

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum II

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LORENS
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO



**UNIVERSITAT
JAUME·I**

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è :
1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval :
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens,
Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat
Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN
84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago,
ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions
de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser
reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà
(elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia)
sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-280-2 (segon volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (II)



DANTE EN LA POESÍA DE DIEGO DE BURGOS

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

Universidade de Santiago de Compostela

Per Enzo Arena

De Diego de Burgos,¹ secretario del marqués de Santillana, se conservan cinco textos en verso: un *dezir* encomiástico a Alfonso v de Portugal,² la respuesta a una pregunta formulada por Peña,³ una pregunta dirigida a Íñigo de la Cerda, respondida sin embargo por el arcediano de Burgos Pedro Fernández de Villegas,⁴ el denominado *Triunfo del marqués de Santillana*,⁵ que en la versión conservada en la biblioteca de la Universidad de Salamanca aparece precedido por un prólogo en prosa,⁶ y la *Querella de la fe*,⁷ que dejó inconclusa y fue finalizada por el ya citado arcediano. De todos estos textos, sólo los dos últimos, el *Triunfo* y la *Querella*, presentan una atmósfera que los acerca a lo que tra-

1. Dado los pocos datos de que disponemos sobre su vida, nos parece oportuno reproducir aquí la sección estrictamente biográfica de la entrada *Burgos, Diego de*, de R. Gullón - 1993:

Burgos, Diego de (¿?-?, antes de 1515). Perteneció a una familia vinculada al gobierno de Burgos y afecta también al cultivo de las letras. Era nieto de Juan Martínez de Burgos, del que conservamos algunas obras en prosa y verso, e hijo de Fernán Martínez de Burgos, émulo de Juan Alfonso de Baena en la compilación de los poetas de su tiempo. Sirvió como secretario al Marqués de Santillana, y continuó a la muerte de éste vinculado a la casa del Infantado [...] Otro extenso poema es la *Querella de la paz* [sic], acabada por su pariente Pedro Fernández de Villegas, el traductor de Dante.

2. MH1-139, MT1-4 (copia sólo los cinco primeros versos) y MT1-9 (como en este caso, seguiremos siempre el sistema de referencias utilizado por B. Dutton, 1990-91, para indicar manuscritos y composiciones); *incipit*: Digno Rey para la tierra; ediciones: B. Dutton, 1990-91 (sólo edita MH1-139 y MT1-4) y G. Caravaggi, 1976 (edita MT1-4: 101- y MT1-: 139-143).

3. SA10b-180; *incipit*: vos que las gracias de orfeo; ediciones: Dutton, 1990-91.

4. NH1b-1; *incipit*: alta çerda esclareçida; ediciones: no conocemos ninguna moderna.

5. Se conserva en tres manuscritos y en el *Cancionero General de 1511* (por donde citamos), que presentan versiones diferentes tanto en el número de estrofas como en su orden: HH1-56, SA10a-15, MN55-17 y 11CG-90; *incipit*: Tornado era Febo a ver el tesoro; ediciones: R. Foulché-Delbosch, 1912: II, 535-559 (reproduce el texto de 11CG-90 con algunos errores) y D. S. Severin, 1990: 237-259 (edita HH1-56).

6. SA10a-14; *incipit*: muchas rrazones ay ilustre; ediciones: M. Schiff - 1905: 460-464 (el editor no indica correcciones ni integraciones).

7. 15VD-3; *incipit*: Yo canto la yra la justa querella; ediciones: no conocemos ninguna moderna.

dicionalmente se ha venido denominando poesía alegórico-dantesca, etiqueta que ya hemos cuestionado en alguna otra oportunidad (J. Gutiérrez Carou, 1996), pero que sigue siendo útil para indicar un determinado grupo de textos del siglo xv. La *Querella* es un poema desigual y, en nuestra opinión, de una calidad literaria muy inferior al *Triunfo*, lo que nos inclina a pensar que a la mano del arcediano se deba una buena parte de sus versos. Teniendo en cuenta este dato y el hecho de que en la poesía del secretario del marqués de Santillana está prácticamente todo por estudiar,⁸ nos ha parecido conveniente detenernos en el único texto de autoría indiscutible en el que se transparentan algunos rasgos de la *Divina Commedia* (en adelante *DC*): el *Triunfo del marqués* (en adelante *TDM*). De todos modos, estas páginas se centrarán sólo en dos aspectos muy concretos, uno lexicográfico y otro alegórico, puesto que un estudio más profundo requeriría mucho más tiempo y espacio de los que disponemos en esta oportunidad, aunque esperamos poder ofrecerlo en el futuro, si las circunstancias lo permiten, como complemento de la edición crítica de la obra completa de Diego de Burgos que desde hace algún tiempo venimos preparando con el profesor Juan Casas Rigall.

