Criticón*, 117, 2013, pp. 159-176.
- VACCARI, D., «La representación de la violencia en el primer Lope de Vega: la muerte en escena», en *La violencia en el mundo hispánico del Siglo de Oro*, ed. J. M. Escudero y V. Roncero, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 385-405.
- VALDÉS POZUECO, C., «Dña. Ángela y Dña. Mencía: dos respuestas ante la ley», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 1-11 de julio de 2008)*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. 3, pp. 497-506.
- VEGA CARPIO, L., *Rimas sacras*, ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- VENEGAS, A. de, *Agonía del tránsito de la muerte: con los avisos y consuelos que acerca de ella son provechosos*, en *Escritores místicos españoles*, Madrid, Bailly Baillière, 1911, pp. 105-318. [NBAE, 16]
- VIVÓ DE UNDABARRENA, E., «Derecho y matrimonio en el teatro de Calderón», en *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, UNED, 2004, pp. 387-407.
- VV.AA., *A Arte de morrer: relatos, formas e circunstâncias*, *Via Spiritus*, 15, 2008.



Rembrandt H. van Rijn, *El festín de Baltasar*, ca. 1635. Londres, National Gallery.