1. EL ITALIANISMO SEMÁNTICO *PLAYA*

El término *playa* aparece en el *TDM* una sola vez, pero el hecho de que su contexto sea similar al de dos de las apariciones de la forma *piaggia*⁹ en la *DC*, parece indicar que este texto pesó, directa o indirectamente, en Diego de Burgos a la hora de redactar su poema:

Muy luenga distancia segui su viaje
por vna gran **playa desierta** y escura (xxxv, 273-274)

ripresi via per la **piaggia diserta** (Inf I 29)¹⁰

ne la **diserta piaggia** è impedito (Inf I 62)

8. A parte de las referencias genéricas a Diego de Burgos que pueden encontrarse en los textos ya clásicos de Sanvisenti, Post, Amador de los Ríos, etc., la crítica moderna ha dedicado muy pocas páginas al estudio de este autor y su obra: J. Arce, 1970: 25-39, y A. M. Cossutta, 1980: 273-284 (estudio de carácter ecdótico).

9. El sustantivo *piaggia* aparece en la *DC* seis veces. En tres casos su significado es similar al del castellano *playa* (Inf III 92, Pur II 50 y Pur XVII 78); en los tres restantes significa «ladera, pendiente» (Inf I 29, Inf II 62 y Pur IV 35). Teniendo en cuenta las similitudes contextuales del *TDM* y de la *DC*, nos parece suficiente detenernos en los dos primeros casos del segundo significado.

10. Referencia indicada ya por J. Arce, 1970: 32n.

La forma *playa* aparece documentada en castellano con anterioridad (J. Corominas, 1991) al poema del secretario del marqués con el significado de zona de litoral plana y arenosa. En el fragmento del *TDM* que nos ocupa, el contexto inmediato del término no resulta determinante para comprobar cuál es el significado que el poeta le confería; sin embargo, la estrofa anterior, en la que se narra el inicio del itinerario que siguen Dante y el yo del poema, se demuestra muy iluminadora al respecto:

El fin de mi habla sus passos [de Dante] siguieron
 tomando el camino a vna montaña
 a tal o mayor que las que escriuieron
 yllustres poetas por la nueua hazaña
 No ygualan con ella la cumbre tamaña
 que tiene assus cuestas el triste tifeo
 parnaso ni olimpo ni aton yo creo
 ni el santo cataldo de alta alemaña

Describe la aspereza de la selua.

Muy luenga distancia segui su viaje
 por vna gran playa desierta y oscura (xxxiv-xxxv, 265-274)

Si el camino se inicia con la indicación de que los personajes se dirigen hacia una montaña, resultaría incongruente que después, en la estrofa inmediatamente posterior que continúa la narración, se indique que caminan por la costa; parece claro, por lo tanto, que *playa* significa «pendiente, ladera», precisamente la de la montaña que se indicó precedentemente. Por otra parte, el contexto de la primera cita dantesca que señalamos antes, y que, sin duda, debió conocer Diego de Burgos, parece confirmar nuestra hipótesis: en efecto, la *piaggia* descrita en el primer canto del *Inferno* separa la colina iluminada por el sol de la selva oscura, y en el *TDM* es la pendiente que conduce a la cima de la montaña en la que surge una selva espantosa (la similitud de ambientes parece incuestionable). Además, en la estrofa siguiente, se indica que antes de llegar a esta selva debieron descansar numerosas veces, lo que no deja de sugerir una trabajosa ascensión:

Despues de trabajos que dexo su nombre
despues de mil vezes auer descansado
 venimos en parte [...]
 La selua de monestinos¹¹ de sexo trocado (xxxvi, 281-285)

11. HH1-56, SA10a-15, MN55-17: *mostruos*.

Creemos, por lo tanto, que *playa* constituye un italianismo semántico, lo que nos permite aventurar la hipótesis de que Diego de Burgos tuviese ciertos conocimientos de la lengua de la península de los Apeninos y hubiese leído directamente la *DC* en su idioma original. Este dato parece avalado por el hecho de que los traductores del texto dantesco que realizaron su labor a lo largo del siglo xv no interpretaron correctamente el término *piaggia* (que resulta erróneamente *plaja*, *playa*). Especialmente importante desde este punto de vista resulta la traducción realizada por Enrique de Villena por encargo del marqués de Santillana, y a la que debió de tener acceso su secretario, puesto que, como ha demostrado J. A. Pascual, el traductor no fue capaz de captar el significado de *piaggia* y se limitó a castellanizar su significante. La versión castellana de Inf I 29 reza: torné tomar camino por la plaja desierta¹² (J. A. Pascual, 1974: 225). Curiosamente, el otro terceto que contiene el segundo testimonio de *piaggia* que nos interesa, Inf II 62, fue dejado sin traducir por Enrique de Villena, lo que podría ser un síntoma de su incomprensión del término italiano.

Una situación análoga se puede constatar también en la anónima traducción del primer canto del *Inferno* que se conserva en la Biblioteca de El Escorial,¹³ y que ha sido fechada por M. Penna entre 1454 y 1470, es decir, en época prácticamente contemporánea a la redacción del *TDM*.¹⁴ La traducción de Inf I 29 es «torné a tomar camino por la playa desierta». Según Penna el autor de esta traducción pudo haber pasado algún período de su vida en Italia, por lo que podríamos pensar que quizá fuese posible que tradujese automáticamente *piaggia* por *playa*, sin darse cuenta del flagrante italianismo semántico al dejarse llevar por la similitud de los significantes, fenómeno nada extraño en el mundo de la traducción. Sin embargo, la similitud de esta traducción y la de Enrique de Villena que hemos visto pocas líneas más arriba, nos hacen sospechar que quizá el anónimo autor tuvo acceso a la primera versión castellana de la *DC*,

12. La forma *plaja* que presenta esta traducción para Inf I 29 es interpretada como falso italianismo por Pascual en su estudio (1974: 89), por lo que la incluye en el apartado de *Falsos italianismos*, que son definidos del siguiente modo:

Se trata de palabras italianas no comprendidas y transcritas en la TRDC [Traducción de la *Divina Commedia*] reproduciendo con bastante fidelidad el significante italiano. No sólo no pueden tomarse por italianismos, sino que incluso demuestran una incomprensión del léxico de la *DC* que perjudica a la posible italianización de la traducción. (p. 87)

13. Signatura S II 13. Contiene la traducción del primer canto del *Inferno* y un fragmento del xxviii. Citamos por M. Penna, 1965: 81-127.

14. Podemos conjeturar que el *TDM* debió ser redactado en 1458, puesto que no tendría mucho sentido escribir un poema elegíaco-laudatorio mucho después del fallecimiento del homenajeado.

y que, al no ser capaz de interpretar correctamente el verso dantesco, fue a buscar una ayuda en este texto, lo que lo condujo a continuar el error del de Villena.¹⁵ Lamentablemente, la brevedad de la anónima traducción no nos permite pasar del nivel de la conjetura.

La posterior traducción del arcediano de Burgos, Pedro Fernández de Villegas, impresa en Valladolid en 1515, pero probablemente finalizada antes de la conclusión de la centuria anterior, traduce Inf II 62 como «esta combatido en la playa cruel» (P. Fernández de Villegas, 1515), con el cambio de *diserta* en *cruel* posiblemente por motivos de rima y la aparente incompreensión del término *piaggia*, que retoma la referencia del lugar de Inf I 29, que se traduce también como *playa*, pero en cuyo verso la mera indicación de retomar el camino del original («ripresi via») se convierte en una forma verbal que indica ascensión («la playa desierta **subi** deseoso»), quizá para destacar el significado, extraño al castellano, del término *playa* en este contexto: es decir, Villegas parece haber adoptado también el italianismo semántico anteriormente utilizado por Diego de Burgos. Este dato resulta especialmente interesante si se tiene en cuenta que Fernández de Villegas vivió algún tiempo en Roma a partir de 1485, lo que nos permitiría suponerle conocimientos directos de italiano, y que mantuvo relaciones literarias con Diego de Burgos:¹⁶ es él quien responde a la pregunta formulada por el secretario del marqués de Santillana a don Íñigo de la Cerda y quien concluye su *Querella de la fe*.¹⁷ Teniendo en cuenta estas circunstancias sería lógico suponer que el arcediano pudo haber conocido el *TDM*, lo que nos permitiría formular la hipótesis, que un estudio profundo de su traducción de la *DC* que ofrezca datos fiables sobre cuál era su conocimiento real del italiano podrá confirmar o invalidar, de que este texto influyó en dicha traducción al hacer sentir a su autor como legítimo este italianismo (de ser correcta esta hipótesis nos encontraríamos ante un sorprendente caso de influencia indirecta de la *DC*, a través del *TDM*, en una de sus traducciones castellanas).

15. Podría pensarse que esta similitud es casual debido a la *facilidad* de una traducción literal del verso dantesco. Sin embargo, si observamos otros versos similares podremos observar diferencias significativas. Valga como ejemplo la traducción de Inf I 2:

Divina Commedia: mi ritrovai per una selva oscura

Enrique de Villena: me fallé por vna espesura o silua de árboles obscura

Anónimo: y [o yo] me hallé por una montaña muy oscura

16. Recuérdese además que R. Gullón indica que ambos personajes eran parientes. *Vid.* nota 1.

17. «Querella de la fe come(n)çada por diego de burgos y acabada añedie(n)do entre sus versos lo que conuenia y prosiguie(n)do la adelante por do(n) pero ferna(n)dez de villega^a arçediano de burgos» (P. Fernández de Villegas, 1515).

2. EL PERSONAJE DE DANTE

El amplio texto del *TDM* describe una visión en la que un yo narrador (transformación poética del autor) contempla la glorificación, el triunfo, y el ascenso a los cielos del marqués de Santillana. Se abre el texto con una indicación astrológico-mitológica del momento del año, el equinoccio de primavera, y tras una invocación a las musas, se indica la estación, la primavera, y el momento del día, el amanecer. La triple referencia temporal no es gratuita, la primavera y su equinoccio remiten aproximadamente a la fecha de la muerte del marqués, que falleció el 25 de marzo de 1458, y la hora del día, el alba, señala el momento propicio para los sueños *verdaderos*. Se le aparece entonces al yo narrador una sombra, el hijo del marqués, que le comunica la muerte de su señor. A continuación el yo descubre a su lado a un anciano que declara ser Dante y que lo conduce por una montaña hasta un prado en el que contemplan al marqués rodeado de personajes destacados en las armas y las letras. Tras una larguísima serie de alabanzas al marqués de estos personajes, el noble es conducido en procesión a un templo donde se sienta en una alta silla desde la que asciende a los cielos. El poema concluye con una estrofa en la que el autor se disculpa por no haber sabido loar mejor al difunto marqués.

A diferencia de otros sueños visionarios, como el *Decir a las siete virtudes*, el *TDM* ofrece muy pocos elementos alegóricos. Después de que Dante indique su nombre al yo narrador a través de una adivinanza creada sobre una falsa etimología del verbo *dar*¹⁸ y se refiera a la afición que el marqués tenía por la *DC*,¹⁹ comienza el relato del viaje que ambos realizan, en el que encontra-

18. El nombre [...] / Su propio vocablo a todos combida / si del con la obra se toma noticia / huyr el pecado de triste auaricia (xxix, 225-231). Este tipo de etimología popular que puede parecer sorprendente no lo era en absoluto en la época, como parece atestiguar el anónimo autor de la traducción del primer canto de la *DC* conservada en El Escorial, puesto que en la introducción al poema afirma: «Dante es el nombre propio del auctor, donde algunos le quieren interpretar & dezir que qujere de dir dador, porq(ue) fue dador de buena doctrina e enxemplo ...» (M. Penna, 1965: 112-113).

19. En unos versos que recuerdan claramente un terceto de la *DC*:

Leyo el marques con gran atencion
aquellas tres partes en que yo hable
[...]
Alli do los malos penando halle
en gran punicion sin fin de tormentos
y los penitentes en fuego contentos
la gloria esperando que al fin no calle
(xxx, 233-240)

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beati genti
(Inf I, 118-120)

mos los primeros elementos alegóricos. Se trata de una montaña y una selva que atraviesan con gran fatiga (xxxiv-xli) a lo largo de todo el primer día de la narración y parte del segundo, tras haber descansado durante la noche. A una cierta altura de la montaña los personajes encuentran la entrada del Infierno, del que Dante realiza una breve descripción (xlii-xlix). Finalmente llegan a la cima de la montaña donde encuentran una llanura de vivo color verde, en cuyo centro, circundada de un río hay una cerca de palmas, que atraviesan (lvi). Allí ven una serie de filas de sillas ocupadas por diferentes personajes que contemplan al marqués sentado en el centro de ellos (lvii-lviii). El marqués aparece flanqueado por las tres virtudes teologales, a la derecha, y las cuatro cardinales, a la izquierda (lix), mientras que a sus pies se encuentran las musas (lx). A continuación Dante comienza a nombrar a todos los personajes que circundan al marqués.

De todos los elementos que hemos reseñado, los únicos que presentan alguna dificultad de interpretación son los dos primeros: la montaña y la selva. Sin embargo, si tenemos en cuenta que se nos indica que el marqués está en el centro del cerco de palmas, el Paraíso Terrenal, puesto que ya ha salido del Purgatorio (la llanura verde),²⁰ y que el Infierno se describe desde fuera, sin penetrar en él, podremos fácilmente colegir que esta parte viene a narrar el periplo del alma del marqués tras su muerte, por lo que no parece ilógico pensar que si Dante y el yo narrador recorren los lugares que ya ha atravesado el alma del noble señor, no pasen también por aquellos que connotan su existencia terrenal. En efecto, la áspera montaña y la selva espantosa simbolizan, en nuestra opinión, la vida del marqués llena de vicisitudes, tanto en su infancia, se quedó huérfano de padre con seis años, como en su madurez, en la que vivió una agitada actividad política y sufrió el prematuro fallecimiento de su esposa y de su hijo Pedro Lasso de la Vega. Desde esta perspectiva, la noche de descanso de los dos viajeros podría indicar el paso de la juventud a la madurez del marqués.²¹

La interpretación del verde prado aparece doblemente resuelta: por una parte a través de su color («que a toda esmeralda en vista sobraua» –L, 396–), el verde, tonalidad que simboliza la esperanza, que acompaña a las almas que se encuentran en el Purgatorio, seguras ya de que su lugar de reposo definitivo será el Paraíso; y por otra, el propio texto, que introduce un índice léxico que no deja lugar a dudas sobre la naturaleza del lugar descrito: «adonde las almas se van a purgar» (L, 399).

20. Mas no pienses tu q(ue) alla [a la llanura] llegaremos / que ya el marques es fuera de pena (LI, 401-402).

21. La inactividad nocturna es también una característica de las almas del Purgatorio dantesco.

En el centro del Purgatorio se encuentra un lugar cercado de palmas y rodeado de un río. La palma simboliza la victoria, aquélla que han conseguido las almas que han derrotado al pecado. El río debe ser una fusión del Leté y del Eunoé, que en el poema dantesco permitían la purificación que daba acceso al Paraíso Terrenal. Así pues, todo parece indicar que el lugar cercado por las palmas no es otro que el Paraíso Terrenal.²²

Tampoco ofrecen duda en cuanto a su interpretación las personificaciones de las virtudes, que son descritas simplemente por los efectos de su acción en el alma humana:

Tenia el marques assu diestra mano
en ropas diuersas tres claras donzellas
las cuales si sigue el esp(irit)u humano
ellas leuantan mas alto que estrellas
Al lado siniestro las quatro centellas
que infunden al ombre claror de la lu(m)bre
por quien se guarnesce de moral costu(m)bre
en gestos dispares estauan muy bellas (LIX, 465-472)

A continuación Dante indica al yo narrador quiénes son los personajes que se encuentran sentados en torno al marqués, y tras el sonido de unas trompas todos ellos comienzan a alabar las virtudes intelectuales y bélicas de D. Íñigo, interrumpiéndose ampliamente el desarrollo alegórico del poema, que no es retomado hasta la estrofa 195²³ en que comienzan a hablar las virtudes, loando al marqués. A continuación suenan diversos instrumentos y las almas lanzan vítores al marqués mientras se organiza una procesión, que recuerda y supera los triunfos romanos, y que viene a simbolizar la gloria alcanzada por el marqués:

Assi se leuantan de sus ricas sillas
los claros varones questauan sentados
y hechos por orden diuersas quadrillas
de dos en dos fuero(n) muy presto juntados
Mueuense luego a passos contados
como los frayles en su procession
yuan cantando todos a vn son

22. La similitud del pasaje con la cosmografía de la *DC* es evidente: así como en el texto dantesco el Paraíso Terrestre ocupa la cima de la montaña del Purgatorio, en el *TDM* se encuentra en la cumbre de un monte y rodeado por la llanura que simboliza el Purgatorio.

23. Las ocho estrofas que HH1-56 incorpora entre las números CXLVIII y CXLIX del CG no afectan al desarrollo alegórico del poema pues presentan las alabanzas al marqués de Séneca, Tito Livio, Salustio, Valerio Máximo, Ovidio, Lucano, Quintiliano y Estacio.

cantares al noble marques dedicados

Comparacion.

Quantos triunfos la inclita roma
ouo en los tiempos que mas prospero
fueran con este qual vna carcoma
delante del oro quel fuego apuro
Todas las cosas quel cielo crio
que son en natura de mas excelencia
alli las miraras en propia existencia
con otras quel ombre jamas no penso
En fin ya de todos yua el marques
de baxo de vn rico y gran pauellon
las virgines sacras theologicas tres
circundan en torno al justo varon
Y las cardinales que hize mencion
van cabel juntas con gesto benigno
todas alternan y cantan vn hymno
que gloria in excelsis²⁴ semblaua en el son
Yuan delante del las siete artes
con varias maneras tocando i(n)strume(n)tes
las ciencias baylando hechas tres partes
de tres en tres yuan alegres plazientes (CCVI-CCIX, 1647-1674)

Tras un breve diálogo entre el yo y el marqués, la procesión llega a un templo edificado por la Divina Providencia que simboliza la gracia que deben poseer las almas antes de su ascenso al Paraíso, como se deduce de la explicación de Dante:

La gran prouide(n)cia q(ue)l mu(n)do dispuso
entre las cosas que ouo criado
formo esta casa entonce respuso [Dante]
a donde las almas despues de purgadas
Del fuego no eterno fuessen sacadas
y en ella tomassen primero escalon
aqui les da gracia por nueva impression
que dignas las haze de ver sus moradas (CCXX, 1759-1766)

Llegados al templo, el marqués es situado sobre una riquísima silla, sostenida por cuatro columnas en las que están esculpidas las obras que ha realiza-

24. Este canto es entonado también por las almas de avaros y pródigos en el canto xx del *Purgatorio* de la DC.

do a lo largo de su vida, revistiéndolo posteriormente las virtudes y las musas con un ropaje enviado desde el cielo (CCXXII-CCXXIII). Todo ello supone una alegoría de toda la existencia del marqués desde su vida terrena hasta su salvación: así, las columnas que muestran sus obras sustentan la silla, en una clara alegoría de que sólo la vida virtuosa es base firme para alcanzar la gloria. Al mismo tiempo, la silla de la gloria se encuentra en el templo de la gracia, porque sin la ayuda de ésta es imposible obtener la salvación.

Tras unas palabras en las que el marqués agradece a Dios los dones que le concedió, el templo se ilumina con un súbito resplandor, símbolo de la presencia del Creador, y el marqués asciende a los cielos, con lo que finaliza esta segunda sección alegórica.

En la *DC* y en otros textos alegóricos castellanos del siglo xv nos encontramos con un elemento connotativo de primordial importancia: el guía. También en el *TDM* nos encontraremos con un personaje que desempeña un papel similar: Dante. El poeta florentino se le aparece al yo del *TDM* en el verso 160, y comienza a desempeñar la función de un guía que lo conduce y le explica lo que va contemplando. Señala J. Arce que el rol de Dante en este poema es similar al de otros personajes en textos semejantes:

Dante pasa a ser, pues, el Virgilio, el guía, el maestro de Diego de Burgos, como ya lo había sido de Imperial en el *Decir a las siete virtudes...* (J. Arce, 1970: 28)

Aparentemente tal afirmación parece correcta. Pero un estudio más detallado de los componentes simbólicos del personaje nos permitirá comprobar que tal semejanza es sólo eso, aparente. Una de las grandes aportaciones de la *DC* a la literatura occidental fue la adaptación del método interpretativo *figural*, que se venía aplicando desde la Antigüedad a los textos bíblicos, a la literatura. Auerbach define del siguiente modo la interpretación de las *figuras*:

La interpretación «figural» «establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también al otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquél o lo consume. Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero, en tanto que episodios o formas reales, están dentro del tiempo; ambos están contenidos en la corriente fluida de la vida histórica, pero la comprensión, el *intellectus spiritualis*, de su conexión, es un acto espiritual. [...] Este género de interpretación trae consigo, como puede fácilmente colegirse, un elemento completamente nuevo y extraño en la antigua forma de considerar la historia. Por ejemplo, al interpretar un episodio como el sacrificio de Isaac, en tanto que prefiguración del

sacrificio de Cristo, de forma que en el primero está anunciado y prometido el segundo, mientras que éste consuma plenamente al primero -*figuram implere* es la expresión-, se establece una conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni causalmente se hallan enlazados, conexión que, racionalmente y en el curso horizontal, si se me permite esta expresión de extensión temporal, es imposible establecer. La imposibilidad desaparece tan pronto como se unen ambos acontecimientos verticalmente con la Providencia Divina, que es la misma que de este modo puede planear la historia y proporcionar la clave para su comprensión (E. Auerbach, 1975: 75-76).

Es decir, se trata de un proceso hermenéutico de la realidad histórica a través del cual un acontecimiento es adelantado simbólicamente por otro anterior.²⁵ En su aplicación a la literatura es evidente que uno de los dos polos deja de ser histórico para convertirse en un mero referente ficticio. Sin embargo, para poder interpretar su significado simbólico el lector deberá remitirse necesariamente a su realidad histórica, o a la que el autor del texto consideraba como tal. Veamos un ejemplo: una de las *figuras* de la *DC* es la de Catón de Útica, guardián del Purgatorio. Su presencia en el texto dantesco viene a simbolizar el libre albedrío, pero sólo podremos comprender este significado si conocemos previamente la vida de Catón, que se suicidó en defensa de la libertad ante el ascenso al poder de Julio César, lo que implicaba la desaparición de las libertades republicanas en Roma. Es más, sólo la interpretación *figural* de Catón permite justificar la presencia de un suicida en el Purgatorio.

En un trabajo precedente (J. Gutiérrez Carou, 1996: 370-381), hemos señalado que quizá una de las más importantes aportaciones de la *DC* a la poesía castellana del siglo xv reside precisamente en la utilización de lo que podríamos denominar *figuras literarias*: de hecho el Dante del *Decir a las siete virtudes* representa *figuralmente* la penitencia, o el Boccaccio de la *Comedieta de Ponça*, el consuelo. Sin embargo, nada hay de simbólico en el Dante del *TDM*, como hemos podido ver en el somero análisis de los elementos alegóricos de este poema desarrollado más arriba. Mientras que en otros textos precedentes ya indicados la elección de un personaje tan importante como el guía de la visión alegórica permitía a sus autores incorporar significados simbólico-figurales que enriquecían el contenido semántico y doctrinal de sus versos, el Dante del *TDM* no posee ningún valor simbólico, ha sido escogido como guía simplemente por ser el autor de

25. Sobre los complejos problemas de la interpretación *figural* puede consultarse una amplia bibliografía en J. Gutiérrez Carou, 1996.

una de las obras extranjeras por las que el marqués había demostrado un mayor interés, como se puede colegir por el hecho de que hubiese encargado su traducción, y por el prestigio evidente del que gozaba en la Castilla del momento (J. Gutiérrez Carou, 1995), lo que da pie a Diego de Burgos a introducir una florida hipérbole laudatoria de D. Íñigo:

[*Habla Dante*]

A mi no conuiene hablar del marques
ni menos sus hechos muy altos contar
que tanto le deuo segun lo sabes
que no se podria por lengua pagar
Solo este mote no quiero callar
por no parescer desagradescido
que si tengo fama si soy conoscido
es por quel quiso mis obras mirar (CLVIII.1261)

De este modo podemos comprobar que, aunque el ambiente alegórico y muchos de los versos del *TDM* recuerden de cerca determinados aspectos de la *DC*, una de las principales aportaciones de Dante a la literatura, que fue posteriormente incorporada a las letras castellanas por Imperial o Santillana en los guías de algunos de sus poemas, no fue percibida por Diego de Burgos, que creó un personaje simbólicamente plano, incapaz de proyectar la riqueza significativa de otros similares.

Sin embargo, este hecho no debe sorprendernos, puesto que como hemos visto precedentemente, el contenido alegórico del *TDM* es de muy clara interpretación en general y se desarrolla tan sólo a lo largo de unas cincuenta estrofas, en las que se aprecian numerosas pausas no alegóricas, sobre un total de doscientas veintiocho.²⁶ Todo ello nos lleva a pensar que quizá Diego de Burgos utilizó el marco alegórico simplemente para encuadrar su alabanza de D. Íñigo, y que era ésta lo que más le preocupaba. El *TDM* fue el modo poético que el autor eligió para mostrar su agradecimiento hacia su señor y ganarse el favor del nuevo marqués,²⁷ y por ello las intervenciones laudatorias de diversos personajes históricos alcanzan una mucho mayor importancia que la relativamente breve y clara sección alegórica.

26. Doscientas treinta y seis en realidad si incorporamos las que presenta HH1-56 a mayores.

27. Para lo que no supone ninguna objeción el hecho de que el *TDM* fuese quizá una obra encargada, como parece poder deducirse de su última estrofa y del prólogo conservado en SA10a-14.

BIBLIOGRAFÍA

- ARCE, J. (1970): «El Triunfo del Marqués de Diego de Burgos y la irradiación dantesca en torno a Santillana», en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIX/74, pp. 25-39.
- AUERBACH, E. (1975): *Mimesis: La realidad en la literatura*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CARAVAGGI, G. (ed.) (1976): *Miscellanea spagnola della «Trivulziana»*, Olschki, Firenze.
- COROMINAS, J.-PASCUAL, J. A. (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid.
- COSSUTTA, A. M. (1980): «Il Triunfo del marqués di Diego de Burgos secondo la redazione del Cancionero Oñate-Castañeda», en *Studi Ispanici*, pp. 273-284.
- DUTTON, B. (1990-91): *Cancionero castellano del siglo xv*, 7 vols., Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, P. (1515): *La traducio(n) del dante de lengua toscana en verso castellano...*, Valladolid, (citamos por un ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid).
- FOULCHÉ-DELBOSCH, R. (1912): *Cancionero castellano del siglo xv*, 2 vols., N.B.A.E., Madrid.
- GULLÓN, R. (dir.) (1993): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, 2 vols., Alianza, Madrid.
- GUTIÉRREZ CAROU, J. (1995): «Referencias a Dante en el *Cancionero de Baena*», en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza* (Palermo, settembre 1995) (en prensa).
- (1996): *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo xv*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela (Colección: Teses en microfichas, nº 598).
- PASCUAL, J. A. (1974): *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1974.
- PENNA, M. (1965): «Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia», en *Revista de la Universidad de Madrid*, XIV/53, pp. 81-127.
- SCHIFF, M. (1905): *La bibliothèq̄ue du marquis de Santillana*, Bibliothèq̄ue de l'École des Hautes Études, Paris.
- SEVERIN, D. S. (ed.) (1990): *El Cancionero de Oñate-Castañeda*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison.