

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAD DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
DEPARTAMENTO DE FILOLOGIA ESPAÑOLA
Programa de Estudios Hispánicos Avanzados



**Revisión y estudio de la obra poética
de Micer Francisco Imperial**

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR

LAURA GARRIGÓS LLORENS

DIRIGIDA POR

RAFAEL BELTRÁN LLAVADOR

Y

JOSÉ LUIS CANET VALLÉS

VALENCIA, 2015

ÍNDICE

Agradecimientos	7
0. Resumen / Riasunto	11
1. Introducción	15
2. Datos biográficos sobre Francisco Imperial	25
3. Los tres poemas de Imperial en torno al tema de la Fortuna	39
3.1 Antecedentes poéticos en Italia del tema de la Fortuna	39
3.2 El tema de la Fortuna en los poetas españoles del siglo XV	51
3.3 El tema de la Fortuna en Francisco Imperial	58
3.3.1 Pregunta de Fernán Pérez de Guzmán	58
3.3.2. Respuesta de Francisco Imperial	60
3.3.3 Preguntas y respuestas a Alonso de la Monja	65
4. Debate poético en torno a la Estrella Diana	83
4.1. Debates poéticos en el <i>Cancionero de Baena</i> : el <i>dezir</i> de invectiva y la respuesta paródica	83
4.2. <i>Dezir</i> de Francisco Imperial a la Estrella Diana	85
4.3. Réplica de Fernán Pérez de Guzmán a Francisco Imperial	98
4.4. Contrarréplica de Francisco Imperial a Pérez de Guzmán	103

4.5.	Réplica de Diego Martínez de Medina	109
4.6.	Contrarréplica de Martínez de Medina	113
4.7.	Réplica de Martínez de Medina a Francisco Imperial	121
4.8.	Sentencia de amor. Conclusión de Alfonso Vidal	125
5.	La figura de Angelina de Grecia	131
5.1.	La Embajada de Tamorlán a Enrique III: realidad histórica y reflejos poéticos.	131
5.2.	Datos biográficos sobre Angelina de Grecia	136
5.3.	Angelina de Grecia en Francisco Imperial	140
6.	Isabel González en el <i>Cancionero de Baena</i>	153
6.1.	Isabel González en el poema de Diego Martínez de Medina	154
6.2.	Isabel González en Francisco Imperial	160
7.	La crítica de Francisco Imperial a la ciudad de Sevilla	171
7.1.	La humilde dama extranjera	172
7.2.	La despiadada dama armada	181
7.3.	Encuentro del poeta con cuatro damas	187
8.	La adivinanza	195
8.1.	Cuestiones previas	195
8.2.	La adivinanza de Imperial sobre el Amor	200
8.3.	Respuesta de Villasandino	204

9. Decir al nacimiento de Juan II	207
9.1. El <i>dezir</i> como manual de príncipes	208
9.2. El <i>dezir</i> de Imperial al nacimiento de Juan II	211
9.3. Respuesta de Diego de Valencia	255
10. Decir de Francisco Imperial al Infante Fernando de Antequera	275
11. Decir de Francisco Imperial a las siete virtudes	283
11.1. Interpretaciones del <i>dezir</i>	303
11.2. El papel simbólico de las sierpes.	341
11.3. Dudas sobre el autor de esta composición.	348
11.4. La huella de Dante.	350
12. Respuesta de Francisco Imperial a Ferrant Sánchez Calavera	361
12.1. Pregunta de Sánchez Calavera	362
12.2. Respuesta de Imperial	368
13. Poemas atribuidos a Francisco Imperial en otros cancioneros	375
13.1. «Solo en l'alva pensoso estando», <i>Cancionero de Palacio</i>	375
13.2. «En un espantable, cruel, temeroso», <i>Cancionero de Gallardo</i> <i>o de San Román</i>	385
14. Conclusiones / Conclusioni	397
15. Bibliografía	403

Agradecimientos

Este trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda de muchas personas. Es por ello que resulta necesario expresar aquí mi más sincero agradecimiento:

A mis tutores, Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés por todo el apoyo que me han brindado. Sin su ayuda no hubiese sido posible.

A mi marido Davide por su comprensión y apoyo personal en todo momento.

A mi familia por su paciencia y confianza.

A mis amistades por sus buenos consejos.

Y especialmente a mi hija Carla que vino al mundo junto a esta tesis.

A mi marido y a mi hija Carla

0. Riassunto

Si riconosce unanimamente che l'opera poetica di Francisco Imperial (c.1372-c.1409), fu fondamentale per l'inizio e lo sviluppo della poesia allegorica in Spagna, tenendo in conto il suo sforzo improbo per assimilare e dare a conoscere in verso castigliano la ricca saggezza e lo stile della *Divina Commedia* di Dante. Dopo quasi quarant'anni della pubblicazioni dell'unica edizione di tutta la sua opera del Poeta Genovese, a carico di Colbert I. Nepaulsingh (1976), e avendo realizzato grandi novità in questi tempi, tanto nel merito generale della poesia dei canzonieri castigliani ed europei, come nella valorizzazione particolare di molti dei suoi poeti, dal punto di vista strettamente filologico (edizioni critiche) e interpretativo, questa tesi propone la revisione completa dell'opera di Imperiale, a partire dall'analisi dettagliata e la rivalutazione di ognuno dei suoi poemi conservati, alla luce delle interpretazioni che proporzionano gli studi critici più recenti.

Dopo l'introduzione del cap. 1, nel capitolo 2 si apportano quei pochi dati biografici che fino ad oggi si hanno di Imperial, cominciando dalla rubrica con la quale Juan Alfonso di Baena conferma la sua origine genovese («... miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla») e dopo la revisione di quei dati che confermano la sua figura come una delle personalità socialmente più rilevanti della Siviglia della prima decada del XV secolo.

Nel capitolo 3, «Los tres poemas de Imperial en torno al tema de la fortuna», si studia il ruolo della fortuna in «No ay braço tan luengo que pueda» (CB 548; ID0505), risposta a Fernan Perez di Guzman che fu il primo contributo di Imperial al tema della fortuna; «¡Oh Fortuna! Çedo prive» (CB 245; ID0531) e «Señor, Maestro onrado» (CB 247; ID1381), che costituiscono domande e risposte nel dialogo poetico mantenuto con Alonso de la Monja. Previamente si commentano gli antecedenti poetici del tema della Fortuna nella poesia italiana e la novità dell'apporto d'Imperial alla poesia castigliana, dentro della fedeltà a l'idea dantesca di Fortuna come ente creato per la divinità per distribuire i beni divini nella terra.

Nel capitolo 4, «Debate en torno a la Estrella Diana», si studia il ruolo del personaggio allegorico della Stella Diana, presente in alcuni dei suoi poemi, tra i quali spiccano «Non fue por cierto mi carrera vana» (CB 231; ID1366), «Voluntad sin orden fue, non sana» (CB 232bis; ID1368) y «Ante la muy alta corte» (CB 234; ID0539). Si valorano le diverse opinioni critiche sulle possibili referenti reali o letterarie dell'allegoria d'Imperial e si rinforza l'idea che il poeta giocava con l'ambiguità nella indeterminazione di questi referente.

Nel capitolo 5, «La figura de Angelina de Grecia», si apportano dati sulla figura di questa dama che arrivò come schiava alla corte castigliana con la famosa ambasciata al Grande Tamorlán e che suscitò l'interesse della società colta dell'epoca e del nostro poeta. Prova di questo sono i poemi che le dedica: «Grant sosiego e mansedumbre» (CB 240; ID1375) y «Cativa, muy triste e desaventurada» (CB 237; ID1372).

Nel capitolo 6, «Isabel González en el *Cancionero de Baena*», si analizza l'esistenza di Isabel González come personaggio di scrittrice, poeta e intellettuale colta, di chi sfortunatamente non conserviamo nessun poema. Si analizzano in questo capitolo non solamente le composizioni dedicate per Imperial a questa donna –«El dios de amor, el su alto imperio» (CB 238; ID1373) y «Embiaste mandar que vos ver quisiese» (CB 239; ID1374)–, ma anche quelle di Martínez de Medina.

Nel capitolo 7, «La crítica de Francisco Imperial a la ciudad de Sevilla», si raccolgono tre poemi con una dedica a questa città: «Por Guadalquivir arribando» (CB 248; ID1382), «Abela, çibdat de grant fermosura» (CB 241; ID1376) e «En un fermoso vergel» (CB 242; ID1377). In quest'ultima Imperial lancia un'accusa indiretta contro questa città, che appare personificata come bella dama guerriera che vuole umiliare al poeta come vendetta per aver criticato la sua mancanza d'umiltà e voglia di rigenerazione.

Nel capitolo 8, «La adivinanza», studiamo come Imperial fa un uso delle diverse domande poetiche che maggiormente interessarono ai poeti del xv secolo: l'indovinello o enigma. Il poeta propone a Álvarez de Villasandino l'indovinello «Yo me só uno que bivo» (CB 243; ID1378), cercando una risposta che permetta elaborare una discussione in più, e il più ingenua possibile, attorno all'amore.

Nel capitolo 9, «Decir al nacimiento de Juan II», apre il *Cancionero de Baena* un grupo di poemi dedicati a rendere degna la nascita del futuro monarca Juan II, nel quale Imperial focalizza –d'accordo con i topici di queste laudi al neonato, si deve

governare– le sue speranze di canvio político e sociale. Però al convocare ai sette pianetti e alla Fortuna per contemplare la miracolosa nascita del principe, Imperial propone e riesce difondere l'uso di originali simboli e forme per un tema nuovo nella poesia castigliana di quei tempi.

Nel capitolo 10, «Decir de Imperial a Fernando de Antequera», il nostro poeta, nella seconda delle due uniche composizioni dedicate al monarca, elogia all'infante di Castiglia, futuro re di Aragona.

Il capitolo 11 è dedicato alla composizione più conosciuta e importante di Imperial, il «Decir a las siete virtudes», dove più si evidenzia e si fa notare l'influenza di Dante e della sua Divina Commedia. Imperial contrappone alle sette virtù del Cristianesimo (le tre teologiche e le quattro cardinali), sette peccati rappresentati in forma di serpenti, i cui nomi e descrizioni prospettano tutta una serie di problemi nel momento di sventrare i suoi significati.

Nel capitolo 12, «Poemas atribuidos a Francisco Imperial en otros cancioneros», si analizza la possibilità di che Imperial sia l'autore di due composizioni: «Solo en l'alva pensoso estando», presente nel *Cancionero de Palacio*, e «En un espantable temeroso», nel *Cancionero de Gallardo o de San Román*.

Nel penultimo capitolo, 13, si raccolgono brevemente le conclusioni della tesi. E, per ultimo si offre la bibliografia consultata.

La tesi cerca, in definitiva, portare a fine una revisione dettagliata e profonda di ogn'uno dei poemi di Micer Francisco Imperial, sostenuta dalle nuove possibilità istrumentali dell'analisi filologico (dizionari in rete, fonte italiane) e negli apporti di nuovi studi interpretativi d'alcuni dei suoi poemi. Cerchiamo di insistere nelle influenze che Dante e la sua importantissima opera avrebbero potuto esercitare nel genevose.

1. Introducción

En el presente trabajo de tesis pretendemos analizar la figura del poeta castellano –aunque de origen genovés– Francisco Imperial, a través del estudio pormenorizado de sus textos, intentando profundizar en distintos aspectos de su biografía y de su obra.

Francisco Imperial ha sido considerado por la mayor parte de los críticos como el introductor de una corriente o escuela que, debido a las deudas con su modelo principal, Dante Alighieri, pasó a denominarse alegórico-dantesca. Parte de esa crítica llegó a poner en duda las verdaderas aportaciones del poeta, pero en la actualidad hay dos cuestiones que parecen haber quedado definitiva y meridianamente claras: a) la vinculación directa de la obra poética de Imperial con la *Divina Comedia* de Dante, pues muchos de sus versos difícilmente se entienden sin tener presentes esos nexos, o, en todo caso, se entienden mucho más cabalmente gracias al reconocimiento de la huella del maestro italiano, que Imperial confiesa repetidamente tratar de trasladar en espíritu y letra al castellano; y b) el reconocimiento por parte de sus contemporáneos de la novedad y originalidad de Imperial en su actitud poética que, además, tendría varios seguidores. Este reconocimiento, contrasta lamentablemente, sin embargo, con los pocos datos biográficos que de él nos han llegado.¹

La ilustre hispanista italiana Margherita Morreale ya señaló que el nombre del poeta sevillano-genovés encabezaba muchos de los trabajos sobre la fortuna de Dante en España, debido a la prioridad cronológica de Imperial entre los escritores castellanos admiradores de Dante. Pero también porque en cada lectura y en cada intento de profundizar en la intelección de los poemas de Imperial y, sobre todo, de su conocido «Dezir a las siete virtudes», se iban descubriendo nuevos ecos del poeta italiano y de su *Divina Comedia*. Nuestro trabajo de tesis ha intentado ahondar en esa línea, tratando de señalar nuevas semejanzas, además de las muchas ya encontradas, entre los versos de la obra cumbre de Dante y los de los poemas de Francisco Imperial.

Giuseppe Sansone indicó que para Imperial la poesía suponía un ejercicio de figuración alegórica: «tanto da essere considerato un caposcuola del cenacolo di

¹ Se ha hecho referencia a la huella de Dante en los poemas de Imperial en los distintos capítulos de la tesis. El poema más notorio y representativo, en ese sentido, será el «Decir a las siete virtudes», estudiado en el capítulo 10, donde adjuntamos una bien explícita lista de correspondencias entre los versos de Dante y los de Imperial.

réthoriqueurs» (1968: 1692). Según Sansone, por su origen italiano y por su naturaleza y residencia definitivamente española, se encontraba en la mejor situación de poder fundir dos realidades culturales bien distintas y de poder legitimar en su poesía los aspectos más relevantes de una doble educación literaria. En Imperial, comenta el crítico, actúan dos componentes de formación poética: por una parte, la moda de la poesía del cenáculo sevillano construida con los refinamientos, las veleidades o ligerezas propias y hasta necesarias de la poesía cancioneril, así como con su obligado retoricismo; y, por otra parte, el afán de intelectualidad y trascendencia vinculado a los elementos alegóricos inspirados en la *Divina Comedia*.

El marqués de Santillana, en su *Prohemio*, donde destaca cómo «Dante escribió en terçio rimo elegantemente sus tres comedias» y su preferencia por la poesía italiana («los ytálicos prefiero yo [...] a los franceses»), ya constataba la importancia de Imperial en su época, como iniciador de esa nueva corriente, al dejar claro que no lo podía llamar «deçidor o trovador, mas poeta». Además, señalaba que Ferrán Manuel de Lando había imitado en gran medida a Imperial, reconociéndolo como seguidor del poeta, algo que Villasandino ya confirmaba en una de sus composiciones dirigidas a Manuel de Lando (*CB* 258), en la que concluye: «Pues çeñides la correa / de Francisco Imperial, / vuestra arte tal o qual / ya sé de qué pie coxquea».

Tanto las composiciones de Ferrán Manuel de Lando, como las de Ruy Páez de Ribera, el autor del «Proceso que ovieron en uno la Dolencia, la Vejez, el Destierro e la Proveza», poseen elementos de conexión directa con Imperial, con casi total probabilidad sin pasar por Dante. Sin embargo, lo más habitual será la imitación ecléctica. Y, así, Diego de Burgos, secretario de Santillana, cuando escribe el *Triunfo* por la muerte de éste, describirá a un guía, Dante, «fundiendo elementos directos de Dante con otros procedentes de la línea de Imperial-Santillana más la autónoma línea seguida por Mena» (Arce, 1972: 111). Por otra parte, el propio Santillana, siguiendo a Imperial, también aporta elementos propios a la poesía de su tiempo, pero es difícil saber cuándo el marqués imita a Imperial o cuándo ambos poetas parten de una fuente común (que podría manar originalmente de Dante).

Además, e independientemente de esa notoria herencia dantesca, hay varios aspectos formales que caracterizaron e individualizaron –como apuntó Morreale– la poesía de Imperial en su tiempo, empezando por el diálogo (con el uso de una depurada técnica de preguntas y respuestas) y siguiendo por el empleo de esquemas de

comparación e imitación, invirtiendo el orden natural y habitual de los dos elementos comparativos (siguiendo, en ocasiones, a los poetas italianos).

Hemos de saltar forzosamente desde la Edad Media hasta los tiempos de la iniciación de la Filología, la Historia de la literatura y las primeras críticas positivistas. Sin detallar con exhaustividad las opiniones de la historiografía literaria del XIX (recogidas por Nepaulsingh, 1977), empezaremos mencionando a Arturo Farinelli, quien en su magno estudio sobre *Italia e Spagna* (1905) se refiere a Imperial como el iniciador de una corriente dantesca en España: «a croto di notizie sicure e documentale, non sapremmo ancora dar miglior principio alla storia della fortuna di Dante in Ispagna che togliendo in esame l'opera di Francisco Imperial [...] con un alto concetto del valore di Dante» (1905: 2). Para Farinelli era más que evidente la presencia de elementos dantescos en la poesía de Imperial, en la que destaca las imitaciones y traducciones de los versos de la *Divina Comedia*. Se refiere, de hecho, a nuestro poeta como «l'italiano che instaurò in Ispagna il culto di Dante» (1905: 4).

Sin embargo, poco más adelante, autores como C. R. Post, *Spanish Allegory* (1915) y, sobre todo, ya en el cuarto decenio de siglo, E. B. Place, desde su artículo –de combativo y bien explícito título– «The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial» (1946), y luego, en 1956 («The Present Status of the Controversy over Francisco Imperial»), donde sigue hablando de la «so-called Italianate school», regatearán méritos a la hora de reconocer las semejanzas con la obra de Dante e insistirán en la semejanza de la alegoría de Imperial con el estilo francés, empezando por el *Roman de la Rose*.

M.^a Rosa Lida de Malkiel (1947) y Archer Woodford (1950 y 1954 [ed. del *Dezir*]), sin embargo, regresan a la línea de defensa a ultranza del italianismo de Imperial. Pocos parecen dudar, a partir de estos trabajos, seguidos de los decisivos de Morreale (en especial el publicado en 1967 [a] con el título denotativo de «El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*»), de la influencia de Dante en nuestro poeta, en especial en lo que se refiere a la traza alegórica, así como a la justa ostentación erudita y culturalista, que hace pensar en él y catalogarlo como en uno de los poetas más intelectuales del *Cancionero de Baena*. Tampoco lo duda Nepaulsingh (1977), el mayor estudioso y mejor editor de Imperial hasta el momento. Quizás la opinión más matizada y moderada haya sido la de Sansone, cuando sintetiza que:

La *Divina Commedia* era utilizada dallo scrittore genovese-sivigliano como un ‘trattato’, un testo di sicuro referimento per la formulazione allegorica, un repertorio d’indiscussa autorità atto a garantire la licità delle operazione concettuali [...]. Imperial utilizza Dante programmaticamente. (1974: 65)

Otra cuestión distinta, si bien complementaria, es el papel de Imperial en lo referido a la adaptación de los moldes métricos importados de Italia, en concreto del endecasílabo. Las opiniones se bifurcan aquí más equilibradamente que en el tema del papel como introductor de la alegoría dantesca. Place (1946) había encuadrado muchas secciones de su *Dezir a las siete virtudes* dentro de la métrica provenzal de los siglos XIV y XV. Imperial, efectivamente, no haría, para Clarke (1964) o, menos contundentemente, Sansone (1974), más que seguir una evolución ya integrada dentro de las posibilidades del arte mayor, puesto que el arte mayor permitía una libertad casi desenfrenada (como afirma Clarke, 1964: 118).

Rafael Lapesa (1953), retomando la línea de Lida de Malkiel (1947), pero retrotrayéndose incluso a la opinión de Menéndez y Pelayo (1890-1908), quien subrayaba ya el apego de Imperial a la cadencia del endecasílabo, reaccionaría, sin embargo, y repetidamente contra esas opiniones (1960, 1967a y 1967b), con toda su autoridad del lingüística, estudioso de la métrica y estudioso de la literatura cancioneril (en especial, Santillana [1957]). Lapesa rebate la exclusividad de influencia provenzal, defendida por Place, apuesta por un análisis formal, basado en los pies y acentos rítmicos, y concluye, de acuerdo con este recuento estrictamente formal, que Imperial se propuso –al menos en el *Dezir*– versificar al itálico modo, puesto que, a diferencia de sus otros poemas de arte mayor, los versos con acento en la sexta sílaba propio del endecasílabo (y no en la cuarta y séptima) son mucho más abundantes que en cualquier otro poeta del momento, hasta al menos Santillana. Habitado, con todo, al arte mayor castellano, continuaría bajo su influencia al tantear en endecasílabo italiano en castellano. Nepaulsingh (1977) clausuraría provisionalmente las discrepancias, en la línea de Lapesa, al insistir en que la falta de regularidad o igualdad de las sílabas (y acentos) no tenía por qué denotar falta o pecado en la maestría versificatoria. La crítica y opiniones de Nepaulsingh van a ser recogidas, seguidas, glosadas y comentadas a lo largo de toda la tesis, por lo que no parece necesario insistir en su relevancia para el estudio de la poesía del autor genovés y andaluz.

El balance más actual en torno a la cuestión podría sintetizarse con la opinión de Álvaro Alonso, para quien, sin negar un influjo francés, resulta evidente el hecho de que la obra de Imperial supuso una puerta de entrada para los contenidos *stilnovistas* de temática amorosa, que posteriormente habrían de dejar un rastro y poso tan notable en numerosos autores castellanos:

Aunque algunos rasgos se explican mejor a través de la influencia francesa, es indudable que los versos de Imperial deben mucho a Dante y al *dolce stil novo*. Frente a la vieja escuela de Villasandino, inspirada en modelos gallegos, Imperial consagra una nueva manera, caracterizada por la erudición y la alegoría. Esa concepción influirá muy poderosamente en los grandes poetas de mediados de siglo, como Juan de Mena o el marqués de Santillana. (Alonso, 1995: 18-19)

En la tesis trataremos de afrontar, a lo largo de 12 capítulos, el estudio lo más pormenorizado posible de los 20 poemas de Imperial (2 de ellos de atribución discutida), agrupados de una manera plausible y metodológicamente funcional, priorizando desde el primer momento los aspectos que pudieran vincularlos, en su concepción o en su resolución técnica, a la herencia italiana, pero atendiendo a cualquier otro elemento de interpretación que pueda ser alumbrado desde los contextos lingüísticos, históricos y literarios de la poesía castellana del momento. Para ello resultaba útil y necesario incluir los poemas en cada uno de los apartados, como punto de partida de la discusión.

Para llevar a cabo el estudio de los poemas de Francisco Imperial, hemos ido incluyendo en cada capítulo una edición de cada uno de ellos, edición basada en el manuscrito del *Cancionero de Baena* (a partir del buen facsímil editado por la Hispanic Society of America en Nueva York, introducido por Henry R. Lang, en 1926; con reimpresión en 1971), pero apoyada constantemente por las dos ediciones hasta el presente más solventes: la que abarca exclusivamente la obra de Imperial (Nepaulsingh, 1977) y la del *Cancionero de Baena* completo, que la incluye (Dutton y González Cuenca, 1993).²

² Sólo puntual y excepcionalmente hemos recurrido a la edición anterior del *Cancionero*, la de Pedro José Pidal (1851; a partir de la reedición de 1949); o a antologías que incluyen la obra de Imperial, como las de Labrador Herraiz (1966 y 1974), Alonso y Bleuca (1964) y Alonso Miguel (1986 y 2003).

Descartamos desde el primer momento la posibilidad de realizar una edición crítica, teniendo en cuenta la validez y plena vigencia de estas dos ediciones, y el hecho de que en la actualidad no se dispone ni de original autógrafo ni de apógrafo autorizado del manuscrito del *Cancionero de Baena*, sino de una copia llena de errores –como han advertido varios estudiosos–, conservada en la Biblioteca Nacional de París (PN1 en el código de Brian Dutton) desde 1836.

Aunque la edición más exhaustivamente anotada sea la que Colbert I. Nepaulsingh publicara en 1977, se ha optado por seguir más de cerca los criterios de edición del texto fijados, primero por Brian Dutton (1990-1991), y luego, en colaboración con éste, por Joaquín González Cuenca (1993). La autoridad de ambos estudiosos, máximos especialistas en edición de textos de cancioneros medievales, hacía preferible esa elección.³ Pero, además, sin menoscabo de la importancia de la edición de Nepaulsingh, fiel al original y escrupulosamente transcrita, nos pareció más válida, por claridad y utilidad, tanto para la presentación de los textos como para su comentario y estudio, la solución para la adaptación de los poemas que habían adoptado Dutton y González Cuenca. Ambos profesores mantienen un respeto absoluto al léxico y morfosintaxis medievales, pero realizan una actualización de grafías para hacerlos más legibles y claros al lector y estudioso actual, introduciendo mayúsculas y acentos, y evitando, en especial, las cursivas enojosas o dobles gráficos y otros elementos distanciadores que existen en la edición de Nepaulsingh. Se ha tenido en cuenta, por supuesto, insistimos, además del manuscrito original conservado, la edición de los poemas de Imperial del profesor norteamericano y se han ido señalando en cada momento, verso a verso si era necesario, las divergencias o discrepancias de edición, o de manuscrito y ediciones.

Según los estudiosos, Juan Alfonso de Baena debió terminar la compilación del cancionero entre 1426 y 1430. Como comentan Dutton y Cuenca (1993: XIX), es probable que, siendo él escribano de oficio, sacara en limpio el original para entregárselo a Juan II, tal y como aparece mencionado en el anteproyecto. Debido a la cantidad de textos que en él se recogen despertó el interés de muchos y ello explicaría

³ Basta citar la magna edición, a cargo de Brian Dutton, de *El cancionero del siglo XV. 1360-1520*, Biblioteca española del siglo XV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols., 1990-1991. Y la igualmente enorme edición, a cargo de Joaquín González Cuenca, del *Cancionero general de muchos e diversos autores (Valencia, 1511)*, Madrid, Castalia, 5 vols., 2005.

que existieran algunas copias. Una de ellas, afirman Dutton y Cuenca, es precisamente el códice de la Biblioteca Nacional de París, único conservado y conocido en la actualidad. Por tanto, el manuscrito que se conserva en dicha biblioteca no sería el original sino una copia. Esa es la razón por la que Dutton y González Cuenca, en los casos en los que existe otra copia de los poemas de Imperial (o de otro poeta), en otro cancionero, como es el caso de los poemas transmitidos también por el *Cancionero de Gallardo* o de *San Román*, prefieren seguir la lectura de éste antes que la de la copia de París.

La edición de los poemas de Imperial llevada a cabo por Nepaulsingh se basa «en la edición facsimilar de H. R. Lang del único manuscrito original del *Cancionero de Baena*, que se encontraba anteriormente en El Escorial, pero que pertenece actualmente a la Biblioteca Nacional de París» (1977: CXVI-CXVII). Aunque Nepaulsingh es consciente de que muchos de los editores del manuscrito han discutido su condición y su historia, afirmando que no es el original destinado al rey sino una «copia directa» de éste, opta por seguir dicho manuscrito y no las variantes recogidas en otros cancioneros (a diferencia de Dutton y Cuenca), sin considerar los numerosos errores que en él se contienen. Por ello dice Nepaulsingh que el *Cancionero de Gallardo* es «considerado una fuente útil, pero menos autorizada que el manuscrito singular de la Biblioteca Nacional de París» (1977: CXVIII).

Para la edición de los textos de Imperial se han respetado y seguido regularmente, por tanto, a partir del manuscrito, los criterios fijados por Dutton y González Cuenca, criterios basados en la modernización para facilitar la lectura, pero sin perder los valores fonéticos o fonológicos, ni otros lingüísticos. Los criterios de modificación del texto del manuscrito que siguen Dutton y González Cuenca, y nosotros respetamos, son los siguientes:

1. Se resuelven las abreviaturas, sin dejar constancia de ello, por los valores gráficos usuales:

q̄: que	buē: buen	t̄po: tiempo
v̄no: vuestro	pa: para ā	pfecto: perfecto
ql: qual	qnto: quanto	ȳglia: iglesia
grā: gracia	gl'ia: gloria	maest ^o : maestro
fyg'as: figuras	ot ^a : otra	es̄pu: espíritu

2. Se resuelve la forma abreviada *ome* por *omne*.
3. Se resuelve por *e* el signo tironiano.
4. Se regulariza según su valor vocálico o consonántico los grafemas *u/v*, *i*, *y*, *j*.
5. Se regulariza según el uso actual, los grupos *np* y *nb*.
6. Se suprime la *h* ociosa (*herror: error*). Pero se añade *h* inicial en las formas monosílabas del verbo *aver* (*a*: ha; *e*: he; *an*: han; *as*: has). Se añadirá también una *h* diacrítica en la exclamación *oh*.
7. Se simplifican las consonantes dobles según el uso actual.
8. Se regularizará según el uso moderno los casos obvios de *s/ss*. Por tanto, se reserva la grafía *s* para sonora y *ss* para sorda.
9. Se respeta la grafía antigua en casos como *thesoro* o *Theología* puesto que no crean perturbación alguna. Se resuelve, en cambio, la ambigüedad de *benino* transcribiendo *venino* (veneno) o *benino* (benigno) y se regulariza *proeua* como *pobreza*, a sabiendas de la viabilidad de su alternativa, porque la vacilación es constante.
10. Se intentan seguir las normas actuales de la Academia en lo que se refiere al uso de mayúsculas y minúsculas, acentuación y signos de puntuación. Aunque a veces no ha sido posible por respetar la redacción y sintaxis antiguas, de difícil acomodación a la ortografía moderna.
11. Se emplea el apóstrofo (') para indicar el apócope: d'este (*de este*) o faz' (*faze*).

En cuanto a la información proporcionada a pie de página, las notas, que están basadas igualmente en las de Dutton y González Cuenca (aunque introducimos nuevos comentarios, sin indicación expresa), son fundamentalmente de dos tipos:

- relacionadas con la textualidad. Cuando se haya llevado a cabo alguna enmienda, se anotan las variantes que recoge el manuscrito, las que recoge Nepaulsingh y las del manuscrito del *Cancionero de Gallardo* o *San Román*, en el caso de que exista una copia del poema en ese cancionero.
- relacionadas con el sentido del texto. A veces se aportan determinados sinónimos y otras veces una identificación o precisión histórica. En este apartado, la anotación no es exhaustiva, puesto que los *loci difficili* se comentan posteriormente.

Los poemas van seriados según el manuscrito. La numeración se acomoda a la que siguió Pedro José Pidal (1851), algo modificada por José María Azáceta (1962). Cuando ha habido que distinguir dos poemas unificados por Pidal o Azáceta, para no alterar la secuencia en la numeración, al segundo se le ha otorgado el mismo número añadiendo *bis*. Además, junto al número del poema se ha añadido también el número de identidad (ID) que el poema tiene en el *Catálogo-Índice* de Brian Dutton (1990-1991).

2. Datos biográficos sobre Francisco Imperial

Hay pocos datos biográficos definitivos sobre la vida de Micer Francisco Imperial. El primero, y uno de los más seguros, es el proporcionado por la rúbrica que Juan Alfonso de Baena incluyó para introducir el *Dezir* compuesto en 1405 por el nacimiento del futuro rey de Castilla, Juan II:

Este dezir fizo e ordenó miçer Françiesco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla.

Pero pocas noticias más habrá después, durante más de cuatro siglos, hasta que Manuel Chaves publique en 1899 un esbozo, *Micer Francisco Imperial. Siglo XIV (Apuntes bio-bibliográficos)*, que, pese a lo pomposo del título, resulta ser, como otros del mismo autor, un esforzado pero bastante insuficiente y poco original opúsculo de 16 páginas, de las que apenas puede dedicar seis (pp. 3-8) a las escasas noticias y especulaciones sobre la vida del poeta, mientras que el resto –pp. 8-16– se reduce a un comentario muy sucinto a algunos de sus poemas.

Después de la nota introductoria en la rúbrica de Juan Alfonso de Baena, hay que esperar a que Gonzalo Argote de Molina, en su *Nobleza de Andalucía* (1588), al tratar de la nobleza proveniente de Génova en un capítulo titulado «De la Nobleza de Génova, y de las veynte y ocho Familias della», indique cómo el apellido Imperial (entre otros como los de Salvago, Castaño, Marín o Spinola) traía por armas «...escudo de plata, una barra de oro con perfiles negros y en ella un águila negra imperial, con corona negra, y lengua roja» (lo recordará Chaves, 1899: 3). En este mismo capítulo Argote comenta: «En tiempo del Rey don Enrique el Tercero vivía en la ciudad de Sevilla Micer Francisco Imperial Poeta de los famosos de aquel tiempo, de quien hize memoria en la historia del gran Tamorlán» (*apud.* Nepaulsingh, 1977: VII-VIII). A raíz de este pasaje, Nepaulsingh hace varias reflexiones al respecto:

De este trozo se deduce que probablemente Argote de Molina conoció otras fuentes de información sobre Imperial, además de los dos documentos publicados hasta ahora. Cuando se refiere a la residencia de Imperial en Sevilla, por ejemplo, ¿entiende solo lo que Baena dice en su rúbrica, las cuales seguramente conoció

porque copió un poema del Cancionero de Baena? ¿O se refiere también a lo que dicen los «Anales de los Cónsules de la nación de Génova» que menciona? Desgraciadamente, es imposible contestar estas preguntas hasta que salgan a la luz nuevos documentos sobre Imperial. (1977: VIII)

El mismo Argote, en el prólogo a su edición de la *Historia del gran Tamerlán de Ruy González de Clavijo* (1582), volvería a hacer referencia a Imperial, a propósito de su elogio a Angelina de Grecia.⁴

En 1864, José Amador de los Ríos, en el primer esbozo biográfico sobre el poeta, lo relacionaba con Jaime o Jácome Imperial:

Oriundo Micer Francisco Imperial de una ilustre familia de Génova, en la cual había residido más de una vez la primera dignidad de aquella república, y natural de la misma ciudad, cuyo mayor poder consistía en la actividad y extensión de su comercio, trájole sin duda á la Península Ibérica Jácome o Jaime Imperial, su padre, famoso mercader de joyas que se avecindaba en Sevilla durante el reinado de don Pedro. (Amador de los Ríos, 1861-1865, vol. 5: 191)

Sin ninguna prueba documental, afirma Amador de los Ríos que Imperial no solo era de familia genovesa, sino que nació en Génova. Y esa atrevida presuposición continuará repitiéndose en otros críticos. Así, el propio Chaves resume: «Miembro de esta antigua familia [Imperial] fue el poeta Micer Francisco, que vino al mundo en la citada ciudad de Génova (tan importante entonces por su comercio y riqueza), hacia el año 1350, según puede consignarse por las más aproximadas conjeturas» (1899: 3).

En la misma línea de conjeturas, caminan las deducciones siguientes de Chaves:

Conocida la buena posición de sus padres y la importancia de algunos individuos de su familia, en la que, al decir de Amador de los Ríos, «había residido más de una vez la primera dignidad de la república genovesa», es fácil suponer que la educación que Imperial recibió en su infancia fué esmerada, y que se aplicó desde adolescente á provechosos estudios, como lo demostró luego en sus obras. Constan sus conocimientos de los clásicos griegos y latinos, y, según un crítico, hablaba ya el francés y el inglés desde muy joven. (Chaves, 1899: 4)

⁴ Este tema será tratado en el capítulo 4 dedicado a Angelina de Grecia donde se aportan más detalles al respecto.

Pero Amador de los Ríos, además, daba como cierto, en la anterior cita, y con cierta precipitación, que Jaime Imperial, famoso joyero, habría sido el padre del poeta Francisco. Un Jaime Imperial aparece mencionado, en efecto, en el testamento del rey Pedro I, el llamado rey «Cruel», como quien había conseguido en el reino de Granada una joya (*alhaite*) que luego se habría comprado para el monarca:

é el otro alhayte es el que compró Martin Yáñez por mi mandado aquí en Sevilla, que trajo de Granada Jaimes Emperial, en que ha cinco balaxes, el uno bien grande, e los dos más menores, é los otros dos más menores, é diesiocho granos de aljofar gruesos, los quatro mayores é muy redondos é blancos, é quatro alcorcis d'oro esmaltados, é dos mazanetas doro é otras dos en el cabo del alhayte con alambar, é cuatro piedras verdes plamas, é dos botones de aljofar menudo en el cabo de los cordones. (*Crónicas de los reyes de Castilla*, 1953, II: 595)

El *alhaite* del documento se refiere a un «joyel» o «joya», compuesto por cinco balajes o rubíes, más dieciocho perlas, mientras que el *alcorcí* es otro tipo de joyel o joya pequeña. Teniendo en cuenta la fecha de la muerte de Pedro I (la de su testamento de 1462), Chaves propone igual de arriesgadamente una fecha de instalación de la familia en Sevilla hacia 1360: «Dado que el joyero genovés recorriera con su comercio algunos puntos de España, puede tenerse por aproximada la fecha de 1360 como del establecimiento de Imperial en el suelo andaluz, que iba á ser su segunda patria» (Chaves, 1899: 4). Teniendo en cuenta la mera conjetura sobre la filiación entre Jaime y Francisco Imperial, plasmada como certeza por Amador de los Ríos y luego Chaves, Lapesa señalaría, en cambio, con mucha mayor cautela que: «Es posible, pero no seguro, que fuese el padre del poeta, como afirmó Amador de los Ríos y se ha venido repitiendo después» (Lapesa, 1953: 338).

Como Nepaulsingh apunta: «no hay prueba convincente de que Jaimes Emperial fuese joyero, como la mayoría de los críticos dan por sentado. El testamento afirma solo que trajo la joya de Granada; no precisa con cuál cargo se fue a Granada, si de joyero, o de diplomático» (1977: VIII-IX). Y, sin embargo, en la bastante reciente y completísima tabla genealógica sobre la familia Imperial en Italia (Génova y Nápoles) y España (Oltrona Visconti y Di Gropello, 1999: 36), un «Jácome» aparece como «gioielliere a Siviglia» y Francisco como «nato a Siviglia e già morto nel 1409», ambos dentro de una

sección o cajón aparte del resto del árbol familiar, lo que constituye, como dice Aquilano, «an enigma yet to be resolved» (2010: 793).

Pero hablando de enigmas, Francisco Imperial pudo haber tenido un hermano, Fray Pedro –conocido o confundido también como o con fray Pedro de Colunga, dominico de San Esteban de Salamanca, pero natural de Colunga, en Asturias y que viviría también en el convento sevillano de San Pablo–, cuya poesía recoge también el *Cancionero de Baena* (núm. 82). Amador de los Ríos se refiere a él directamente como «Fray Pedro Imperial, hermano de Francisco Imperial» (1864: 205). Lapesa advierte de que no hay ninguna garantía de que este Pedro fuera su hermano (Lapesa, 1953: 338). Las reticencias sobre esa filiación son aún mayores en Nepaulsingh:

Fray Pedro de Colunga, que escribió el poema número 82 en el *Cancionero de Baena*, recibe el nombre de fray Pedro Imperial en el *Cancionero de Fernando de Ixar* y en el *Cancionero de Roma*, pero no hay otro indicio de que el nombre Imperial fuera atribuido correctamente a este poeta. (1977: IX)

Dutton y González Cuenca creen probable, sin embargo, esa posibilidad de nexo familiar y la recogen en su edición del *Cancionero de Baena*, y atribuyen a «Pedro [Imperial] de Colunga» la composición PN-82, y las *respuestas* PN-136, PN-137bis y PN1–602 (*Cancionero*, 805), que aparecen en el *Cancionero de Martínez de Burgos*: «Dominico de San Pablo o del convento de Benavente, era probablemente pariente de Francisco Imperial» (1993: 805). Puesto que, como veremos, ambos residían en Sevilla al mismo tiempo, se confirma de hecho esa posibilidad (Aquilano, 2010: 794).

B. Sanvisenti cita un manuscrito genovés tratando de explicar los orígenes del nombre «Imperial»: «A c. 258 si ricorda Francesco Imperiale di Domenico e gli anni in cui appare scorrano dal 1351 al 1388; onde potrebbe trattarsi del nostro poeta» (1902: 75-76) Para Lapesa es poco probable que se trate de la misma persona: «éste, si vivía entre 1400 y 1404, sería muy viejo ya, mientras que el poeta componía entonces juveniles versos de amores» (1953: 339). Es muy difícil determinar la verdad, puesto que como concluye Nepaulsingh «por un lado, los documentos a los cuales se refiere Sanvisenti no han sido publicados todavía, mientras que, por otro lado, ninguno de los poemas de Miçer Francisco es ejemplo de la pluma de un poeta viejo» (1977: IX).

En cuanto al trabajo y posición social de Imperial, Lapesa apuntaba la posibilidad de que Francisco Imperial, más que próspero comerciante en Sevilla, como se solía proponer, fuera un miembro de la nobleza, puesto que el poeta se refiere a sí mismo (en el poema «Abela, çibdat de gran fermosura») como «escudero» (Lapesa, 1953: 340). En el poema PN-241, en efecto, el yo poético mantiene un diálogo con una «donzella de grant apostura» que se dirige a él como: «Escudero, de aquesta vegada / del barco en tierra non desçendades / e si non, creo que vos repintades» (vv. 13-16).

La hipótesis de Lapesa será confirmada casi medio siglo más tarde, gracias a la publicación, en bien cuidada transcripción filológica, seguida de facsímil e índices, del padrón de la Sevilla medieval (Álvarez, Ariza y Mendoza, 2001). Como resume Aquilano (2010: 795-796), el *padrón* de 1384 constituyó un censo realizado en el tiempo del conflicto de Castilla con Portugal, en el que Sevilla, cercana a la frontera meridional, jugaría un papel decisivo. La ciudad había mantenido su función como centro de construcción de navíos, desde su conquista por Fernando III en 1248 y el *padrón* se relaciona directamente con esa industria, que empleaba tanto a nativos como a extranjeros inmigrantes. El censo detalla la contribución financiera de muchas familias para sostener la guerra con Portugal, dividiendo a los contribuyentes en clases: *caballeros*, *francos* y *pecheros*. Y Francisco Imperial aparece mencionado entre los *caballeros*, es decir dentro del grupo de contribuyentes de más alto nivel social, que constituyen el 30'6 % del total (Álvarez, Ariza y Mendoza, 2001: 11-14).

Gracias al censo sabemos que Imperial contribuía con 1000 *morabetinos* (antiguos maravedíes, monedas de plata), cantidad que situaría a su casa o familia por debajo del nivel medio de aportaciones de los *caballeros*, que era de una media de aproximadamente 1200 *morabetinos*. Su cotribución en términos de posible financiación de gastos de guerra era, por tanto, una las más exiguas dentro de su grupo de *caballeros* (los *pecheros* contribuían con menos y los *francos* estaban exentos). Sin embargo, como señala Aquilano (2010: 797), Imperial debió de gozar de un estatus social hasta cierto punto independiente o diferente del de esa situación económica tan poco próspera, puesto que su nombre se registra en el censo con el título de «miçer», mención respetuosa otorgada a los miembros de la comunidad genovesa o de origen genovés.

Lo cierto es que el hecho de que simplemente aparezca incluido en el *padrón* implica que muy probablemente era considerado como un ciudadano castellano y no como un extranjero genovés. A la vez, no se incluye como comerciante, es decir, como

miembro de una posible nueva burguesía. Todo hace pensar que, aunque algunos miembros de esa burguesía o clase comercial pudieran haber contado con una mayor disponibilidad económica, Francisco Imperial los superaba en rango o categoría social (Aquilano, 2010: 797-798).

Además, el *padrón* proporciona el nombre del barrio en el que vivía Imperial: Barrio de la Mar. Este barrio era uno de los más importantes, entre los cercanos a la Catedral, en gran parte ocupados por extranjeros y comerciantes. Seradilla Avery (2007), en su tesis sobre el comercio sevillano antes de Colón, analiza la composición del barrio desde su creación por fuero real en 1251. El censo de 1384 presenta 152 familias, es decir, un 5'86% del total de la población de Sevilla viviendo en ese barrio totalmente cosmopolita, donde mayor pluralidad de residente de distintas naciones vivían, la mayor parte de ellos en trabajos relacionados con el comercio mercante y la marinería, y donde más almacenes de productos de importación y exportación se acumulaban. Entre los «vecinos» de Imperial encontramos personajes conocidos entre los mejores marineros de su tiempo:

At the time, the majority were Castilians, but foreign merchants especially the Genoese, were also in residence; such as miçer Nicoloso Bonel, miçer Alfonso Bocanegra, miçer Françisco Enperial [sic], miçer Nicoloso Bocanegra, the sons of Ruy Bernal, miçer Bartolomé, and others such as Johan Martín de Beredo, Johan Llorente, and Johan Matheus. (Serradilla Avery, 2007: 48-52)

Por ejemplo, *El Victorial*, la biografía de Pero Niño, de Gutierre Díaz de Games, nos presenta con los mejores créditos a uno de esos «vecinos» de Imperial, Nicoloso Bonel. Cuando el rey Enrique III manda a Pero Niño, el futuro conde de Buelna, aparejar y avituallar naves para la vigilancia del Estrecho en Sevilla, se menciona:

E llevaba por patrón e consejero un cavallero antiguo, que llamavan micer Nicoloso Bonel, ginovés, muy sabidor de mar e buen marinero, que avía seído patrón de galeas e se avía acaecido en otros grandes fechos (cap. 37; Díaz de Games, 2014: 234)

Señalamos estas noticias complementarias para que se entienda que había un conocimiento de muchos de los personajes «menores» de la época, trabajadores cualificados como este micer Nicoloso Bonel, que tenían una fama reconocida no como

caballeros, ni como nobles, sino como reputados profesionales. Y también para comprender mejor que, como Aquilano estudia en el capítulo I de su tesis (2010: 43-211), la población de origen genovés no se quedaba encerrada de manera endogámica dentro de los límites del Barrio de Génova, sino que ocupaba libremente otros multinacionales, como este del Mar. El *padrón* revela, además, la estabilidad de familias perfectamente instaladas en el tejido social de la ciudad. Así, la casa de Francisco Imperial, además de ser vecino, como hemos visto, del «buen marinero» Nicoloso Bonel, estaba flanquada por la de dos *caballeros* mucho más ricos y poderosos, Alfonso y Nicoloso Bocanegra. Este segundo, hijo del famoso marinero Ambrosio Bocanegra, sobrino del primer dogo de Génova. Los Bocanegra eran señores de Palma del Río, desde su apoyo a Alfonso XI en la Batalla del Salado (Sánchez Saus, 1991: 53).

Aparentemente, Francisco Imperial estaba instalado junto a sus familiares en el Barrio de la Mar, en 1384, fecha del censo, puesto que no es el único miembro de su *albergo*: al menos un Miçer Pedro Imperial está registrado, pero no entre los caballeros, sino entre los *francos*, exento por tanto de contribución (Álvarez, Ariza y Mendoza, 2001: 43). Esa catalogación como franco y la consiguiente exención de tasas hace factible que perteneciera a la clase clerical, aunque el *padrón* no se refiera a él como «Fray». Para Aquilano (2010: 799) se trataría, pues, con gran probabilidad, del Pedro Imperial del *cancionero*, tal vez –aunque con mayor margen de incertidumbre– un hermano de Francisco Imperial. Pese a la exención (por ser *franco*), el censo anota un compromiso de este Pedro Imperial de contribuir con 500 morabetinos. En resumen, el *padrón* de 1384 parece mostrar a un Francisco Imperial ciudadano de pleno derecho de Sevilla, y ciudadano de alta posición social pero menores recursos económicos. Sin embargo, como veremos, un censo posterior mostrará cómo posteriormente Imperial tendría la oportunidad de jugar un papel central en la vida de la ciudad hispalense y de gozar de una cercana y privilegiada relación con el poder regio.

Hay suficientes evidencias para deducir que Imperial pudo haber concido al rey Enrique III e incluso trabajado en algún momento a su servicio. En 1940, Mercedes Gaibrois de Ballesteros, investigando en el Archivo de la Corona de Aragón, encontró una carta (que publicaría tres años más tarde), fechada en 1403 y enviada por el rey de Aragón, Martín I «el Humano», a Francisco Imperial. En un documento destinado a Alfonso Fernández Melgarejo, *alcalde* de Tarifa (de una de las familias principales sevillanas, cuyo descendiente homónimo aparece en la década de los 70 como veinticuatro de la ciudad), el monarca incluye –en aragonés, como era habitual– un

saludo a Imperial, haciendo uso de una fórmula reservada a personas de calidad, de cercanía o de estima: «Al amado e devoto nostro Micer Francisco Imperial, Lugar Tenient de Almirant de Castiella» (Gaibrois de Ballesteros, 1943: 152). Imperial habría estado por esta época al servicio del almirante mayor Diego Hurtado de Mendoza (1367-1404), sobrino del canciller Pero López de Ayala, que sería sucedido en el almirantazgo por Alonso Enríquez (1354-1429). Gaibrois de Ballesteros era de la opinión de que Francisco Imperial pudo haber sido incluso almirante durante los meses de transición, entre julio de 1404 (muerte de Diego Hurtado) y abril de 1405 (toma de posesión del nuevo almirante) (Gaibrois de Ballesteros, 1943: 152). Sin embargo, Sánchez Saus (2005: 185-186) opina que Imperial fue lugarteniente de don Diego Hurtado en el almirantazgo, pero «en fecha anterior a la que hasta ahora se maneja de 1403», teniendo en cuenta que un miçer Francisco Imperial, «que no puede ser sino Imperial, consta en ese oficio ya en 1397, en plena guerra con Portugal». En efecto, esa mención aparece en el informe de Martín Ruiz de Medrano a Enrique III acerca de las operaciones navales llevadas a cabo contra Portugal en ese año, 1397. Ruiz de Medrano menciona dos documentos que ha incluido en su carta al rey y hace alusión explícitamente a «miçer Francisco, lugarteniente del almirante»: «Otro si, señor, a mi es requerido por dos escriptos que vos enbio con esta carta de testimonio el un escripto de los consoles e ginoveses e el otro escripto de miçer Francisco, lugarteniente del almirante» (Archivo General de Simancas, Estado, Castilla, Leg. 1-1, fol. 154, transcrito y publicado en apéndice por Luis Suárez Fernández [1959: 158]).

Sánchez Saus ha sido quien más a fondo ha estudiado ese contexto de transición entre almirantes, en el seno de las políticas por sustentar el poder nobiliario en la ciudad de Sevilla, entre familias no directamente relacionadas con la ciudad, frente a la posición de lugartenientes profesionalizados (como el mismo Imperial o Yáñez de Mendoza):

No parece arriesgado suponer que los años del almirantazgo de don Diego Hurtado de Mendoza, dominados por las largas ausencias del titular y, como parece evidente, por su desinterés por los asuntos propiamente sevillanos, fuesen aprovechados por los grupos y personajes mejor situados en la institución y más comprometidos en las actividades marítimas, para consolidar posiciones que más tarde, al recaer el oficio en los Enríquez –de nuevo un linaje con escasa base inicial en Andalucía–, pudieron prolongarse en el tiempo, a lo que debió ayudar el

estrecho parentesco existente entre don Diego Hurtado y don Alonso Enríquez. Al efecto, en años en los que empiezan a aparecer en la documentación lugartenientes del almirante de indudable peso en Sevilla, como el ya mencionado Fernán Yáñez de Mendoza o, a otro nivel, Imperial, conviene recordar con Florentino Pérez-Embido que cuando el almirantazgo se convirtió en puesto palaciego se hizo común arrendar, casi siempre a sevillanos, la lugartenencia y los derechos del almirantazgo, tanto los fiscales como los administrativos y judiciales. (2005: 186)

Las contribuciones de los genoveses que sirvieron como almirantes o en otros cargos a la Marina de Castilla entre los siglos XIII y XIV fueron capitales, empezando por los Bocanegra ya comentados. Han sido bien descritas y analizadas, desde el trabajo básico de Pérez-Embido (1944), por Pérez Bustamante (1991), Calderón Ortega y Díaz González (2001), Calderón Ortega (2003), el mismo Sánchez Saus (2005), o, incluso aplicadas al caso de Imperial, por Mota Placencia (2003). Calderón Ortega, en concreto, explica cómo vicealmirantes como Imperial solían ser expertos en legislación y comercio marítimo, muchas veces con vinculaciones con el comercio de lanas exportadas desde Andalucía (2003: 204). La mayor parte de los lugartenientes sevillanos eran nobles de alta posición de esas características que insuflaron conocimientos prácticos a un almirantazgo muchas veces sostenido por cargos políticos ignorantes de la vida marítima y comercial. A la vez, los almirantes solían usar la autoridad real concedida para ejercer fuerza o presión en el gobierno local, sobrepasando en ocasiones su jurisdicción legal y provocando graves conflictos (Calderón Ortega, 2003: 210).

Aunque Calderón Ortega (2003: 210) sostiene que no hay documentación anterior a 1399 que mencione el cargo de lugarteniente del almirante y aunque Imperial no aparezca en la lista de quienes ocupan ese cargo a partir de 1400, hay, como confirma Aquilano, pruebas indirectas que relacionan a Imperial con la marina en la última década del siglo XIV y una referencia de 1396 que casi con total seguridad lo señala y retrata sirviendo como lugarteniente.

Los prestigiosos *Annales* sevillanos de Ortiz de Zúñiga, cuando mencionan la muerte de Diego Hurtado de Mendoza en 1405 (aunque realmente murió en junio de 1404), presentan una breve lista de todos los almirantes de Castilla hasta la fecha. Y hacia el final, el historiador señala:

falta la memoria de quien era un caballero Genovés que la tenía el año 1391, en que pretendiéndola Don Diego Hurtado de Mendoza, y Don Álvaro Pérez de Guzmán, Alguacil mayor de Sevilla, Señor de Gibralfaro, la obtuvo el segundo, que refiriéndose en los Anales antiguos de Sevilla su recibimiento en ella, se lee que era antes Almirante un caballero Genovés, sin nombrarlo. (Ortiz de Zúñiga, *Annales*, vol. 2, 304-5; *apud.* Aquilano, 2010: 801).

Es tentador pensar que ese innominado *caballero genovés* pudiera haber sido Francisco Imperial, pero lo cierto es que falta documentación probatoria que pudiera confirmar esa suposición de Ortiz de Zúñiga que, por muy fiable que sea como historiador, no se ravalida en ninguna otra fuente. Lo que, en cambio, sí se puede es compartir la certeza de Sánchez Saus (2005: 185-86) de que Francisco Imperial aparece en el documento anteriormente mencionado de 1397, el año de la principal campaña de Hurtado de Mendoza contra Portugal, y que «miçer Francisco» es calificado de «lugarteniente».

Nepaulsingh insiste en la mala relación existente entre Imperial y el rey de Castilla, Enrique III:

En 1403, Imperial era vicealmirante de Castilla; el almirante de castilla murió en julio de 1404, y, como ha señalado M. Gaibrois de Ballesteros, Imperial debió de encargarse de las obligaciones del almirante después de la muerte de este. No obstante, el día 4 de abril de 1405, ocho meses después de la muerte del almirante [...] el rey nombró a Alonso Enríquez nuevo almirante de Castilla [...] Es muy probable, por lo tanto, que Imperial se alejara de Sevilla luego de perder el control de la ciudad en virtud del nombramiento de Alonso Enríquez. (1977: XIX-XX)

Es por ello, dice Nepaulsingh, que la mayoría de los poemas de Imperial

fueron escritos bajo la influencia de sus malas relaciones con Enrique III: murió el rey el 25 de diciembre de 1406 y es notable que Imperial no le dedicara un poema [...] Compuso un poema elogiando en términos muy superlativos a Fernando de Antequera, que, con Catalina de Lancaster, se encargó del gobierno del país después de la muerte de Enrique III; es decir, que Imperial se mostró muy dispuesto a elogiar al regente Fernando de Antequera sin lamentar la muerte del rey Enrique III (1977: XXI)

En el estudio dedicado a los poemas de Imperial se hará referencia a esta supuesta mala relación entre el poeta y el rey de Castilla. Sin embargo, tal suceso no puede afirmarse con seguridad puesto que los datos biográficos que se poseen de Imperial no lo permiten.

Y de nuevo otra noticia sobre Francisco Imperial, desconocida por Nepaulsingh, pero rescatada por Aquilano (2010), aparece, esta vez en un documento de 1405. En su fundamental estudio sobre la Sevilla medieval, Collantes de Terán Sánchez (1977) menciona otro censo, pero de diferentes características del *padrón* de 1384 examinado anteriormente, el llamado *alarde*, la lista o registro (a veces, como aquí, con desfile o parada militar previa), en el que se tomaba nota de cada uno de los integrantes de la milicia de determinada ciudad. Y uno de los principales y más detallados *alardes* de la ciudad de Sevilla tuvo lugar en 1405. Este *alarde* había sido ya previamente estudiado, a principios del pasado siglo, por Nicolás Tenorio (1907), dentro de su contexto de desfile ceremonial dispuesto por orden del rey con el fin de estimar la fuerza militar y las posibilidades de defensa y de actividad bélica de la urbe.

La ciudad estaba defendida por una milicia compuesta tanto por vasallos a los que se pagaba un estipendio anual, al lado de los *caballeros de cuantía*, que eran aquellos que estaban obligados a servir por ser propietarios de tierras en lugares de frontera (Tenorio, 1907: 229). Estaba establecido, desde la conquista de Sevilla por Fernando III, que estos vasallos, que a veces eran también llamados *caballeros*, como los de cuantía, renunciaban a ciertas libertades, pero a cambio podían recibir privilegios o recompensas económicas (Tenorio, 1907: 224-25).

La primera *militia* ciudadana –de naturaleza feudal arcaica, en el sentido de mantener un acuerdo contractual con el rey basado en el estatus familiar y en los servicios prestados a la corona– había estado formada por una nobleza de nacimiento y mérito. Así, los primeros 200 *caballeros* que tuvo como fuerza regia Alfonso X, el hijo del conquistador de Sevilla, a quien se les recompensó con tierras en el nuevo territorio cristiano. Pero progresivamente se fue cambiando este sistema cerrado a otro –que en parte erosionaría el poder ciudadano hasta entonces exclusivo de la alta y mediana nobleza tradicional–, según el cual los ciudadanos libres (*francos*) de la burguesía comercial pudieron ascender al estatus de *caballeros* según sus logros económicos, su capacidad para asegurar el cuidado de al menos uno o más caballos (con sus correspondientes arreos y criados) y su compromiso de aportar servicio militar. La monarquía evidentemente alentó ese cambio de distribución del poder urbano porque

contribuía a fortalecer el control centralizado del reino frente a la nobleza más autárquica.

Como Tenorio explica, durante el alarde los vasallos, los caballeros libres, e incluso los soldados y ballesteros de más bajo rango, con sus servidores, se reunían en un campo fuera de la ciudad donde se les disponía ordenadamente según su rango, y se hacía recuento de soldados, espadas y caballos. Era un recuento solemne, en el que el *alguazil mayor* de Sevilla, junto con el gobierno de los *veinticuatro*, salían de la ciudad, desfilando, precedidos de trompetas o añafiles y de tambores, hasta el campo donde hacían revista de las tropas. La lista de vasallos del alarde y el inventario de armas eran organizados por el *mayordomo del cabildo*. La ceremonia había sido previamente anunciada con tiempo por los pregoneros por todos los barrios. Teniendo en cuenta su importancia y solemnidad –la de todo un ritual civil y militar– la ausencia del alarde estaría considerada como una ofensa y probablemente castigada (Tenorio, 1907: 234-35).

Los llamados «Papeles del Mayordomazgo» (conservados en el Archivo Municipal de Sevilla), estudiados por Tenorio, y luego por Collantes de Terán Sánchez (1977) y Aquilano (2010: 802-805), registran, con aporte de algunos detalles, el *alarde* del 1 de mayo de 1405. Los alardes ordinarios solían hacerse los meses de marzo, junio o julio y septiembre, como ocurrió en 1405 (cuando hubo otro especial, el 24 de marzo, para preparar una posible entrada en batalla, que luego no se materializó). Un Francisco Imperial aparece registrado en él y ya para Tenorio (1907: 235) no había duda de que se trataba del poeta. Ahora bien, es llamativo y altamente significativo, como anota Aquilano (2010: 804-805), que aparezca en la lista entre los vasallos feudales o miembros de la nobleza tradicional. Los vasallos eran un grupo selecto, compuesto por solamente 142 de los 6.432 hombres que se presentaron para comprometer su servicio en el alarde de ese día. Entre éstos, 974 eran *caballeros* libres, es decir, pertenecientes al nuevo grupo o clase social basado en el servicio militar voluntario, como hemos explicado.

Los vasallos no tenían que presentarse individualmente al *alarde* con sus caballos, como sí lo habían de hacer –demostrando su capacidad económica– los *caballeros* libres. Simplemente, se alineaban y se presentaban con su séquito de soldados («espadas») (1907: 234). Así, Francisco Imperial se presentó con seis «espadas», por encima de la media de su grupo, que era la de contribuir con tres espadas, salvo excepciones como la de dos ciudadanos que aportaron juntos cien

espadas (Tenorio, 1907: 235). Fue el único vasallo de familia italiana que participó en *alarde*, algo que sin duda dice mucho de su alto nivel de integración en el poder local de la ciudad y también de su relación con la corona.

El testimonio de Imperial, en fin, apareciendo como vasallo en el *alarde* de 1405, es fundamental para matizar o atenuar (como dice Aquilano, 2010: 805), o incluso –pensamos– directamente corregir la suposición de Nepaulsingh de que el poeta sufrió un grave revés cuando fracasó su supuesto intento de ser nombrado sucesor de Diego Hurtado de Mendoza en el almirantazgo (Nepaulsingh, 1977: xvii-xx). Su presencia en el *alarde* sugiere que Imperial tenía un gran arraigo en la ciudad de Sevilla, donde disfrutaba de una posición destacada, que podría haber compensado un posible contratiempo o fracaso en este año, o incluso en años venideros.

En conclusión, la biografía de Francisco Imperial continúa siendo un mosaico o rompecabezas, con muchas piezas –demasiadas– incompletas y, sobre todo, perdidas. Pero, de momento, la última tesela encontrada del mosaico, o, mejor, bien colocada (pues se tenía, pero no había sido colocada en su lugar hasta el estudio de Aquilano), parece confirmar con mayor coherencia que Imperial había establecido lazos inseparables con la ciudad de Sevilla que tanto celebró y a la vez denostó.

Finalmente, Gaibrois de Ballesteros (1945: 180) exhumó un documento notarial, fechado en 1409, que describía los límites de una propiedad en Sevilla. El documento habla de una casa limítrofe con las «casas et lagar que fueron de los herederos de micer Francisco Imperial». La historiadora deduce con lógica que este documento ofrece una fecha aproximada para la muerte de Imperial, puesto que habla de sus herederos.

Teniendo en cuenta el nacimiento de Juan II en 1405 y algunas posibles referencias en el *Dezir a las siete virtudes* a acontecimientos de 1407, es efectivamente probable que Imperial muriera en 1408 o 1409. Nepaulsingh asegura que «los únicos datos documentados sobre la vida de Imperial son: el que afirma que en 1403 fue lugarteniente del almirante de Castilla, y el que implica que murió antes del mes de abril de 1409» (1977: ix).

Es, sin embargo, una lástima que no tengamos más documentación sobre esos «herederos de micer Francisco Imperial», cuya mención se sigue sumando a la lista de minúsculas pistas que hemos tratado de seguir y organizar. Pistas que apenas dejan un rastro incompleto de lo que tuvo que ser una vida intensa no sólo poéticamente, sino también social y políticamente, y en ese sentido más que digna de ser, si no recuperada del todo, sí completada en algunas de sus facetas.

3. Los tres poemas de Imperial en torno al tema de la Fortuna

3.1. Antecedentes poéticos en Italia del tema de la Fortuna

Para llegar a entender de una manera más clara el concepto que tenía Francisco Imperial sobre la Fortuna y lo que intentó aportar, parece necesario incluir en este apartado algunas de las principales ideas que se han ido recogiendo a lo largo de los años sobre el tratamiento de este tema, remontándonos, por una simple cuestión de necesidad de obtener mayor perspectiva, a algunos de sus antecedentes clásicos más prestigiosos.

Sabemos que en la época grecorromana se daba ya una primitiva adoración a la diosa Fortuna, conocida como *Tyche*. En Grecia era reverenciada como divinidad protectora de las ciudades, pero más adelante se sumó la creencia de que también era la causante de la buena y mala suerte y, por consiguiente, tenía el poder de decidir el destino de los hombres. Servio Tulio (578-535 a.C.) introdujo el culto de esta diosa en Roma, donde se convertiría en Fortuna. En el mundo romano aparecerá relacionada con el azar y se le atribuirán propiedades relacionadas con la vida cotidiana. Durante varios siglos convivieron el culto cristiano con el pagano y la fe en un Dios personal se pudo ir compaginando con la creencia en la fortuna o destino capaz de dirigir la vida de los seres humanos. Pero esa misteriosa entidad llamada Fortuna desconcertaba tanto al vulgo como a los eruditos que no entendían la injusta distribución que la diosa hacía de bienes y males.

En el primer siglo de la Era cristiana fueron fundamentales las aportaciones sobre la Fortuna de Séneca (4-65 d.C.), que fue uno de los autores clásicos más influyentes en la literatura medieval europea, sobre todo en el siglo XV. En la filosofía de Séneca, la virtud es el bien máspreciado en los hombres, equiparable a la sabiduría. De esta forma, un hombre virtuoso, es decir sabio, sabrá liberarse de todos los bienes materiales y temporales, sobre los que la Fortuna tiene el dominio. Séneca acepta los designios de la Fortuna y piensa que Dios reparte desgracias a los hombres buenos, ya que considera que la desdicha es más fácil de sobrellevar que el bienestar. Dios, como un padre, intenta que los hombres se hagan fuertes y estén preparados para enfrentarse al mundo. En su epístola «Sobre la Providencia» escribe a su amigo Lucilio:

La actitud de Dios frente a los hombres es la de un padre; su amor para con ellos es un amor varonil. «Que sean atormentados por penas, dolores y desventajas», dice, «para que así obtengan la verdadera virilidad [...]». La prosperidad intacta no podría sufrir un sólo golpe, pero un hombre que ha luchado constantemente contra la desgracia adquiere una piel endurecida por el sufrimiento; no cede a ningún mal, y aunque tropiece, continuará luchando [...]. Y si se considera que a algunos, para remediarlos, les raen y descubren los huesos, les abren las venas o les amputan aquellos miembros que serían deletéreos al órgano entero, se admitirá también que ciertas desgracias llegan a ser provechosas a quienes las reciben. (Díaz Torres, 2013: 782)

Por otro lado, Plutarco (c. 46-119 d.C.) consideraba exagerada la creencia de los hombres en el dominio que esta diosa ejercía sobre ellos. Para él, el Vicio, la Virtud y la Pobreza son capaces de causar ya suficiente infelicidad a los hombres sin necesidad de que la Fortuna contribuya por su parte a incrementarla.

Incluimos estos antecedentes, teniendo en cuenta que gran parte de los escritos medievales sobre el tema de la Fortuna se basan en Séneca o en Plutarco. Este es el caso de San Agustín (354-430), quien comparte y sigue básicamente la idea de Plutarco. En *La ciudad de Dios*, en la que contrapone la ciudad celestial (que representa el Cristianismo, y por tanto la verdad espiritual) y la ciudad pagana (que representa la decadencia y el pecado), escribe —en concreto en el libro décimo— acerca de la falsedad de los dioses paganos y afirma que Ventura y Fortuna no existen como diosas y si actúan es por la voluntad de Dios. San Jerónimo (c. 340-420) también critica la creencia pagana en la Fortuna ya que es incompatible con la Providencia divina.

Pero fue Boecio (470/480-524/526) quien iba a ejercer un influjo mayor en la concepción del tema durante toda la Edad Media. Su doctrina penetra en España gracias a San Isidoro que se inspira en él constantemente. Durante su estancia en la prisión de Pavía escribirá, para consolar su alma, una de las obras más leídas y admiradas de la Edad Media, *De consolazione philosophiae*. En *La consolación de la filosofía*, dividida en cinco libros, Boecio mantiene un diálogo con Filosofía, personificada en una dama y sinónimo de Sabiduría, quien intentará desacreditar a la Fortuna. En el segundo libro, titulado *La buena y la mala fortuna: Bienes engañosos y bienes reales de una fortuna adversa o propicia*, describe a la Fortuna con atributos perversos y dibujada como una hechicera, puesto que engaña a la gente:

Su pérdida, tal como te lo hace ver tu imaginación, está socavando tu espíritu. Conozco bien los múltiples disfraces de la fortuna, hasta el punto de prodigar fingidamente sus blandas caricias a los mismos a quienes intenta engañar, para luego abandonarlos repentinamente, sumidos en una insoportable desolación. Si recuerdas su talante, sus costumbres y su valor, advertirás que en ella ni tuviste ni perdiste nada de valor. (Libro II, prosa 1; Boecio 1999: 57)

Este es el discurso que el filósofo pone en boca de Filosofía, cuando esta intenta demostrar a Boecio –quien se lamenta tras haber sido despojado de su fortuna– cómo el hombre podría vencer a la diosa Fortuna siendo lo suficientemente bueno y sabio como para poder convertir la adversidad en prosperidad. En el libro IV –*Si Dios es bueno; ¿por qué la existencia del mal? Dios, Providencia, Destino*–, Boecio deja claro que Dios es quien gobierna el mundo y no la Fortuna, pero insiste en que ambos conceptos, aun siendo distintos, están estrechamente relacionados, ya que los antiguos llamaron Destino a la Inteligencia divina:

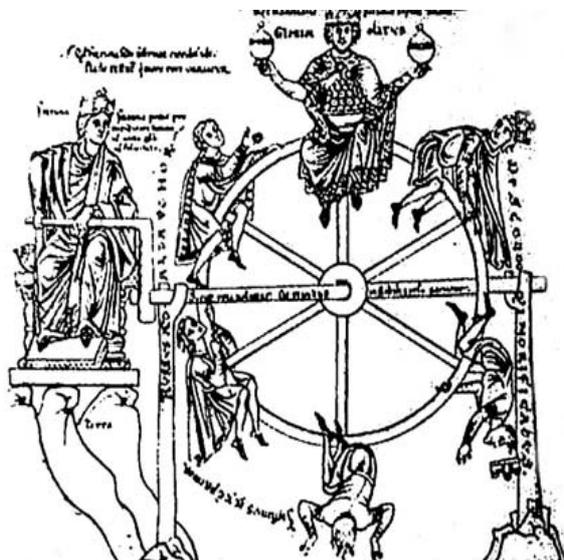
Providencia y Destino, aunque diferentes, dependen uno de otro. El orden del Destino depende de la simplicidad de la Providencia. Pues así como el artista concibe en su mente la idea de la obra que va a plasmar y la lleva a efecto después en intervalos de tiempo, de la misma manera Dios con su Providencia dispone cuanto ha de suceder en su único y estable plan. El Destino, en cambio, es la realización del plan de Dios en sus diversas formas y tiempos. (Libro IV, prosa 1; Boecio 1999: 127)

La disquisición que realiza Boecio hace que la Fortuna vaya adquiriendo progresivamente, a lo largo de la obra, mayor relevancia que su adversaria la Filosofía. En el segundo libro se la describe con el atributo de la ceguera, puesto que distribuye los bienes ciegamente. Pero tal vez la aportación más importante –o que deje una huella más indeleble en el futuro, sobre todo en el campo de la asociación simbólica y de la iconografía– sea la comparación que forja Boecio de la Fortuna identificándola con la imagen de una rueda giratoria que decide el destino de los hombres:

La inconstancia es mi misma esencia. Este es mi juego incesante, mientras hago girar veloz mi rueda, contenta de ver cómo sube lo que estaba abajo y baja lo que estaba arriba. Súbete a mi rueda, si quieres, pero no consideres una injusticia que

te haga bajar, si así lo piden las leyes del juego. ¿Es que, acaso, desconocías mis costumbres? (Libro II, prosa 2; Boecio 1999: 61)

Muchos escritores y pintores se basarán en esta imagen alegórica para describir a la Fortuna.



Rueda de de la Fortuna. Miniatura del *Hortus deliciarum* (1176-85), Bibliothèque Alsatique du Crédit Mutuel, Strasbourg

Para el conocimiento y difusión en castellano de las prosas de Boecio fueron fundamentales las traducciones que llevaron a cabo autores como Pedro López de Ayala, a finales del siglo XIV o principios del XV, según el testimonio de Pérez de Guzmán (Barrio, 1998),⁵ o el dominico fray Pere Saplana al catalán en el siglo XIV. Pero, según Juan de Valdés, la mejor traducción al castellano fue la que realizó en 1518 el también dominico fray Alberto de Aguayo (Lapesa, 2008).

La descripción de la rueda de la Fortuna llevada a cabo por Boecio se irá popularizando a lo largo de la Edad Media. En los *Carmina burana*, por ejemplo, se encuentra esta misma descripción, haciendo referencia a la inestabilidad que caracteriza a la Fortuna, pero con algunas alusiones añadidas a su carácter malévolo:

⁵ Sigo la edición de José Antonio Barrio (1998).

O Fortuna

1

O Fortuna,
velut luna,
statu variabilis,
semper crescis
aut decrescis;
vita detestabilis
nunc obdurat
et tunc curat,
ludo mentis aciem,
egestatem,
potestatem
dissolvit ut glaciem.

2

Sors immanis
et inanis,
rota tu volubilis,
status malus,
vana salus,
semper dissolubilis,
obumbrata
et velata,
michi quoque niteris
nunc per ludum
dorsum nudum
fero tui sceleris.

Oh Fortuna...

1

Oh Fortuna,
cual la luna,
variable de estado,
siempre creces
o decreces:
la vida execrable
ahora embota,
ahora mejora,
como en broma, la agudeza de la mente,
y la pobreza
y el poderío
funde cual hielo.

2

Suerte salvaje
y vana,
rueda que gira,
condición mala,
salud inútil,
siempre en peligro,
oscura
y velada,
ahora te vuelves también contra mí,
cuando por tus gracias
malvadas llevo
las espaldas desnudas.⁶

⁶ Sigo la traducción de Yarza y Moles (1981: 70-71).



Rueda de la Fortuna. Miniatura de los *Carmina Burana*. (1230).

Bayerische Staatsbibliothek, Munich, clm 4660/4660^a, fol.1r

También existen testimonios de la popularidad de la rueda de la Fortuna en importantes obras de la literatura medieval. Mencionemos solamente como ejemplo el *Roman de la Rose*, en cuya segunda parte se incluye el personaje de la Fortuna, acompañada de su rueda, causante de todas las adversidades de los hombres:

Y ya que hemos llegado a Fortuna, y nos hemos referido al amor que produce, te diré sobre ella algunas maravillas de las que, creo, nunca oíste parejas. No sé si podrás creerlas; sin embargo, son todas ciertas y se encuentran escritas: que más aprovecha a las gentes Fortuna adversa y contraria que dulce y benefactora. Y, si esto te parece dudoso, te lo probaré con argumentación, pues la forma benévola y graciosa miente a los hombres y los engaña y enloquece, y los amamanta como una madre que no parece cruel; pone semblante leal y distribuye sus bienes, honores y riquezas, dignidades y altos títulos. Promete la estabilidad y mantiene a los hombres en la inestabilidad, y los nutre de vanas glorias y de la felicidad de este mundo cuando los hace sentarse en lo alto de su rueda. [...] En cambio, la Fortuna adversa y contraria, cuando los derriba de su alto rango, desde la cima

abajo, hasta el barro... [...] Este es su comportamiento verdadero, y nadie debe confiar en la Fortuna benefactora, pues con ella no existe seguridad.⁷

Por supuesto, también fueron fundamentales las aportaciones de los grandes autores italianos, empezando por Dante, Petrarca y Boccaccio, quienes iban a influir de una manera decisiva en nuestros poetas del siglo XV. La *Divina Comedia* se convierte para muchos de ellos en una fuente de inspiración a la que recurren para llevar a cabo sus composiciones. Muestra de ello son, como tendremos oportunidad de examinar, los poemas de Francisco Imperial, que suponen el primer testimonio poético de influencia y aplicación de las ideas, prácticas retóricas y usos versificatorios de Dante en España.

Dante presenta a la Fortuna como un espíritu angelical encargado por la Providencia de distribuir en la tierra y entre los hombres los bienes externos como la riqueza, la belleza, los honores, la fuerza, la gloria, etc., y de entregarlos (o transferirlos) de cuando en cuando según los designios de Dios. A pesar de las calumnias que los hombres vierten sobre ella, está tranquila porque cumple con la voluntad de Dios. Virgilio, cumpliendo con su papel de guía enviado por la Providencia, introduce en el canto VII del Infierno el tema de la Fortuna, mientras reflexiona sobre la fugacidad de los bienes materiales que están unidos a ella y que tanto preocupan a la humanidad. Dante le pregunta a su maestro quién es este ser dueño de todos los bienes de este mundo:

«Maestro», diss'io lui, «or mi di' anche:
questa Fortuna, di che tu mi tocche,
che è, che i ben del mondo ha sì tra branche?».

Y Virgilio le facilita una aclaración relacionando la Fortuna con otras entidades celestiales que mueven los cielos. La Fortuna, explica, debe mover, repartir, los bienes terrenos y su juicio es misterioso, incomprensible para el ser humano:

Ed egli a me: «O creature sciocche,
quanta ignoranza è quella che v'offende!
Or vo' che tu mia sentenza ne imboche.

Colui lo cui saver tutto trascende,

⁷ Sigo la edición y traducción de Alvar y Muela (1986: 90-91).

fece li cieli, e diè lor chi conduce,
sì che ogni parte ad ogni parte splende,

distribuendo egualmente la luce:
similmente, agli splendor mondani
ordinò general ministra e duce

che permutasse a tempo li ben vani
di gente in gente e d'uno in altro sangue,
oltre la difension di senni umani;

per che una gente impera ed altra langue,
seguendo lo giudicio di costei
che è occulto come in erba l'angue.

Vostro saver non ha contasto a lei;
ella provvede, giudica, e persegue
suo regno come il loro gli altri Dei.

Le sue permutazion non hanno triegue;
necessità la fa esser veloce;
sì spesso vien chi vicenda consegue.

Virgilio evidencia que, aunque muchos hombres la odian, ella es un ser celestial, una criatura «beata», que se encuentra en su esfera «lieta e beatamente» –repite el adjetivo como adverbio–, disfrutando de su condición:

Quest'è colei, ch'è tanto posta in croce
pur da color che le dovrien dar lode,
dandole biasmo a torto e mala voce.

Ma ella s'è beata e ciò non ode:
con l'altre prime creature lieta
volve sua spera e beata si gode.

(Infierno, VII, vv. 67-96)⁸

⁸ Sigo siempre para la citas de *La Divina Commedia* la edición de Bianca Garavelli y Ludovico Magugliani (2007). Volveremos a estos versos cuando estudiemos los poemas de Imperial.

Dante en estos versos probablemente tenía presentes las obras de Santo Tomás en las que relacionaba la Fortuna con la Providencia. Pero también a Boecio. De hecho, la frase del libro II de Boecio: «La desgracia más desdichada es haber sido feliz alguna vez» nos recuerda el famoso «...nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria;...» de Dante (Infierno, V, v. 121). Así, el autor florentino desarrolla el argumento poéticamente describiendo a la Fortuna como una diosa que gira su rueda:

Tanto vogl'io che vi sia manifesto,
pur che mia coscienza non mi garra,
che alla Fortuna, come vuol, son presto,

Non è nuova agli orecchi miei tale arra:
però giri Fortuna la sua rota
come le piace, e il villan la sua marra.

(*Inf.* XV, vv. 91-96)

En este canto XV del Infierno, Dante se encuentra en el tercer giro del séptimo círculo, donde se hallan castigados los violentos contra Dios (entre ellos los sodomitas). En este canto es interesante resaltar que Brunetto Lattini le profetizará que será exiliado de Florencia; lo anima a seguir su misión literaria y política y le asegura que si estuviera vivo lo apoyaría. Le explica que el pueblo florentino no le entenderá, porque es un pueblo avaro, envidioso y soberbio. Dante le dirige palabras de afecto y deja claro que está preparado para soportar los golpes de la Fortuna y manifiesta que esta preocupación no es algo nuevo. La Fortuna puede hacer girar como quiera su rueda, pero a él no le preocupa. Dante está dispuesto a asumir los designios de la Fortuna puesto que, como ya había dicho, provienen de Dios.

En el canto XVII (vv. 35-154) del Paraíso se introduce nuevamente el tema de la Fortuna, cuando uno de los personajes, Cacciaguida, habla de las obras de Fortuna en algunas ciudades italianas, especialmente en Florencia. En este canto, Dante le pide a Cacciaguida que le aclare las numerosas profecías que le han hecho a lo largo del recorrido por el Infierno y el Purgatorio. Éste le predice el exilio de Florencia, las discrepancias con sus compañeros y la amistad con Cangrande della Scala, el señor de Verona, que será su protector. Es así como pronostica que, en efecto, Dante se verá obligado a abandonar su ciudad, su familia y dejar todo cuanto posee por una injusticia. Cacciaguida anima a Dante a contar todo aquello que ha visto a su paso por los tres

mundos (Infierno, Purgatorio y Paraíso), para que pueda servir como ejemplo a toda la humanidad. Por tanto, Dios, a través de Cacciaguida le encomienda a Dante la misión de revelar su voluntad a toda la humanidad para salvarla. De esta manera, Dante recibe y asume aquí el papel de poeta-profeta.

También en su obra *De Monarchia* (libro II, cap. IX), Dante identifica la Fortuna con la Providencia. Además, el concepto sobre la Fortuna distribuidora de los bienes se encuentra también en otra obra suya, en concreto en una de las *Rimas*, la *Rime* CVI:

Come con dismisura si rauna,
così con dismisura si distringe:
questo è quello che pinge
molti in servaggio; e s'alcun si difende,
non è sanza gran briga.
Morte, che fai? che fai, fera Fortuna,
che non solvete quel che non si spende?
se 'l fate, a cui si rende?

(vv. 85-92)

Por tanto, aunque para Dante la Fortuna es distinta de Dios, ha sido creada por Él para cumplir su voluntad en la tierra.

Por otra parte, Petrarca recoge en su obra *De Remediis Utriusque Fortunae* las teorías de Séneca y Boecio. De sus obras doctrinales, ésta es la que alcanza mayor difusión. Es a partir de Garcilaso y Boscán cuando se aprecia una plena influencia petrarquesca en la poesía hispánica, aunque antes lo conocía ya bien, por ejemplo, Fernando de Rojas, quien lo cita profusamente.⁹ En España, la figura de Petrarca

⁹ En el primer artículo de Alan Deyermond, «The Index to Petrarch's Latin Works as a Source of *La Celestina*», publicado en el número 31 (1954) del *Bulletin of Hispanic Studies*, demostraba que el índice temático de las obras latinas de Petrarca, al final de la primera edición incunable, salida en Basilea, en 1496, había sido la principal fuente petrarquesca de Rojas. Ese índice de las *Opera* de Petrarca sirvió de florilegio a Fernando de Rojas, que no se tomaba la molestia de averiguar si las sentencias anotadas coincidían o no con las fuentes originales; lo que no quiere decir que a veces Rojas no consultara directamente determinadas obras del italiano, y desde luego el *De remediis utrisque fortunae*. Este artículo fue el precoz avance de su estudio sobre las fuentes petrarquescas de *La Celestina: The Petrarchan Sources of «La Celestina»* (Londres, Oxford University Press, 1961; reed. revisada, 1975). En el libro se parte de la constatación de que Petrarca es el autor más citado por Fernando de Rojas: en

adquirió gran relevancia, ya sea a través de los italianos que venían a España, ya por los españoles que iban a Italia y se relacionaban con humanistas que les proporcionaban libros y doctrina. Petrarca, ya anciano, afirmó claramente, en una de sus epístolas seniles a Tommaso del Garbo, que no creía en la Fortuna:

Or mentre quell'uomo santissimo trattando cose di sacro argomento, tanto ebbe a schifo quel profano nome della Fortuna, io miserabile peccatore, inteso peraltro a cure secolaresche, udendolo sulla bocca di tutti, e scritto trovandolo in ogni libro, lo ripetei mille volte nelle mie opericciuole: e tanto fui lungi dal pentirmene che scrissi non ha guari un libro avente per titolo: *I rimedi dell'una e dell'altra fortuna*, ove non già di due Fortune, ma di una sola a due faccie tenni lungo discorso (...) Ed io ti rispondo che la Fortuna veramente ho sempre stimato esser nulla: e che soltanto raccolsi e scrissi quanto mi parve opportuno dei rimedi acconci a francheggiare l'animo umano contro gli eventi che il volgo chiama fortuiti, accagionandone la Fortuna (...) Credesi generalmente che quando accade alcuna cosa senza cagione apparente (chè senza causa veramente non accade mai nulla), avvenga per caso, e s'imputa alla Fortuna.¹⁰

Sin embargo, le ha otorgado en sus obras suma importancia al reconocimiento de su papel. Lo ha hecho, según él explica, porque era un tema que estaba en boca de todos, sobre todo del pueblo. Para Petrarca, como reconoce en su carta, se trata de un concepto popular, propio del vulgo. Afirma, en definitiva, que la mudanza de las cosas adviene por voluntad divina, es decir, que es Dios quien manda desdichas para poner a prueba al hombre.

Boccaccio también trató el tema de la Fortuna en varias de sus obras y ejerció, como veremos a continuación, una gran influencia en muchos poetas españoles del siglo XV. Solía retratar a la Fortuna como una diosa, siguiendo a los clásicos. Y, sin embargo, en una de sus obras morales más importantes, *De casibus virorum illustrium*, libro III, cap. II («*Paupertatis et fortunae certamen*»), presenta a Fortuna derrotada por la Pobreza perdiendo así todo el dominio que ejercía sobre el destino de los hombres. En esta obra, Boccaccio pretende mostrar la caducidad de los bienes terrenales y cómo Fortuna ha actuado siempre de manera injusta con los seres humanos. Muchos

alrededor de cien ocasiones (unas setenta y cinco en la *Comedia*, otras veinticinco en los nuevos actos e interpolaciones).

¹⁰ *Lettere Senili*, vol. I, pp. 469-472, volg. G. Fracassetti, Firenze, 2010 (1ª ed. 1869).

miniaturistas de los siglos XIV y XV recurren a esta obra cuando quieren representar a la diosa Fortuna. Por ejemplo, en la famosa de esta traducción francesa del *De casibus*:



Rueda de la Fortuna. París, 1467.

Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*
(MSS Hunter 371-372, 1, fol. 1r)

Boccaccio la describe como una dama imponente y autoritaria. Aparece vestida con ricas y pomposas ropas mientras que su rival, la Pobreza, viste de manera mísera. La Pobreza le arrebatará la corona a Fortuna y, tras ganar un duro combate, la maniatará.¹¹

Por tanto, como hemos visto, a partir de autores como Séneca o Boecio los escritores hispánicos del siglo XV empiezan a preguntarse sobre cuestiones relacionadas

¹¹ Esta disputa será imitada por el Arcipreste de Talavera, en la parte final de su obra más conocida, el *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*. El Arcipreste dilata y alarga el certamen con invenciones y razonamientos propios, añadiendo dichos y sentencias contra las mujeres y los clérigos. La base del episodio es, con todo, la de las dos figuras alegóricas que se injurian y se maltratan de manera muy aguda y vivaz.

con la Fortuna. Pero sobre todo se verán influenciados por los grandes autores italianos –Dante, Petrarca y Boccaccio– a través de las diversas traducciones que se llevaron a cabo. Todos estos autores mantienen vivo el concepto pagano de la Fortuna, aunque en muchas ocasiones intentan acercarlo a la creencia cristiana de la Providencia.

3.2. El tema de la Fortuna en los poetas españoles del siglo XV

Es muy práctica la distinción en tres grandes grupos que realiza Mendoza Negrillo (1973), tanto para los escritores en castellano del siglo XV, como para otros hispánicos y europeos, a la hora de estudiar las actitudes que adoptan en cuando al seguimiento del tema de la Fortuna.

El primer grupo estaría influenciado por el concepto que muestra tener Dante de la Fortuna, en especial en su *Divina Comedia*: la Fortuna es un ser creado por Dios para distribuir los bienes divinos en la tierra. Este grupo está representado por la figura principal de Francisco Imperial y dos de sus seguidores, Ferrant Manuel de Lando y Gonzalo Martínez de Medina. Estos poetas, siguiendo la línea de admiración que Imperial tributa a Dante, llegan a adoptar su concepto de la Fortuna, es decir, el que observamos en la *Divina Comedia* como intermediaria entre Dios y los hombres, o como una especie de mensajera divina en la distribución de los bienes terrenos. Con todo, y a pesar de esta clarísima influencia dantesca, Imperial nunca llegará a sentir por la Fortuna tanta simpatía como Dante cuando la presenta, como hemos visto, como «lieta e beata» (*Inf.*, VII, vv. 95-96). Imperial la calificará sin paliativos, como hemos de ver con más pormenor más adelante, como presuntuosa o caprichosa. Pero también Manuel de Lando la presenta con los atributos de «cruel» y «dañable», al tiempo que critica su osadía y arbitrariedad a la hora de repartir los bienes entre los hombres. Eso sí, a diferencia de Imperial, la preocupación de Manuel de Lando sobre el tema de la Fortuna no será tan angustiosa. Y algo semejante ocurrirá con Gonzalo Martínez de Medina, a quien parece no preocuparle excesivamente el problema de la Fortuna, aunque encontramos composiciones en las que la priorizará como tema y en las que veremos, como en los otros integrantes del grupo que estamos comentando, el dominio de Dios sobre la Fortuna.

En el segundo grupo, como señala Mendoza Negrillo, aunque aparece también la huella de Dante, la Fortuna sería tratada –dentro de la recepción del tópico– sin que se

llegue a expresar claramente lo que piensa cada poeta y sin que se aporte ninguna solución al supuesto problema de su conceptualización. Alfonso Álvarez de Villasandino, el poeta primero de la nómina, suele culpar en su poesía a la Fortuna, de manera poco matizada, de todos los males que lo atormentan. De sus versos se desprende que el ser humano no puede hacer nada contra la poderosa Fortuna. Para él, la Ventura y la Fortuna son producto de la naturaleza, lo que significa que Dios es la causa primera, puesto que la naturaleza está supeditada a Él. En algunas de sus composiciones vemos la influencia de Dante y del propio Imperial, cuando afirma que Fortuna está subordinada a Dios. Pero a este grupo pertenecerían también autores tan importantes como Santillana o Juan de Mena. Para el Marqués de Santillana fueron fundamentales las innovaciones de Francisco Imperial y así lo explica Rafael Lapesa en su libro dedicado al Marqués: «Recoge y desarrolla las innovaciones de Imperial: alegoría complicada, erudición, retórica, exotismo. Experimenta el doble influjo francés e italiano, recibidos en su juventud a través de Imperial y de los catalanes» (1957: 43). Y en relación al tema de la Fortuna señala: «Se desentiende de casi todas las cuestiones teológicas que atraían a los castellanos de la generación anterior, centrando su preocupación en el problema de la Fortuna y en la actitud del hombre fuerte frente a ella» (1957: 43). Existe, en efecto, una preocupación clara por el tema. En un primer momento, y así se aprecia en sus obras de juventud, Fortuna está ligada a temas amorosos. Santillana la muestra repetidamente como causante del enamoramiento del cortesano y también de la separación de la amada. Y más adelante irá adquiriendo una dimensión más trascendental y así, en el *Sueño* y en el *Infierno de los enamorados*, demuestra una preocupación más honda por el destino de los seres humanos, los cuales, al actuar regidos por sus pasiones amorosas, son privados de su libertad. Pero será en la *Comedieta de Ponza*, escrita tras la derrota de Alfonso V de Aragón en 1435 frente a los genoveses, donde aborde plenamente este tema. Ya en la primera estrofa presenta a la Fortuna como la causante de tantos vaivenes:

Mirad los imperios e casas reales,
e cómo fortuna es superiora,
revuelve lo alto en baxo a desora
e façe los ricos e pobres eguales.

(estr. I, vv. 5-8)¹²

¹² Texto proveniente de la edición de Pérez Priego (1999).

La fuerza que Fortuna ejerce en la tierra es tan poderosa que ningún ser humano puede pararla. Como apunta Mendoza Negrillo (1973: 51-52), encontramos un intento por armonizar el estoicismo y el cristianismo para lograr vencer a la temible Fortuna, y, sin embargo, este intento de unión no queda del todo claro. Según el estoicismo, el hombre ha de enfrentarse a las adversidades y para ello puede acudir a la oración para pedir ayuda a Dios como remedio cristiano. Pero como Santillana considera a la Fortuna ministra de Dios –idea tomada de Dante–, el estoicismo ya no tiene sentido, puesto que enfrentarnos a ella sería como enfrentarnos a los designios divinos. Santillana dedica a describir a Fortuna, eso sí, una gran cantidad de versos, en los que la retrata vestida lujosamente con bordados de oro y con siete broches de ricos metales.

La concepción dantesca de la Fortuna como espíritu angelical creado por Dios desaparece en una de sus obras más maduras y profundas, *Bías contra Fortuna*, escrita en 1448. Lapesa decía, a propósito de este poema narrativo y filosófico, que «ningún poema del siglo xv español ofrece una exposición tan rotunda y plena de la moral estoica» (1957: 257). En él se narra el encuentro de uno de los siete sabios de Grecia, Bías, con la Fortuna. Se aprecia la influencia de Séneca y de Petrarca cuando expone la tesis de que cualquier hombre sabio y virtuoso puede derrotar a la Fortuna según la doctrina estoica. Bías tendrá que superar las adversidades que le mandará la Fortuna y finalmente, gracias a la sabiduría, logrará derrotarla.

Aunque las aportaciones al tema de la Fortuna por parte de Santillana fueron numerosas, queremos, sin embargo, centrarnos ahora en la figura de Juan de Mena. En su obra principal, el *Laberinto de Fortuna* (1444), poema alegórico que se abre con la visita del poeta al palacio de la Fortuna, intenta llegar a una síntesis entre Fortuna, Providencia y doctrina estoica. Como comenta Lida de Malkiel (1950: 22-30), Mena se inspira en Boecio para presentar al comienzo de su obra a la inconstante Fortuna.

Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los qu'en tu rueda quexosos fallamos.

(estr. II, vv. 9-12)¹³

¹³ Citaré por la edición de Maxim Kerkhof (1997).

Poco a poco, a lo largo de los versos del poema, la Fortuna se convertirá en sierva de la Providencia, en su mensajera en la tierra, tal y como apuntaba Dante: «¿así que tú eres la gobernadora / e la medianera de aqueste grand mundo» (estr. 24, vv. 189-190). La Providencia, según Lida de Malkiel, guía al protagonista, el propio poeta, por el laberinto, como lo hizo Beatriz con Dante en la *Divina Comedia*:

Ya que tamaño placer se le ofresce
a esta mi vida non meresçedora,
suplico tú seas la mi guãadora
en esta gran casa que aquí nos paresçe,
la qual toda creo que más obedesce,
a ti, cuyo santo nombre convoco,
que non a Fortuna, que tiene allí poco,
usando de nombre que nol' pertenesçe.

(estr. XXV, vv. 193-200)

Pero Mendoza Negrillo (1973: 84-88) no está del todo de acuerdo con esta interpretación de Lida de Malkiel, ya que, según él, Mena no dice en ningún momento que Fortuna sea sierva de la Providencia. Mendoza Negrillo habla, por el contrario, de Fortuna y Providencia como dos poderes independientes, de los cuales Providencia sería el más fuerte, puesto que en la obra de Mena aparece como delegada de Dios en el gobierno del mundo. Por tanto, detectamos aquí de nuevo la huella de Dante, quien presentaba en su *Divina Comedia* a la Fortuna como un espíritu angelical encargado por la Providencia de distribuir los bienes en la tierra.

A pesar de que la Providencia sea más poderosa, es cierto que irá quedando a lo largo de la obra en un segundo plano y será la Fortuna quien adquiera mayor protagonismo. Pero en el *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena se incluye, además, una importante descripción, tal vez la más importante de toda la literatura, de las tres ruedas de Fortuna –dos inmóviles y una en constante movimiento–, que representan el Pasado, el Futuro y el Presente. La Providencia explicará el funcionamiento de cada una de las ruedas. Cada una está dividida en siete círculos en los que influyen los siete planetas y en cada círculo se encuentran personajes célebres de la historia, según su comportamiento respecto a las virtudes y los vicios:

A la rueda fechos ya quanto çercanos,
de orbes setenos vi toda texida
la su redondeza por orden devida,
mas non por industria de mortales manos;
e vi que tenía de cuerpos umanos
cada qual círculo de aquestos siete
tantos e tales que non podrá Lete [Leteo]
dar en olvido sus nombre ufanos.

(estr. LXII, vv. 489-496)

Los siete círculos alrededor de cada rueda a los que hace referencia Mena:

se han de entender alegóricamente siete diferencias y suertes de hombres, en los cuales siete planetas del cielo Luna, Mercurio, Venus, Phoebos, Mars, Júpiter, Saturno influyen sus operaciones y qualidades diuersas... Y estos son los siete círculos que aquí finje Juan de Mena. En cada vno de los cuales dize que vio muchas e innumerables gentes que touieron la disposición que cada planeta embía a su círculo, porque cada vn planeta obra en su círculo» (Kerkhof, 1997: 125).

También en este segundo grupo, junto con Villasandino, Santillana y Mena, se incluye, entre otros, a Mosén Diego de Valera. En él se aprecia una notable influencia de la Fortuna dantesca, en especial en su *Tratado en defensa de virtuossas mujeres*. Mientras que en esta obra la Fortuna es ministra de Dios, en el *Tratado de providencia contra fortuna* será, en cambio, sinónimo de las desgracias que sufren los hombres en la tierra. Pero, en conclusión, ninguno de los autores de este grupo aporta una definición clara y rotunda de lo que puede significar la Fortuna, puesto que tampoco llegan a formular el problema de su intelección como concepto o entidad abstracta o alegórica de un modo explícito.

Finalmente, como establece Mendoza Negrillo, podríamos diferenciar un tercer grupo que aporta «la única solución posible y coherente con el dogma cristiano: niega la Fortuna como ser real y engloba todo los acontecimientos dentro del plan general de la Providencia de Dios» (1973: 51). Este grupo podría dividirse a su vez en tres grandes subgrupos o apartados: el de los poetas, el de los tratadistas y el de los historiadores. En el apartado de los poetas encontraríamos a autores como Alonso de la Monja. De este autor nos interesa especialmente el poema «En ditado apuesto, muy imperial», que se

recoge en el *Cancionero de Baena* con el número 246 [ID0531], ya que supone la respuesta a una «requesta» que le había dirigido Imperial «pidiéndole que le declarase qué cossa es la fortuna». En este poema de contenido religioso-teológico, como veremos más adelante, el autor expone su opinión acerca del tema, fingiendo que es la propia Fortuna la que habla, es decir la que responde y aclara las dudas de Imperial. Hallamos también a Fernán Pérez de Guzmán, quien afirma en sus composiciones («Tiren el clavo e ande la rueda» *CB* 547 [ID0504] o «Muy noble señor, pues que vos pagades» *CB* 549 [ID 1673]) que todo está regido por la Providencia de Dios. De estas composiciones la que más nos interesa es el poema *CB* 547 puesto que, como veremos en el siguiente apartado, provocará la respuesta de Imperial. Pérez de Guzmán llega a considerar –implícitamente– a Dios el causante de todos los males, ya que es él quien ordena los actos de Fortuna; así que el hombre la única cosa que puede hacer es convencerse de la caducidad de los bienes terrenales. Finalmente, en Gómez Manrique, último poeta de este primer subgrupo, surge la misma visión sobre Fortuna. Por tanto, para estos tres autores, la Fortuna realmente no existe, sino que todo lo que ocurre en el mundo es obra de la Providencia de Dios.

El siguiente subapartado es, como decíamos, el de los tratadistas. El problema de la Fortuna alcanza tanta difusión en este siglo que algunos eclesiásticos se ven en la obligación de aclarar errores contrarios a la fe cristiana. Ya San Agustín, en *La ciudad de Dios* (v, I-XI), había criticado y ridiculizado la creencia en los hados y en la influencia que podían ejercer las estrellas o los planetas en la tierra. En esa línea, encontraremos a autores como Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, Alfonso de la Torre, Lope de Barrientos, obispo de Cuenca, o Martín de Córdoba.

Por último estarían los historiadores que, aunque no centren sus discursos en el tema de la Fortuna, dejan entrever lo que piensan acerca del hombre y de su relación con la historia y el mundo. Mendoza Negrillo reúne en este grupo solo a algunos de los historiadores que considera más relevantes en cuanto al tema que nos ocupa. Autores como Fernán Pérez de Guzmán, ahora estudiado como historiador, Gutierre Díaz de Games y los cronistas de los Reyes Católicos (Fernando del Pulgar y Andrés Bernáldez). Todos ellos tienen una visión providencialista de la Historia y atribuyen a la Providencia de Dios todas las dichas y los infortunios que han ocurrido a lo largo de la historia.

Para terminar este apartado, también queremos recoger aquí, aparte y singularizada, la concepción que tiene de la Fortuna Jorge Manrique. En su obra maestra, las *Coplas por la muerte de su padre*, hace una reflexión filosófica sobre la fugacidad de la vida, la fama que ansían los hombres, la inestabilidad de la fortuna y el poder igualatorio de la muerte. Todos estos tópicos medievales son tratados con una gran resignación cristiana, con serenidad, como ha visto la crítica:

Recuerde el alma dormida
abive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando.

(estr. I, pp. 233-234) ¹⁴

En las estrofas VIII-XXIV nos habla de la vanidad de las cosas, del menosprecio de las riquezas mundanas:

Los estados y riqueza,
que nos dexen a desora,
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
pues que son de una señora
que se muda:
que bienes son de fortuna
que revuelven con su rueda
presurosa,
la cual non puede ser una
ni ser estable ni queda
en una cosa.

(estr. XI, pp. 245-246)

En estos versos Jorge Manrique nos describe el movimiento presuroso con que Fortuna hace girar su rueda y alude así a la inestabilidad que la caracteriza.

¹⁴ Cito por la edición de Maria Morrás (2003).

Y, tras este breve recorrido sobre el tema de la Fortuna en los principales poetas españoles del siglo XV, será el momento de analizar, a través de algunos de sus poemas, la idea que de ésta tenía nuestro poeta Francisco Imperial.

3.3. El tema de la Fortuna en Francisco Imperial

Si seguimos un orden cronológico, la primera aportación de Imperial sobre el tema de la Fortuna sería la del poema «No ay braço tan luengo que pueda», que aparece en el *Cancionero de Baena* con el número 548. Esta composición sería la respuesta que dio el poeta genovés a la «pregunta oscura e sutil» que lanzó Fernán Pérez de Guzmán, en la que protestaba de la acción del rey Enrique III, que en 1397 destituyó a Ruy López Dávalos, condestable de Castilla, reemplazándolo por Pedro Fernández de Frías, Cardenal de España. Posteriormente, en 1402, Dávalos sería repuesto en su cargo. Según Suárez Fernández:

Entre 1399 y 1402 el condestable Ruy López Dávalos cayó en desgracia y fue desterrado [...]. El destierro hubo de ser posterior al 22 de septiembre de 1399, en que desde Briviesca Enrique III le concede plenos poderes para administrar justicia en Murcia [...], y anterior a las cortes de Toledo de 1402, pues en ellas tuvo un papel muy destacado. No parece que haya durado más que unos meses o, a la sumo, un año. (1952: 370)

El poema sería el que presentamos y comentamos a continuación:

3.3.1. Pregunta de Fernán Pérez de Guzmán

CB 547 [ID0504]¹⁵

Pregunta oscura e sutil que fizo e ordenó el dicho Ferrand Pérez de Guzmán como en manera de requesta contra los trabajadores;¹⁶ la qual fizo por quanto el

¹⁵ Existe otra copia en MH1-240n(364^f): *Pregunta que fizo Fernán Pérez de Guzmán quando el Rey don Enrique apartó de su corte al Condestable viejo e privava en su lugar el Cardenal d'España. El Condestable viejo es Ruy López de Ávalos. Ver infra.*

¹⁶ Según Dutton «trabajadores» es error por «trabucadores» (perturbadores).

Rey don Enrique avía apartado de su corte al Condestable viejo, e en su lugar
privava el Cardenal de España.

Tiren¹⁷ el clavo e ande la rueda,
que ya su firmeza no es razonable,
semblante non faga un punto ser queda
e mezcle Ventura sin pleito durable
5 e sane con bueltas la llaga incurable,
alegre los tristes con sus mudamientos,
que si non ha esta calma acorro¹⁸ de vientos
paresçerá la nao fundida en el sable.¹⁹

El rodar no çese jamás del espera²⁰
10 e mude los tiempos en quexosa suerte;
non se faga estable lo que de *ante* no era,
que mudar costumbre a par *es* de muerte.
Quiér mansa, quier leda, entre nos apuerte²¹
aquesta Fortuna sin calma embiada,
15 en tal que non viva siempre aseogada
cras²² será mansa la que oy vino fuerte.

Plaziendo a Fortuna, sin toda tardança,
abiertas serán las puertas de Jano;²³
aquel que más usa de buena ordenança
20 será obedesçido del pueblo romano;
e los que cayeron en el tiempo llano
serán ensalçados, Fortuna corriendo,
e dirán los malos pues fueron cayendo:
«Viva quien vençe, lo ál es vano».²⁴

¹⁷ *Tiren*: saquen.

¹⁸ *Acorro*: ayuda.

¹⁹ *Sable*: arenal.

²⁰ *Espera*: esfera.

²¹ *Apuerte*: llegue.

²² *Cras*: mañana.

²³ Como en tiempo de guerra.

En el *Cancionero de Baena* se recogen catorce composiciones de Pérez de Guzmán, pero solo tres tratan el tema de la Fortuna: la 119 [ID1259], la 547 [ID0504] y la 549 [ID1673]. El poema 547 es el que más nos interesa por su relación con el de Imperial. En esta composición, Pérez de Guzmán pide que quiten el clavo de sujeción que impide a la rueda seguir girando («Tiren el clavo e ande la rueda», v. 1), porque no está siendo justa («que ya su firmeza non es razonable», v.2) pues ha arrebatado a muchos lo que tenían («e sane con bueltas la llaga incurable, / alegre los tristes con sus mudamientos», vv. 5-6). De esta hace referencia a los hechos históricos ocurridos con el condestable Dávalos y expresa su deseo de que la Fortuna le devuelva el cargo que ha perdido. Es decir, que devuelva la suerte a aquellos que la han perdido, como es el caso del condestable («El rodar non çese jamás del espera / e mude los tiempos en quexosa suerte», vv. 9-10). A juzgar por este poema, parece que Pérez de Guzmán sí cree en la Fortuna, aunque, como hemos visto anteriormente, acabará negando su existencia.

La idea que nos transmite el señor de Batres es que es necesario que la rueda siga girando para que las cosas vuelvan a su cauce. Esta concepción se relaciona con la idea de «Destino infalible» y se refleja en la última estrofa: «aquel que más usa de buena ordenança / será obedesçido del pueblo romano» (vv. 19-20) y por otra parte: «e los que cayeron en el tiempo llano / serán ensalçados, Fortuna corriendo» (vv. 21-22).

3.3.2. Respuesta de Francisco Imperial

CB 548 [ID0505]²⁵

Respuesta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, 'stante morador en Sevilla, contra el dicho Fernand Pérez de Guzmán a esta su pregunta tan oscura e tan sutil. La qual respuesta va muy bien fecha e sotilmente respondida por los mismos consonantes del otro.

No ay braço tan luengo que pueda
alcançar tan alto, nin mano bastable
a tirar el clavo porque ande la rueda,

²⁴ Refrán: «viva quien vence». Lo recoge Correas en su *Vocabulario de refranes* (ed. 1992: 523b).

²⁵ Existe otra copia en MH1-241 (364^{F-V}): *Respuesta de Françisco Imperial a esta pregunta con sus consonantes*.

sino El que la fizo, que non es palpable;
5 e nin aprovecha nin es razonable
a llaga incurable ponerle unguentos,
nin a nave que tiene abiertos conventos,²⁶
que mejor que vientos es anclas²⁷ e cable.

Si jamás non çesa como lo que era
10 e es e será, verná la su muerte;
por ende paresçe²⁸ que muy mejor fuera
pedir que tornasse e firmasse²⁹ fuerte.
Maguer que esta dueña³⁰ nunca se convierte
a vuestro querer nin preçia la espada,
15 linaje nin seso, mucho çelada
buelve su rueda e cursa³¹ en la suerte.

Si aquesta dueña bolviendo su dança
abre las puertas de Jano troyano,³²
bien creo, sin duda, que gran alegrança
20 se seguirá al pueblo arriano;³³
E, por tanto, amigo, que seda en plano³⁴
unde non habetis, que segund vo³⁵ veyendo,

²⁶ *Conventos*: juntas del almacén, «clara o hueco entre dos cuadernas» (*DRAE*) (término náutico). Esta expresión pertenece al campo de la marinería y está documentada, además de en castellano, en catalán y en italiano. «Nau de convent: nau grossa, per a dur molta gent. ‘Vint nauus grosses apellades naus de convent’» (Pere IV, *Cron.* 131; 1954: 482). «Convento, per commento = intersticio tra tavola e tavola del fasciamo delle navi, la commettitura ove si ficca la stoppa» (F. Corazzini, 1900: 293, 257).

²⁷ Manuscrito «andas»; MH1 «anclas»; Nepaulsingh «anclas».

²⁸ Manuscrito «por ende me paresçe»; MH1 «por ende paresçe»; Nepaulsingh «por ende aparesçe». Seguimos a Dutton y Cuenca.

²⁹ Manuscrito «tornase e firmase»; MH1 «tornarse e firmarse»; Nepaulsingh «tornase e firmase».

³⁰ Se refiere a la Fortuna.

³¹ *Cursa*: podría ser un italianismo o catalanismo (*corsa* = carrera).

³² Manuscrito «jano entrojano»; MH1 «Jano troyano»; Nepaulsingh «Jano el Troyano». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca.

³³ *Arriano*: heterodoxo.

³⁴ Manuscrito «seda in plano»; MH1 «seda en plano»; Nepaulsingh «seda in plano».

³⁵ Manuscrito «veo»; Nepaulsingh «veo». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca.

peña cayendo e muerte deçiendo³⁶
por ende el medio es lugar muy sano.³⁷

25 De más alto cae quien más alto see,³⁸
aquesto vos añado por un corrilayo,³⁹
segund cada año nuestra vista vee
las flores de abril secarse en el mayo.
Por ende, más breve que veloçe rayo
30 passó e passa e aun passará,
e lo que fue siempre es e aun será:
el nuestro cuidar⁴⁰ es como el del vayo.

La respuesta de Imperial la podríamos fechar hacia 1400. Esta sería, probablemente, la primera reacción poética a un acontecimiento histórico del poeta genovés.

En la rúbrica aparece el término «sotilmente» que era el término reservado por Baena para lo que consideraba excelente en cualquier aspecto del arte en la «gaya çiençia». En cambio, en la rúbrica al poema de Fernán Pérez de Guzmán incluye «sotil», que en este caso sería simplemente un sinónimo de oscuro, es decir, difícil de entender.

Si atendemos a la estructura externa del poema notamos un claro equilibrio. Está compuesto por coplas de arte mayor (octavas) formadas por un serventesio y un cuarteto entrelazados: 12A, 12B, 12A, 12B, 12B, 12C, 12C, 12B. Así, una idea es desarrollada en los primeros cuatro versos de cada estrofa y la otra idea correspondiente en los últimos cuatro, llegando de este modo a una simetría estable: ocho ideas explicitadas en cuatro estrofas de ocho versos cada una. La alusión que hace Imperial al «pueblo arriano», en el v. 20, corresponde al «pueblo romano» en el mismo verso de la pregunta de Pérez de Guzmán; ambas alusiones estarían relacionadas con el comentario de Baena

³⁶ *Deçiendo*: descendiendo, bajando.

³⁷ Refrán: *in medio virtus*. Aparece en un poema de Ferrant Manuel de Lando: CB 277 [ID0456]: «biva en el medio, lugar de prudençia».

³⁸ *See*: está.

³⁹ *Corrilayo*: corolario.

⁴⁰ Manuscrito «andar»; MH1 «cuydar»; Nepaulsingh «andar». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca. Ver *infra*. Vayo: «cavallo bayo», «blanco amarillento».

en la rúbrica del poema de Imperial, que declara que la pregunta fue compuesta cuando Enrique III substituyó al «condestable viejo» por «el cardenal de España», ya que según Nepaulsingh, «pueblo arriano» podría aludir a Roma y a su influjo religioso y político sobre España.

En cuanto a la estructura interna se tratan diversos aspectos relacionados con la Fortuna. En la primera estrofa, Imperial deja claro que sólo la mano de Dios puede alcanzar la rueda de Fortuna y por ello es inútil aplicar ungüentos a la llaga dolorosa que causa la diosa. Por tanto, aunque Imperial no identifica a la Fortuna con Dios, sí que admite que Dios ejerza dominio sobre ella y que Él haya sido el creador de esa rueda. En el tercer verso, Imperial retoma el poema de Pérez de Guzmán copiando su primer verso: «No ay braço tan luengo que pueda». Con los últimos versos de la primera estrofa, Imperial quiere comunicar que es inútil aplicar bálsamos a una herida incurable, así como impedir que una nave con grandes aberturas se hunda, porque se hundirá más rápido que en una tormenta. Imperial utiliza la nave como símbolo de esperanza en los poemas 232 *bis* y 250. Por tanto, en este poema la «nave que tiene abiertos conventos» significaría la falta de esperanza. Por otra parte, Imperial establece una contraposición entre el movimiento que da Guzmán y la estabilidad y firmeza para la nave de la que habla Imperial: «anclas e cable» (fijeza y seguridad) frente a «viento mudable». Metafóricamente puede significar mutabilidad o inmutabilidad en la esperanza.

En la segunda estrofa critica la actitud de una Fortuna que no escucha las súplicas de los hombres, ni tiene en cuenta los méritos del valor, nobleza y talento de cada uno, sino que es injusta: «nin preçia la espada, / linaje nin seso, mucho çelada / buelve su rueda e cursa en la suerte» (vv. 14-16)

En la tercera, Imperial expresa que si Fortuna abriera las puertas de Jano (el dios romano de las puertas, de las entradas y salidas, de los principios y fines), traería la dicha a muchas personas («bien creo, sin duda, que gran alegrança / se seguirá al pueblo arriano», vv. 19-20). Idea expresada también por Pérez de Guzmán en la última estrofa de su poema, donde ha mencionado a Jano, dándole la pauta a la evocación de Imperial. Jano fue asociado también con los soldados que entraban o salían por las puertas de una ciudad.⁴¹ De ahí que, como comenta Nepaulsingh (1977: 5), abrir las puertas de Jano

⁴¹ Grimal comenta, en su diccionario de mitología griega y romana, que «según ciertos mitógrafos, Jano era en Roma una divinidad indígena y, en otro tiempo habría reinado en ella con Cameses, un rey mítico del cual apenas se conoce más que el nombre. Según otros, Jano era extranjero, oriundo de Tesalia, y

signifique tal vez dar ocasión a alborotos que agraden al enemigo o al que prefiera la inestabilidad. Insiste en la idea de la permanencia, sostenida en la estrofa anterior: «E, por tanto, amigo, que seda en plano / *unde non habetis*». Ese «seda in plano» podría ser perfectamente un italianismo: «sieda in piano». Se trataría de una alusión a un refrán originariamente latino y posiblemente bien conocido, *Qui bene stat, non festinet 'ad' motum*, que se traduce en varias lenguas románicas. En italiano: «Chi siede in piano, non cade». Por ejemplo, en catalán medieval, muy cercano a los versos de Imperial, se traduce: «qui be està no·s cuyt a moure, car qui *seu en pla* no ha d'on caure». ⁴² De ahí los versos siguientes, que aluden precisamente a esa necesidad de parar la piedra que cae («peña cayendo»), asociada al descenso o caída de la muerte («e muerte deçiendo» [‘descendiendo’]). Y la conclusión, con el ideal del justo medio o el *aurea mediocritas*: «por ende el medio es lugar muy sano».

En la última estrofa, Imperial hace referencia indirecta a lo ocurrido entre Enrique III y Ruy López Dávalos, al mencionar que los que ocupan los puestos más altos caerán: «De más alto caye quien más alto see». «Quien más alto see» («se sienta») recoge el ‘que se siente’, que «seda [in plano]» de la estrofa anterior (v. 21). Pero se alude claramente, además, a un tópico asociado a la rueda de la Fortuna: el de la caída proporcionalmente mayor cuanto más alta o próspera es la situación del individuo «afortunado». Como dice la sentencia, aplicada en un texto casi coetáneo, *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games: «en la prosperidad se debe hombre asegurar de la adversidad, porque quanto el grado es más alto, el su caso es mayor» (cap. 57); o «quanto el grado es más alto, tanto el caso [*casus*, ‘caída’] es más grave» (cap. 71).

Y se añade una doble alusión relacionada de nuevo con un tópico, esta vez más manido, el *tempus fugit*. Pero en vez de relacionarlo con la belleza femenina efímera, se asocia aquí a la rapidez de la caída de los poderosos; así como cuando en la naturaleza

desterrado en Roma, donde Cameses lo habría acogido cordialmente, hasta el extremo de compartir el reino con él» (2009: 295-296).

⁴² Así, en la traducción de la *Història destructionis Troiae* (VI, 1) de Guido de Columnis realizada por el valenciano Jaume Conesa. Este fragmento, con el refrán, es copiado literalmente por Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc* (cap. 132, p. 545-46). La fuente, por tanto, es culta, aunque el refrán era y es todavía popular (como recuerda con otros ejemplos Hauf, 2005: 549). Encontramos, por ejemplo, uno refrán muy parecido, escrito en un ladrillo de cerámica del siglo XV, conservado en el Museu de Ceràmica de València, i que Gonzàlez Martí atribueix sense seguretat a la família Fenollet, on l’orla diu: «Qui va pla, viu sa».

vemos secarse las flores más recientes («segund cada año nuestra vista vee / las flores de abril secarse en el mayo»), caen los endiosados. Y –segunda alusión– del mismo modo que pasa el rayo más veloz en la naturaleza, así suele cambiar la fortuna en los hombres, tan rápido como cambia de amo el caballo del refrán: «el nuestro andar es como el del vayo». En relación a dicho refrán, Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, en su edición al *Cancionero de Baena*, corrigen *andar* por *cuydar* alegando que hace referencia al refrán «Uno piensa el bayo y otro el que lo ensilla».⁴³ Nepaulsingh (1977: 6) comenta que la fórmula sintáctica «como lo que era / e es será» (vv. 9-10), «pasó e passa e aun passará» (v. 30), y «e lo que fue siempre e es e aun será» (v. 31), la usa Imperial para crear la impresión de permanencia y estabilidad, según la idea expresada y sostenida a lo largo del poema: Fortuna es constante o estable en su inestabilidad.

Ambos poetas, en fin, hacen referencia a la Fortuna como una rueda que gira aleatoriamente, comparándola con la rapidez de un rayo. Sin embargo, mientras que Guzmán, con sus imágenes marítimas tan gráficas (la tempestad implica inquietud de ánimo en tiempo de dificultades), insiste en la necesidad de que Fortuna actúe rápidamente («si non ha esta calma acorro de vientos»), de que no hay por qué frenarla, además de que es imposible hacerlo; Imperial, en cambio, parece optar por la contención, por la inmovilización y por la resignación.

3.3.3. Preguntas y respuestas a Alonso de la Monja

Imperial le dirigió una «requesta», poema 245, al franciscano fray Alonso de la Monja «pidiéndole que le declarasse qué cossa es la fortuna». La respuesta que le da fray Alonso, poema 246, no satisface a Imperial y le responderá con otro poema, el 247.

Alonso de la Monja perteneció al convento sevillano de San Pablo, de la Orden de Predicadores. Baena recoge en su cancionero sólo dos composiciones suyas de

⁴³ Este mismo refrán se registra en *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (refrán n° 699) del Marqués de Santillana; en el *Libro de refranes compilado por el orden del A.B.C...* (refrán n° 4166) de Pedro de Vallés; en *Refranes o proverbios en romance* (refrán n° 8150) de Hernán Núñez de Toledo; y en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) de Gonzalo de Correas (refrán n° 1627). Además, es citado en *La Celestina*, XX, y por Valdés 170. «Uno coída el vayo y otro el que lo ensilla» (*Libro de Buen Amor*, 179b).

contenido religioso-teológico. Una es la 246 para responder a Imperial y la otra es la 282 para responder a Ferrán Manuel de Lando.⁴⁴

Ni el poema 245 ni el 247 de Imperial ofrecen ningún detalle histórico para poder conocer la fecha en que fueron compuestos. Tampoco las rúbricas de Baena aportan ningún dato, excepto que fueron dirigidos a fray Alonso de la Monja. Nepaulsingh comenta que es probable que fueran compuestos en la misma época del poema anterior, 548, es decir, alrededor de 1400, porque al igual que éste tratan de Fortuna y los papeles de ésta están definidos con una claridad progresiva de 548 a 247, «como si los tres formaran un juego, estudio o tríptico sobre el tema» (1977: XIII).

Fortuna destruye con sus caprichos todo lo que engendra Naturaleza. Esta concede atributos, buenos o malos, que con un giro de la rueda de Fortuna pueden malograrse. Por eso, Imperial comienza este poema pidiéndole a Dios, «Aquel que regna e bive» (como en rito ordinario de la liturgia de la misa) que la detenga:

CB 245 [ID0531]⁴⁵

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial, como en manera de pregunta e de requęsta contra el Maestro Fray Alfonso de la Monja de la orden de Sant Paublo de Sevilla, pidiéndole que le declarasse qué cosa es la Fortuna.

¡Oh, Fortuna! çedo prive⁴⁶
el rodar de tu espera;⁴⁷
Aquel que regna e bive
e sobre Natura impera,
5 la ordene otra manera,
por do el mundo se iguale,⁴⁸

⁴⁴ Ver Álvarez Ledo (2014) donde aporta información al respecto. Óscar Perea (2009), en su libro de investigación biográfica sobre poetas del *Cancionero*, que ofrece tantos datos nuevos, reconoce que no puede aportar nada nuevo sobre fray Alonso de la Monja.

⁴⁵ Existe otra copia en MH1-266 (381^{r-v}): *Otro dezir*.

⁴⁶ En MH1 falta la «O» al inicio del verso. *Cedo*, «pronto», «aprisa». *Prive* (< *privare*) «prohiba»; «Desde antiguo, y más en la actualidad, se emplea *privar* en varias acepciones especiales de cuño muy popular; hoy en el pueblo tiene amplio curso como sustituto del culto *prohibir*» (*DCELC*, tomo III, p. 888). Imperial vuelve a emplear este verbo en este mismo sentido en los versos 46, 71.

⁴⁷ *Espera*: esfera.

⁴⁸ *Se iguale*: haga justo.

dando el bien a quien lo vale,
faga su palabra vera.⁴⁹

10 Pues que assí destruyes
en el mundo los tus bienes,
non ordenas, mas destruyes:
tan sin razón das e tienes.
A⁵⁰ tan veloç curso vienes
que non ha vista que te vea,
15 nin seso que se provea;
tan oculta ley contienes.⁵¹

20 Ca siempre veo que eres
discordante a Natura:
poco valen sus poderes,
sus virtudes e cordura;
ca, si una criatura
por Natura es abundante⁵²
e tú eres discordante,
ocupas su fermosura.

25 Cría un omne la Natura⁵³
qual Catón o Éctor⁵⁴ troyano,
e tu curso sin mesura
fazlo pobre o aldeano,
por lo qual buelve la mano
30 del seso⁵⁵ o de la espada

⁴⁹ *Vera*: verdadera.

⁵⁰ Manuscrito «&»; MH1 «que assí los desconuienes»; Nepaulsingh «e».

⁵¹ Manuscrito «te contienen»; MH1 «ley contienes»; Nepaulsingh «te contienen». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁵² *Abundante*: bien dotada.

⁵³ Solo MH1 varia: «Cría en el mundo natura».

⁵⁴ Manuscrito «qual Cantó O Éctor»; MH1 «qual Cantón e Éctor»; Nepaulsingh «qual Catón o Hétor». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁵⁵ *Seso*: razón.

a encogerse a la açada;
tal valor⁵⁶ se pierde en vano.

Por contrario, otro cría⁵⁷
a Sardanapalo igual,⁵⁸
35 e tu curso la embía
a ser rico o ser real;⁵⁹
por én,⁶⁰ se ministran mal
los reinados o riquezas:
con tales desigualezas
40 Natura muy poco val'.

Quando tu curso⁶¹ egualas,
que al bueno das los bienes
e al malo fadas malas,
a pocos tal curso tienes,⁶²
45 ca lo⁶³ buelves e revienes,
al bueno el bien privando
al malo multiplicando:
¡cata qué tuerto⁶⁴ mantienes!

Por tí,⁶⁵ cruel enemiga,
50 Natura non es preçiada;

⁵⁶ Manuscrito «valo»; MH1 «valor»; Nepaulsingh «valor».

⁵⁷ *Cría* tiene el mismo sujeto -«la natura»- que en el verso 25; significa «engendra» o «educa». Debemos tenerlo en cuenta para la interpretación del poema de Imperial sobre el nacimiento de Juan II.

⁵⁸ Manuscrito «a sardana palo igual»; MH1 «a sardana por lo yqual»; Nepaulsingh «a Sardanápalo igual». Sardanápalo, o Asurbanipal, déspota de Asiria (668-625 a.C.). Véanse *infra* los comentarios sobre su presencia en el poema.

⁵⁹ Solo en MH1 aparece «leal» por «real».

⁶⁰ *Por én*: por ende, por eso.

⁶¹ Solo en MH1 aparece «cuerpo» por «curso». *Curso*: actuación, dirección.

⁶² *Tienes*: mantienes.

⁶³ Manuscrito «los»; MH1 «lo»; Nepaulsingh «los». Seguimos a Dutton y Cuenca porque creemos que Imperial hace referencia al curso.

⁶⁴ *Cata*: mira. *Tuerto*: agravio, error.

⁶⁵ Solo MH1 escribe «tu» en lugar de «ti».

por bien que faga o diga,
sin ti nunca es loada.
Maguer⁶⁶ es en sí onrada
todo omne la desecha,⁶⁷
55 por ti, vil, mala, sevecha⁶⁸,
sin razón, enfortunada.⁶⁹

Mas si tu curso bolviesses
en pos curso de Natura,
e siempre tus dones diesses
60 segunt es la criatura,
rodarías con mesura
e farías suficietes⁷⁰
todas las diversas gentes,
cada qual en su fechura.

65 E, maguer que te alabe
e escuse en su estilo⁷¹
Dante, que tanto bien sabe,

⁶⁶ *Maguer*: aunque.

⁶⁷ MH1 vv. 51-54: «que te faga e diga / jamás nunca en loado / maguer sea muy onrada / todo el mundo la desecha».

⁶⁸ Manuscrito «senecha» o «seuecha» (no está del todo claro); MH1 «senechan»; Nepaulsingh «senecha». Nepaulsingh transcribe «senecha» por «vieja», aludiendo a un error del copista que escribió «sevecha». De este modo, «mala senecha» significaría «mala vieja». Nepaulsingh hace referencia a que esta palabra aparece también con este sentido en *CB* refiriéndose a un caballo: «muy senechas las quixadas» y en *CB* 202: 33 alude también a la vejez. Jurado (1998: 70) se decanta también por «senecha». Por otra parte, Dutton y Cuenca traduce «sevecha» por «sucia» siempre que aparece en el *CB*. Nosotros seguiremos la transcripción de Dutton y Cuenca puesto que «senecha» no está en CORDE; en cambio, sí que está «sevecha», en Villasandino, rimando como aquí:

«Quien fuera me dexa con los coçineros,
assaz me conturba e assaz me coecha,
pues ya van diziendo los azemileros:
Este viejo triste tornado es **sevecha**».

⁶⁹ Solo MH1 escribe «afortunada» en lugar de «enfortunada».

⁷⁰ Manuscrito «ser fiçientes»; MH1 «suficientes»; Nepaulsingh «sufiçientes».

⁷¹ Solo MH1 escribe «e escusen tu estilo».

segunt yo leí e vilo,
 desátame aqueste filo:
 70 si yo obro a más valer,
 ¿quién me priva de lo aver?⁷²
 Responde con prueba e dilo.

El tratamiento del tema de Fortuna en este poema, a diferencia del anterior, es más profundo, de un tono incluso algo quejumbroso, aunque la opinión expresada es prácticamente la misma en los dos textos. La idea de que sólo Dios puede controlar el movimiento de la rueda de Fortuna aparece en la primera estrofa de ambos poemas, y el que Fortuna «nin preçia la espada, / linaje, nin seso» (*CB* 548, vv. 14-15) se encuentra también en *CB* 245, vv. 28-30: «fazlo pobre o aldeano, / por lo qual buelve la mano / del seso o de la espada». Como decíamos anteriormente, aunque Imperial no identifica la Fortuna con Dios, sí que admite que Dios puede ejercer un gran dominio sobre ella, ya que el poeta expresa su esperanza –con un subjuntivo desiderativo– en que Dios ordene que Fortuna ruede de otra manera su esfera. El poema se cerrará volviendo a los versos de esta primera octava. El poeta expresa inicialmente su deseo de que: «Aquel que regna e vive, / e sobre Natura impera, / la ordene otra manera, / por do el mundo se iguale, / dando el bien a quien lo vale...» (vv. 3-7), es decir de que se haga justicia. Y acabará con el reto o desafío («Responde con prueba e dilo», v. 72), poniéndose a sí mismo como potencial implicado en esa virtual injusticia de no premiar el «valer»: «si yo obro a más valer, / ¿quién me priva de lo aver?» (vv. 70-71).

Y es que, a pesar de las semejanzas entre ambos poemas, también existen claras diferencias. Por ejemplo, en *CB* 548 el protagonista prefiere que Fortuna siga haciendo girar la rueda («muy mejor fuera / pedir que tornasse e firmasse fuerte», vv. 11-12), mientras en *CB* 245 el protagonista ruega en los primeros versos que Fortuna deje de rodarla, o que en todo caso sea Dios quien se lo ordene o quien ordene su «curso». Otra diferencia es la distinción que se hace en *CB* 245 entre las responsabilidades de Fortuna y de Naturaleza. La oposición o antítesis entre Natura y Fortuna domina desde la estrofa segunda hasta la penúltima (estr. 8). Fortuna da y quita los bienes, y también puede anular la obra de Naturaleza, cuya responsabilidad principal estriba en engendrar al hombre y dotarle con atributos buenos y malos. Naturaleza suministra sus regalos «con mesura» para que correspondan al que los recibe; las acciones de Fortuna, en cambio, se

⁷² Solo MH1 escribe «quién me priua de saber».

califican de «sin razón» (v. 12), «sin medida» (v. 27), «sin razón, enfortunada» (v. 56). Por tanto, la Fortuna tiene poder sobre todos los bienes mundanos y los hace pasar de uno a otro sin tener en cuenta la calidad moral de cada persona. En la cuarta estrofa, Imperial ejemplifica la excelencia intelectual y la guerrera con las figuras, respectivamente, de Marco Porcio Catón y Héctor. Las cualidades de éstos no serían nada si se entrometiera Fortuna. Su «curso sin medida», es decir, su «camino sin dirección» o arbitrario, sería capaz de encaminar a esas personalidades, nacidas para lo más alto, hacia lo inferior: «fazole pobre o aldeano»; un gesto suyo («la mano») puede reducir la inteligencia («seso») o la fortaleza («espada») y hacerlas «encogerse a la açada». En relación a estos versos dicen Dutton y Cuenca: «el clérigo/sabio o el noble/militar abandona su profesión y acaba como labrador pobre» (1993: 297). La referencia a Marco Porcio Catón el Censor (234-149 a. C.) en relación con la «açada» no sería probablemente casual, sino buscada, puesto que éste dedicó mucho tiempo a la labranza al regresar de la guerra contra Cartago (el año 207 a. C.) En cambio, la referencia a Héctor hace simple y tópica alusión a su excelencia en las armas.

A continuación, en la quinta estrofa, haciendo referencia a la mala administración de los bienes y riquezas que Fortuna distribuye injustamente, aparece el personaje de Sardanápalo, el cual dedicó su vida al lujo, la opulencia y el placer. Era habitual asociar su figura, si no directamente con la homosexualidad (como más adelante se haría, de manera más o menos explícita), sí con la falta de virilidad y con la incapacidad para asumir responsabilidades. El poeta se lamenta de que el desenfreno de hombres como este rey asirio se premie con el patrimonio económico y con el trono. Es decir, Natura deja que nazca alguien tan bajo y vicioso como Sardanápalo, pero es la Fortuna quien permite y propicia que sea destinado a lo más alto: la riqueza o la realeza. El personaje de Sardanápalo también aparece en *La Divina Commedia* (*Par.*, xv: 107) como sinónimo de corrupción. Se habla de que Florencia, «si stava in pace, sobria e púdica» (v. 99), es decir, no había llegado a ser ensuciada por esa degradación: «non v'era giunto ancor Sardanapalo /a mostrar ciò che'n camera si puote». La figura de Sardanápalo dará nombre a una de las serpientes que encarnan los vicios en el poema más conocido de Imperial: «Dezir de Miçer Francisco a las siete virtudes» (CB 250). Finalmente, como hemos indicado, Fortuna actúa siempre en discordancia con la naturaleza y hace que los hombres no estimen a ésta como es debido (vv. 49-56).

En cuanto al nivel formal, como comenta Nepaulsingh:

La estructura de las estrofas de este poema es artística en cuanto conviene al tema. Ocho de las nueve estrofas son divididas cada una en tres partes desiguales por dos pausas grandes; esta desigualdad concuerda con el tema de la inestabilidad de Fortuna y recuerda la estructura caótica de las estrofas de la pregunta 554 de Fernán Pérez de Guzmán... (1977: 11)

A continuación y haciendo referencia a la penúltima estrofa, afirma:

Pero la desigualdad de Imperial es más deliberada que la de Fernán Pérez de Guzmán, según pone de manifiesto el hecho de que ésta es la única estrofa que no se divide en tres partes desiguales: fluye suavemente en una oración completa sin pausas grandes y conforme a la idea expresada en ella: «rodarías con mesura». (1977: 11)

En la última estrofa, Imperial hace referencia a la idea de Fortuna que Dante expresa en el canto VII del Infierno (vv. 67-96) de *La Divina Comedia*.⁷³ En este canto se hace de la diosa Fortuna una especie de ministro de Dios, que distribuye en la tierra la riqueza entre los hombres y las naciones.

Cuando Imperial dice: «E maguer que te alabe / e escuse en su estilo / Dante, que tanto bien sabe [...]» (vv. 65-67), está aludiendo directamente, a través de la palabra «alabe», al Infierno VII, 91-93: «Quest'è colei ch'è tanto posta in croce / pur da color che le dovrien dar lode, / dandole biasmo a torto e mala voce». Imperial rechaza el concepto de Dante, basado en San Agustín, que afirma que Fortuna ejecuta la voluntad de Dios y por tanto sus acciones son atribuibles solamente a Él.

Como decíamos al principio de este capítulo, y en estos versos queda plasmado, Dante alababa a la Fortuna llamándola «lieta» y «beata», adjetivos que Imperial no comparte a la hora de calificarla. Para Dante, no se trata de una divinidad caprichosa y cruel (sinónimos que utilizará Imperial para referirse a ella), sino de una inteligencia angelical colocada más allá de las capacidades interpretativas de los mortales.

Imperial se muestra desconcertado ante el juicio favorable que tiene Dante de la Fortuna. Y tampoco entiende las razones que el dominico fray Alonso de la Monja le da

⁷³ Hemos transcrito estos versos en el apartado dedicado a las a los antecedentes poéticos en Italia del tema de la Fortuna (apart. 2.1).

para mitigar sus cuitas o calmar sus inquietudes. Fray Alonso expone sus opiniones, a través del fingimiento de que es la propia Fortuna la que habla:

CB 246 [ID1380]

Este dezir fizo el dicho Maestro Fray Alfonso de la Monja en respuesta d'este otro dezir de ençima qu'el dicho Miçer Françisco le fizo, en el qual le declara qué cosa es fortuna, e cómo e en qué manera se deve entender.

En ditado apuesto, muy imperial,
denuestas, Françisco, atán sin razón,
a mí, la Fortuna, que en toda sazón⁷⁴
muevo la rueda e non por igual,
5 trastorno los exes en contra Natura,
en que tú dizes que a toda criatura
le fago enojo e yerro mortal.

De querella antigua e vieja quistiún
fazes demanda e pregunta nueva;
10 non es maravilla que a esto a ti mueva
dubda o espanto o otra entinçión,
ca David e Boeçio e aun Jeremías⁷⁵
tañieron trompas a las orejas mías
con esta querella e aqueste sermón.

15 Si sopiesses mi costumbre e propiedat
e cómo en çírculo só assentada,
non terniés quexa porque asosegada
tú non me vees en una igualdat,
ca esta fue siempre la mi condiçión,
20 de mudar la rueda en çerculaçión,
e tal será siempre la mi calidat.

Dizes que contra Natura siempre muevo
las cosas: non es razón verdadera,

⁷⁴ *Sazón*: momento.

⁷⁵ *Salmos*, 36, 38 y 72. *Jeremías*, XII, vv. 1-6. Boecio: *De Consolatione Philosophiae*.

antes yo sigo el curso e manera
25 de la Naturaleza, e yo de nuevo⁷⁶
non fago cosa fuera de Natura,
antes guardo propiedat e mesura,
a todos en su guisa e segunt que devo.

El çielo es claro, a vezes escuro,
30 la mar es brava, después amansada,
la tierra bien verde, después desecada.
¿E por qué a tu seso paresçe tan duro
que mueva e trastorne assí a la mi rueda?
¿Piensas tú que yo non faga nin pueda
35 lo que Natura faz' de moto tan puro?⁷⁷

Non fago sinrazón nin contra derecho,
nin ay cosa mala en mi señorío,
aunque tu seso con grant desvarío
yerre judgando mi obra e mi fecho,
40 ca yo tengo peso e tengo balança
e si tu poco seso non lo alcança,
calla, cuitado, e ponlo a tu pecho.

Ca si algunt omne quiere bien obrar
e yo non le dexo con mi justiçia,
45 e si lo meresçe por la su maliçia,
por ende, un seso debes tomar:
daré de lo mío a quien yo quisiere,
a otro non nada, si assí lo fiziere;
non m'has qué dezir nin por qué rebtar.⁷⁸

50 Sant Pablo Apóstol con quanto sabía
non sopo otra cosa aquí declarar;
el dedo en la boca, pensó de cuidar:

⁷⁶ *De nuevo*: distinto de lo que antes había.

⁷⁷ *Moto*: modo, motivo.

⁷⁸ *Rebtar*: reñir.

O altitudo Dei! ¡grant sabiduría!
 son mucho *incomprehensibiliçia*⁷⁹
 55 los tus secretos e la tu *judiçia*,⁸⁰
 que entender ninguno non podría.⁸¹

Suelto es tu filo,⁸² segunt que paresçe,
 ruégote, amigo, que tomes mi seso:⁸³
 Dios es Fortuna e Él tiene el peso,⁸⁴
 60 Él da a cada uno lo que le meresçe;
 ruégal' que te dé lo que a Él pluguiere,
 obra bien segunt la graçia que te diere:
 aquesto es cordura e lo ál peresçe.

Alonso de la Monja hace referencia en la segunda estrofa a que esta duda, esta queja que tiene Imperial es antigua, pues ya David, Boecio o Jeremías trataron este tema. Como apunta Mendoza Negrillo (1973: 98) hay una gradación ascendente del tono persuasivo en los argumentos que pone en boca de Fortuna. En la tercera estrofa aparece el tópico de la rueda de la fortuna haciendo referencia a su movimiento inestable e impredecible: «porque asosegada / tú non me vees en una igualdat, / ca esta fue siempre la mi condiçión, / de mudar la rueda en çerculaçión» (vv. 17-20). Se sirve de Boecio, en la quinta estrofa, para justificar los actos de la Fortuna, ya que solo imita a la naturaleza. Al final de la séptima estrofa se aprecia esa actitud de Fortuna que asume que reparte y quita los bienes de manera seguramente arbitraria: «Daré de lo mío a quien yo quisiere, / a otro non nada, si assí lo fiziere; / non m'has qué dezir nin por qué rebtar» (vv. 47-49).

Y a medida que se va llegando al final de la composición aparecerá de manera explícita la afirmación de Fray Alonso de que Fortuna se identifica con Dios. Debemos

⁷⁹ *Incomprehensibiliçia*: incomprensibles.

⁸⁰ *Judiçia*: juicios, fallos.

⁸¹ Hace referencia al pasaje que encontramos en la carta de los Romanos y en la Vulgata dice «O altitudo divitiarum sapientiae et scientiae Dei: quam incomprehensibilia sunt iudicia eius et investigabiles viae eius!» (Rom., XI, 33).

⁸² Responde al desafío («desátame aqueste filo») en el poema de Imperial (v. 69).

⁸³ *Seso*: idea.

⁸⁴ *Peso*: balanza.

comprender y aceptar los designios de Dios es lo que aconseja en la octava estrofa, haciendo referencia –tal vez algo irónica– a un pasaje de la epístola del Apóstol San Pablo a los Romanos: «¡Oh profundidad de las riquezas de la sabiduría y de la ciencia de Dios! ¡Cuán insondables son sus juicios, e inescrutables sus caminos!» (*Rom.*, XI, 33). En la última estrofa, la novena, es el propio Fray Alonso quien habla y se dirige directamente a Imperial concluyendo que de esta forma cree haber aclarado sus dudas («suelto es tu filo, segunt que paresçe», v. 57), recogiendo el término «filo» utilizado previamente por el poeta (v. 69). Fray Alonso afirma que «Dios es fortuna e Él tiene el pesso» (v. 59) y por tanto hay que aceptar sus decisiones puesto que «Él da a cada uno lo que le meresçe» (v. 60).

Pero lejos de despejar las dudas a Imperial, lo que Fray Alonso consigue con su respuesta es infundirle todavía más perplejidades. Imperial no está de acuerdo con lo que el teólogo del Convento dominico de San Pablo afirma en este poema de respuesta. En primer lugar, no puede admitir que Dios sea Fortuna, puesto que según Imperial esto no está demostrado y para creerlo necesitaría que se lo probara. En el siguiente poema, en efecto, Imperial discute tal aseveración, alegando que para él la identificación o confusión serían heréticas, dada la naturaleza indigna de Fortuna. Además, como leeremos, no le parece que la Fortuna obre mesuradamente a imitación de la naturaleza (estr. 7), ni mucho menos según justicia (estr. 9 y 10).

CB 247 [ID1381]

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en replicación contra el dicho maestro Fray Alfonso, alegando que todo su dezir e replicación era ninguna.

5 Señor, Maestro onrado
 en la santa Theología,
 Frey Alfonso, padre amado,
 inquisidor de heregía,
replicar non osaría
 a vuestra alta respuesta,
 salvo que osar me presta
 la vuestra grant cortesía.

10 Por end',⁸⁵ so corrección vuestra,
replico, como a maestro
que a su discípulo muestra,
luego al primer'⁸⁶ dicho nuestro,
que dezides que yo nuestro
ser contra toda criatura
15 Fortuna; salva medida,
non me atades tal cabestro.⁸⁷

Ca, señor, si bien leedes
la mi sesta copilación,⁸⁸
muy magnífico veredes
20 non ser tal mi intención;
donde fize distinción:
«a pocos tal curso tienes»,⁸⁹
entiéndese que algunos bienes
da con justa donación.

25 De cuestión antigua nueva
dezides, señor, que fago,
e que ya fizo grant prueba
de ver el fondo d'este lago
David, que a ello fue vago,⁹⁰
30 Geremías e el Boecio;
por esto, yo non sólo necio
si estos tres seguir me pago.⁹¹

E que si su circulación,

⁸⁵ Manuscrito «ende»; Nepaulsingh «ende».

⁸⁶ Manuscrito «primero»; Nepaulsingh «primero».

⁸⁷ Refrán que encontramos en Fernán Manuel de Lando, *CB* 272, v.3: «entiendo yo simple atar mi cabestro», también en Pero Vélez de Guevara, *CB* 320, v. 28: «e con tanto yo ato aquí mi cabestro».

⁸⁸ Hace referencia a la copla 6 de su poema *CB* 245.

⁸⁹ Cita el verso 44 de su poema 245.

⁹⁰ *Vago*: impreciso.

⁹¹ *Pago*: gusta.

35 –dezides– yo bien sopiesse,
 contenta mi entençión,
 sodes⁹² çierto que toviessse.
 Çierto, señor, si yo viesse
 lo que yo por mí non veo,
 creer deveves, yo bien creo,
40 que pregunta non fiziesse.

 Dezides que d'esta guisa
 bolvió, buelve e bolverá;
 por esto non se envisa,⁹³
 envisó nin envisará;⁹⁴
45 ca quien sutil pensará
 si ella obró e obra,
 -obra⁹⁵
 por ende, non se escusará.

 Dezides que en pos Natura
50 buelve e faz' Providençia,
 segunt propiedat e mesura;
 niégolo con reverençia,
 e muéstrokevovos espirençia⁹⁶
 que a muchos malos dé bienes;
55 mas aquí baxo las sienes⁹⁷
 a la vuestra santa çiençia.

 Dezides que vemos ser
 el çielo claro e escuro,
 e en tierra podremos ver

⁹² *Sodes*: sois.

⁹³ *Enviso* según Dutton y Cuenca: «consta como adjetivo (avisado, sagaz). Como verbo, envisar, (¿avisar?) se encuentra, al menos, en Pero Guillén de Segovia, *Gaya ciencia*, II, p. 144» (1993: 301).

⁹⁴ Manuscrito «nin vista nin envisará»; Nepaulsingh «envissó nin envyssará».

⁹⁵ Verso en blanco.

⁹⁶ *Espirençia*: experiencia.

⁹⁷ *Baxo las sienes*: doy la razón.

60 seco, verde e maduro;
 señor, d'esto yo non curo,⁹⁸
 ca Natura faz' derecho:
 en esto hanos⁹⁹ grant provecho
 e ha Fortuna grant mal duro.

65 Dezides que sin derecho
 non faz'¹⁰⁰ en su señorío,
 e que mi seso estrecho
 lo yerra con desvarío.

 Señor, d'esto me sonrío
70 fasta que prueba¹⁰¹ mostredes
 natural, o alleguedes
 dicho de algunt santorío.¹⁰²

 Dezides que faz' justícia
 en non dexar bien obrar
75 al omne por su maliçia.
 Posístesme en dubdar,
 pero non fue mi fablar
 «quiere obrar», mas dixे «obro».
 En esto me poned cobro¹⁰³

80 que aquí va mi argumentar.

 Dezides que en dar e non dar
 ella ningunt tuerto faze;
 sobre esto quístiön fundar
 ante vos, señor, me plaze.¹⁰⁴

⁹⁸ *Non curo*: no me preocupo.

⁹⁹ *Hanos*: nos proporciona.

¹⁰⁰ *Faz'*: actúa.

¹⁰¹ Manuscrito «proeua»; Nepaulsingh «proeva».

¹⁰² Manuscrito «santo Ryo»; Nepaulsingh «santorío». Comentan Dutton y Cuenca: «tal como lo hemos transcritos, podría valer por “santón”, pero no le hemos podido documentar. ¿La grafía del código permitiría un “santo pío”?»

¹⁰³ *Cobro*: a mi favor.

85 si da mal al que desplaze
e bien a quien faz' nequiçia,¹⁰⁵
señor, su justa justiçia
–declaradme– ¿dónde yaze?

Dezides: Sant Pablo¹⁰⁶ santo
90 con su santidat discreta
non dixo aquí salvo tanto:¹⁰⁷
*laudavit Deus secreta.*¹⁰⁸
Señor, aquesta saeta
non va derech' a mi fito;¹⁰⁹
95 por ende, señor, non quito¹¹⁰
mi preguntar de poeta.

Dezides que el mi filo
con lo dicho desatades,¹¹¹
e por el vuestro estilo
100 Dios ser Fortuna alegades.
Señor, vos non me provades
solamente cosa una,
nin que Dios sea Fortuna,
o sotilmente fablades.

¹⁰⁴ Manuscrito «plaz»; Nepaulsingh «plaze».

¹⁰⁵ *Nequiçia*: maldad.

¹⁰⁶ Manuscrito «Pablo»; Nepaulsingh «Pablo».

¹⁰⁷ *Salvo tanto*: más que esto.

¹⁰⁸ Puede ser una paráfrasis de uno de los versículos de la Sagrada Escritura empleados por los exegetas medievales para justificar el concepto «invisibilia Dei» –probablemente *I Corintios 2, 7*: «sino que enseñamos una sabiduría divina, misteriosa, escondida, predestinada por Dios antes de los siglos para nuestra gloria»–, al cual alude fray Alonso en la estrofa penúltima de 246 copiado en el apéndice. Es posible también que Imperial se refiera a *Romanos 2, 16*: «en el día en que Dios juzgará por Jesucristo los secretos de los hombres, conforme a mi evangelio».

¹⁰⁹ *Fito*: blanco.

¹¹⁰ *Quito*: retiro.

¹¹¹ Manuscrito «desatades»; Nepaulsingh «desatades».

105 Dadme respuesta provando
por naturales razones
o dichos santos alegando
de abténticos varones,
cómo Natura sus dones
110 derechamente provea,¹¹²
e que Dios Fortuna sea,
o afirmad mis conclusiones.

 Todavía, señor, creo¹¹³
en el que es uno e trino;
115 quanto digo, escribo e leo
todo so sus pies enclino;
partirme de tal camino
sí es contra la fe nuestra,
maguer¹¹⁴ Natura me muestra
120 que Fortuna obra indino.¹¹⁵

Este poema, aunque es una respuesta, recoge todas las ideas fundamentales del poema de Fray Alonso y, por tanto, podría estudiarse sin ninguna referencia previa. Como vemos, Imperial distribuye los versos en quince estrofas, las cuales podemos agrupar en tres partes:¹¹⁶ la introducción (vv. 1-11), el debate (vv. 12-104) y la conclusión (vv. 105-120). En la introducción aparece explícitamente el nombre del poeta que provocó la respuesta de Imperial y se introduce la relación, probablemente ficticia, pero claramente respetuosa, entre el protagonista y el destinatario de esta respuesta: «desçiplo/maestro». En el debate se reúnen las once objeciones del «maestro», introducidas cada una por «dezides», y contestadas por el «desçiplo». Cada objeción y su respuesta, excepto la primera, cabe en una sola estrofa. Por último, en la conclusión, el poeta «desçiplo» pide otra contestación más adecuada que pueda refutar o

¹¹² Manuscrito «prueua»; Nepaulsingh «provea».

¹¹³ Manuscrito «crea»; Nepaulsingh «creo». *Todavía*: siempre.

¹¹⁴ *Maguer*: aunque.

¹¹⁵ *Indino*: mal.

¹¹⁶ Seguiremos la división propuesta por Nepaulsingh (1977: 13-14).

confirmar las conclusiones a las que ha llegado, y por otro lado, discute, a modo de *conclusio*, la afirmación del maestro de que Dios es Fortuna. En la última estrofa se dice que el «desçiplo» pone todo lo que dice, escribe y lee a los pies –al servicio– de Dios, a pesar de que Naturaleza le demuestra que Fortuna es indigna. Por tanto, deja claro que para el «desçiplo» es imposible confundir a Dios con Fortuna o Naturaleza, puesto que para él esto sería, como decíamos anteriormente, una confusión herética: «sí es contra la fe nuestra». De esta manera, la conclusión queda hábilmente ligada a la introducción, denunciando sutil e ingeniosamente, precisamente por «heregía», a «Frey Alfonso, padre amado, ynquisidor de heregía» (vv. 3-4).

A nivel formal, las estrofas o coplas que van de la seis a la trece son *coblas capdenals*, es decir, que cada copla empieza con la misma palabra. El verso 22 («a poco curso tienes») es una repetición del verso 44 («a pocos tal curso tienes») del poema 245 de Imperial. Nepaulsingh comenta que, ya que este verso aparece en la estrofa sexta, se podría pensar que Imperial lo hizo con la intención de comunicar «copla» con la palabra «copilación» del v. 18.

En Imperial confluyen, por tanto, dos corrientes de ideas. Por un lado, la concepción de Dante sobre la Fortuna, criatura de Dios y ministra suya en la distribución de los bienes terrenos a los hombres. Por otro, el modo injusto en que Fortuna reparte esos bienes, que hace que sea incomprensible que sea mensajera de Dios, como piensa Dante. Aunque también podemos pensar que la caprichosa Fortuna incumpla el destino que Dios le ha encomendado. Ésta es la solución que aportan Lactancio, San Agustín y San Jerónimo para entender la Fortuna tal y como la describían los paganos. Pero para Imperial no hay solución racional para el problema de Fortuna y por ello se ve resignado a confesar –en este último poema del que nos hemos ocupado– que lo mejor sería dejar de buscar soluciones, ya que este camino podría alejarlo de la fe cristiana: «Partirme de tal camino, / si es contra la fe nuestra» (vv. 117-118). Aunque de todas maneras el problema no desaparece y sigue su preocupación: «Maguer natura me muestra / que fortuna obra indino» (vv. 119-120).

Aunque Imperial vuelva a tratar el tema de la Fortuna en otros poemas que se recogen en este trabajo, esta ya no será tema central de sus composiciones.

4. Debate poético en torno a la «Estrella Diana»

4.1. Debates poéticos en el *Cancionero de Baena*: el *dezir* de invectiva y la *respuesta* paródica

Extrañamente, desde Le Gentil la crítica había mostrado poco interés hacia la producción cancioneril dialogada. Por ello fue fundamental el estudio llevado a cabo por Chas (2001) y dedicado a esta importante modalidad poética. Chas demuestra que el *Cancionero de Baena* es el códice que mayor diversidad de poesía dialogada alberga. No solo Juan Alfonso de Baena mostró un gran interés en estas disputas al recopilarlas, sino que llegó incluso a participar en ellas. Por ello, a Juan Alfonso de Baena no le pudo pasar por alto –al contrario, respetaría– la cohesión entre estos poemas que se relacionan entre ellos en fluida conversación mediante insistentes reclamos internos.

Ortega Sierra (2010) resume perfectamente las diferencias que existen entre una invectiva lúdica (*ad personam*) y una sátira social (general), así como las principales variantes de la primera:

Pierre Le Gentil, Antonio García y Javier Huerta establecen una filiación — directa y anacrónica— del *dezir* con el sirventés provenzal, «[cuyo] objeto era el ataque, de modo crítico, satírico o burlesco, a ciertas personas e instituciones»; y, de paso, con las *cantigas d'escarnho* y *de maldezir* galaico-portuguesas, las cuales aprehenden como un equivalente del sirventés. Ahora bien, aunque ambos estudiosos hacen una amalgama de nociones muy entreveradas como lo son la crítica, la sátira y lo burlesco, retendremos su acertada distinción entre dos tipos de ataque: a) contra una persona y/o su obra (invectiva lúdica); y b) la censura de la actualidad (sátira socio-moral o socio-política). Es más, esta distinción entre invectiva/ sátira constituye una tarea clave desde una perspectiva tipológica, por cuanto permite deslindar dos subgéneros del *dezir* de ataque: el *dezir* de invectiva lúdico, integrado en este ensayo por su carácter humorístico, *versus* el *dezir* satírico (censura de la actualidad) que excluimos del mismo por su carácter digresivo. Al tratarse de una pulla literaria que desafía a un poeta a luchar contra el remitente y enviarle una respuesta, los *dezires* de invectiva son llamados *requēstas* ('desafíos') en el *CB*. Este término enviste los siguientes subgéneros del *dezir* lúdico, cuya tipología deslindaremos a continuación: la *respuesta*

paródica, la *reqüesta* y sus distintas variantes, el *proçesso* humorístico y el *repullón*.

En este capítulo solo haremos referencia al primer tipo de ataque (contra una persona y/o su obra, invectiva lúdica) y en concreto, dentro de él, a la llamada *respuesta* paródica. En efecto, en el *Cancionero de Baena* se recogen una variedad de textos llamados «respuestas» o «replicaciones» que –distanciándose de las de raigambre doctrinal– no se relacionan con una *pregunta* previa. A diferencia de las «respuestas» con una base doctrinal, teológica, casuística o dilemática, estas composiciones no transmiten conocimientos y/o una exhortación moral. Es por ello, que podríamos considerar estas respuestas como espontáneas, puesto que no hay una intención explícita por parte del autor de recibir una contestación. Este es el caso del ciclo poético de los *dezires* núms. 231-236 del *Cancionero*, ciclo que se abre con el poema de Francisco Imperial dirigido a Estrella Diana. A continuación presentaremos en una tabla la lista de los autores que participan en este debate, junto con el título de sus composiciones, pero adelantemos que a este primer poema de Imperial le siguen unos *dezires* de Fernán Pérez de Guzmán y Diego Martínez de Medina relacionados con el mismo y que Baena nos presenta en sus rúbricas como *respuestas*. Como señala Ortega Sierra:

Tanto las reglas literarias de dicho ciclo poético, como su dimensión ofensiva, nos son reveladas por Baena en la rúbrica del *dezir* n° 234: «Este *dezir* fizo Miçer Francisco Imperial a la dicha Estrella Diana e quexándose de los otros que lo *reqüestaban* e pidiéndole a ella armas». Esta cita resulta valiosa desde un punto de vista metatextual, por cuanto las cláusulas «reqüestar» y «pedir armas» nos remiten al mundo de las justas medievales. En efecto, el verbo *reqüestar* era sinónimo de desafiar –un tecnicismo propio de los torneos– y el hecho de «pedir armas» denota también que estamos ante un duelo poético. (2010: s. p.)

Como apunta Ortega Sierra, los autores de los poemas citados que forman parte de este ciclo poético no tienen intención de difamar a Imperial sino que solamente intentan medirse artísticamente parodiando su obra aunque a veces el tono empleado por estos poetas nos pueda parece desafiante. Al realizar esta parodia los demás poetas llevan a cabo una imitación irónica para señalar su desacuerdo con nuestro autor.

Así pues, tal y como señala Ortega Sierra:

El componente paródico de las *respuestas* o *replicaciones* paródicas explicaría, pues, las características más relevantes de estos poemas: 1) la *respuesta* (hipertexto) funciona como unidad poética autónoma, mas sólo logramos una comprensión parcial de la misma si no la cotejamos, copla por copla, con el *dezir* de origen que la inspira (subtexto); 2) la *respuesta*, como práctica re-escrituraria, suele exhibir su vinculación con el *dezir* de origen; 3) la validez de la *respuesta* y del torneo poético requiere que el parodiador respete, en lo posible, la métrica y el estilo (*arte*) del vate atacado; 4) el poeta atacado puede modificar la métrica y la temática de los textos en todo momento, mientras que el poeta atacador deberá seguirlo en cualquier cambio efectuado; 5) el ciclo se cierra de dos maneras: sea por abandono de uno de los poetas, sea por intervención de un juez designado por ambos *dezidores* –otro poeta, un cortesano, o incluso, el rey– quien dictará un veredicto en un poema de clausura. (2010: s. p.)

4.2. Decir de Francisco Imperial a la «Estrella Diana»

En el *Cancionero de Baena* se recogen tres poemas de Francisco Imperial dedicados a la “Estrella Diana”: se trata de los que llevan los números 231, 232bis y 234. Estos poemas, además de que constituyen el núcleo más importante de la poesía amorosa de Francisco Imperial, dieron lugar, como apuntábamos anteriormente, a uno de los debates poéticos más importantes de la época. El debate, del que se conservan siete composiciones, se llevaría a cabo entre 1309 y 1404; en todo caso, tuvo que ser anterior a 1404, año de la muerte del almirante Diego Hurtado de Mendoza, quien, como indicaremos más adelante, es mencionado en el poema de Imperial. Y en él participaron, además de Imperial, Fernán Pérez de Guzmán, Diego Martínez de Medina y Alfonso Vidal.

A continuación presentamos la relación de los textos, siguiendo básicamente a Caravaggi (1987 y 2001) en el esquema de participación en el debate, con alguna matización que intentamos justificar:

I) FRANCISCO IMPERIAL (*Baena*, 231)

«Non fue por cierto mi carrera vana...»

- II) FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN (*Baena*, 232)
 «A la veces pierde e cuida que gana...» [Réplica a I]
- III) FRANCISCO IMPERIAL (*Baena*, 232 bis)
 «Voluntad sin orden fue, non sana...» [Contrarréplica]
- IV) DIEGO MARTÍNEZ DE MEDINA (*Baena*, 233)
 «Muy emperial e de grand uffana...» [Réplica a I]¹¹⁷
- V) FRANCISCO IMPERIAL (*Baena*, 234)
 «Ante la muy alta corte...» [Réplica a IV]
- VI) DIEGO MARTÍNEZ DE MEDINA (*Baena*, 235)
 «Pues la gloria mundana...» [Réplica a V]
- VII) ALFONSO VIDAL (*Baena*, 236)
 «En un pleito que es pendiente...» [Conclusión]

Como observamos en este esquema, Imperial participa activa y decisivamente en el debate, con tres de los siete poemas, estratégicamente presentados: I (*CB* 231), III (*CB* 232b) y V (*CB* 234). La serie se abre con una alabanza de Francisco Imperial a una dama que se le aparece al poeta:

CB 231 [ID1366]

Este decir fizo el dicho Miçer Françisco Inperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana; e fizolo un día que vid e la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant' Ana fuera de la çibdat.

Non fue por çierto mi carrera¹¹⁸ vana
 passando la puente de Guadalquivir;
 atán buen encuentro que yo vi venir,
 ribera del río, en medio Triana,

¹¹⁷ Caravaggi propone que IV sea réplica de III. Sin embargo, nosotros consideramos –tras haber examinado las razones de Caravaggi– que es más probable que la réplica sea a I, como defenderemos en el apartado correspondiente (2.4).

¹¹⁸ Manuscrito «carreta»; Nepaulsingh «carreta». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca. Ver *infra*.

5 a la muy hermosa Estrella Diana
 qual sale por mayo al alva del día
 por los santos passos de la romería.
 ¡Muchos loores aya Santa Ana!

E por galardón demostrarme quiso
 10 la muy delicada flor de jazmín,
 rosa novela¹¹⁹ de oliente jardín,
 e de verde prado gentil flor de liso.
 El su graçioso e onesto riso,
 semblante amoroso e viso suave,
 15 propio me paresçe al que dixo «Ave»,¹²⁰
 quando embiado fue del Paraíso.

Callen poetas e callen autores,¹²¹
 Omero, Oraçio, Vergilio e Dante,
 e con ellos calle Ovidio *D'Amante*¹²²
 20 e quantos escriuieron loando señores;¹²³
 que tal es aquesta¹²⁴ entre las mejores
 como el luçero entre las estrellas,
 llama muy clara a par de çentellas
 e como la rosa entre las flores.

25 Non se desdeñe la muy delicada
 Eufregimia¹²⁵ griega, de las griegas flor,
 nin de las troyanas la noble señor¹²⁶

¹¹⁹ *Novela*: nueva.

¹²⁰ Imperial se está refiriendo en este verso al Arcángel Gabriel. Ver *infra*.

¹²¹ Manuscrito «altores»; Nepaulsingh «abtores». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

¹²² *D'Amante*: *Ars Amandi* de Ovidio. Ver *infra*.

¹²³ *Señores*: señoras.

¹²⁴ Manuscrito «aqueste»; Nepaulsingh «aqueste». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

¹²⁵ *Eufregimia*: Ifigenia. Ver *infra*. Manuscrito «Eufregimio»; Nepaulsingh «Eufregymia». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca, que coincide con la mayoría de ediciones.

por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada
30 nasçe a las vezes muy oliente rosa:
assí es aquesta gentil e fermosa
que tan alto meresçe de ser comparada.¹²⁷

Como indica Juan Alfonso de Baena en la rúbrica de este poema, Francisco Imperial compuso este decir en honor a una hermosa mujer, a la que llamó «Estrella Diana», que se le aparece al poeta, cruzando el puente del Guadalquivir, yendo hacia la iglesia de Santa Ana.

María Rosa Lida de Malkiel explicó muy bien el sentido general del poema:

Es una de las composiciones más características de este poeta, en su fusión de viejo y nuevo. La emoción amorosa no se expresa en la varia maestría de arte menor, que suele ser su vehículo ordinario, sino en la copla de arte mayor, reservada hasta entonces en castellano a la inspiración docente o satírica, y con intrusión de endecasílabos (...). Pero frente a tales novedades de versificación, el contenido de la poesía se encuadra netamente en el arte medieval, ya por sus estilizados símiles con flores (...) y luces (...), ya por la hipérbole teológica, típica del siglo XV español, ya por la mención de dechados mitológicos (...), ya principalmente por la enumeración bibliográfica de escritores ilustres. (1947-1948: 171-172).

Robert Kaltenbacher había señalado anteriormente, por su parte, que los versos de Imperial en los que aparece el nombre de «Estrella Diana» («a la muy fermosa Estrella Diana / qual sale por mayo al alva del día») se podían perfectamente relacionar con un pasaje de la novelita caballeresca francesa *Paris et Vienne*: «et l'appelloit l'om madame Dyanne, c'est le nom d'une tres belle estelle qui se moustre chascun matin au point du iour» (1901: 46). Más tarde, siguiendo a Kaltenbacher, Luquiens (1907: 299), Post (1915: 154-167) y la misma Lida de Malkiel (1947-1948) incidirían también en esta relación. Lida de Malkiel añade, además, que esta relación no sería casual, ya que Imperial hace referencia a los personajes de esta misma historia caballeresca en otra de

¹²⁶ *Señor*: señora, concretamente Helena de Troya. Ver *infra*.

¹²⁷ Manuscrito «conprada»; Nepaulsingh «conprada». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

sus composiciones, en concreto la que se recoge en el *Cancionero de Baena* con el número 226, el «Decir al nacimiento de Juan II». También comenta que la asociación del nombre de la “stella diana” con una mujer sigue presente en los cantos populares italianos:

Vostra madre vi vedde tanto cara
nome vi messe la stella diana.

(1947-1948: 171)

Rafael Lapesa señaló, igualmente, que el romancero sefardí atestigua que se conocía esta denominación para referirse el astro matutino:

Mañana, la mañana,
y tan de mañana,
cuando salir quiere
la estrella Diana...

(1967: 91)

Aunque Imperial conociera y tuviera presente el *Paris et Vienne*, como señalaba Lida de Malkiel, entre otros, o hubiera escuchado –¿por qué no?– alguno de los cantos populares italianos en los que se hace alusión a la «stella diana», consideramos más probable –siguiendo a Lapesa (1967), Caravaggi (1987) o Gimeno Casaldueiro (1987)– que tuviera en mente al poeta *stilnovista* Guido Guinizelli. El poeta italiano compara en unos de sus sonetos el esplendor del lucero con el que desprende su dama:

I'vo' del ver la mia donna laudare
ed assembrargli la rosa e lo giglio;
più che la stella Diana splende e pare,
e cio ch'è lassú bello a lei somiglio...

(soneto XV, estr. I)¹²⁸

En otro de sus sonetos, Guinizelli no establece ya una comparación entre «la mia donna» y «la stella Diana», sino que presenta directamente una «lucente stella Diana», que se personifica en una hermosa mujer («che ha preso forma di figura umana»), como en el poema de Imperial:

¹²⁸ Sigo la edición de Luigi di Benedetto (1969: 16-17).

Vedut'ho la lucente stella Diana
ch'appare anzi che 'l giorno renda albore,
che ha preso forma di figura umana
sovr'ogn'altra me par che dea splendore...

(soneto XIV, estr. I)

La mujer a la que canta Guinizelli no puede compararse a ninguna otra ni en hermosura ni en virtud, puesto que con el fulgor de su mirada oscurece la belleza de otras damas. Incluso brilla más que la propia estrella Diana, ya que en ella se reúnen –siguiendo el uso del tópico del sobrepujamiento– todas las cualidades más bellas que existen en la tierra y en el cielo. Ambos poemas surgen, a decir de los respectivos poetas, tras un encuentro con la hermosa dama, pero mientras que en Guinizelli este se produce al amanecer de un día cualquiera, en Imperial se da precisamente en mayo, el mes primaveral por excelencia y evidentemente el más cantado de la lírica de la Edad Media.

Resulta conveniente señalar que Lapesa apoya su teoría sobre la influencia *stilnovista* en los poemas de Imperial en una carta que le envió el hispanista italiano Eugenio Mele.¹²⁹ Aunque Mele no cite ejemplos de la presencia de la estrella Diana en otros autores del *dolce stil novo*, presentamos aquí una serie de ejemplos de algunos de ellos, que confirmarían plenamente la presencia y relación que Mele hizo notar a Lapesa:

Che per lei m'è ne la mente salita
una donna di gaia giovinezza,
che luce il lume de la sua bellezza
come **stella diana** o margherita.

(Dino Frescobaldi. Rima XI, vv. 5-8)

C'avea figura angelica vestuta.
Guardai le sue fattezze delicate,
che nella fronte par la **stella Diana**,

¹²⁹ Dice Lapesa (1967: 92), en su nota 28: «El ilustre hispanista italiano Eugenio Mele, en docta y amable carta del 19 de abril de 1954, me hace saber que las comparaciones entre la amada y la “stella Diana” abundan en la poesía popular y en los poetas del *dolce stil nuovo* (Dino Frescobaldi, Guido Cavalcanti, Tommaso Buzzuola da Faenza, etc.). No cita ejemplos de identificación».

tant'è d'oltremirabile bieltate,
e nell'aspetto si dolze ed umana!

(¿Dino Compagni?, *L'intelligenza*, vv. 54-58)¹³⁰

Quando la luna e a **stella diana**
e la notte si parte, e'l giorno appare.

(Folgore da San Gemignano, soneto VII, Lunidie, vv. 1-2)

Come le **stelle** sopra, la **Diana**
rende splendor con grande claritate,
così la mia donna par sovrana
di tutte le donne c'aggio trovate.
Che l'angelica sua figura umana
mi par ornata di tutta beltate.

(Tommaso Buzzuola da Faenza, vv. 1-6)¹³¹

En todos estos poemas, el nombre de «stella Diana» se relaciona con la estrella de la mañana, porque, en efecto, los poetas del *dolce stil novo* llamaron sistemáticamente al planeta Venus «Stella Diana». Pitágoras ya había identificado en el planeta Venus al que sería después «Lucifer» (portador de luz), conocido como la estrella de la mañana, y a «Véspero», como la estrella de la noche. Por ello, es más probable pensar que el nombre de «Diana» no guarde aquí ninguna relación con la diosa de la caza o de la castidad, sino que deba relacionarse con su etimología latina *dies* (día), significando así «estrella que anuncia el día», es decir, «estrella matutina». Sin embargo, como veremos más adelante, los poetas que responden a Imperial no sabrán leer esta bella metáfora *stilnovista*, tal vez porque desconocían esta tradición italiana.¹³²

Como decíamos al principio, el poema de Imperial es básicamente una laude elogiosa, una rendida alabanza a las cualidades de una dama. Gimeno Casaldueiro (1987: 125) establece una división de las cuatro estrofas que componen el decir, basada en

¹³⁰ *L'intelligenza* es un poema florentino de autor desconocido, probablemente compuesto entre finales del siglo XIII y principios del XIV. Algunos estudios lo atribuyen a Dino Compagni, como es el caso de Nannucci, pero tal atribución es incierta.

¹³¹ Tomamos los ejemplos de la selección clásica de Nannucci (1856).

¹³² También otros autores *stilnovistas*, que no hemos recogido aquí, harán referencia a la estrella de la mañana aunque no la denominarán Diana.

cuatro motivos sobre los que se apoyaría, según él, el tema central del poema (la perfección de la dama a la que se dirigen los versos). Estos motivos, coincidentes cada uno con una estrofa, serían: el escenario real, el jardín metafórico, el «callen poetas» y la referencia a mujeres ilustres del pasado. La división de Casaldueiro, que seguimos, resulta ciertamente muy útil y práctica para la comprensión de todo el debate poético que desencadena el poema. Los cuatro motivos, además, pueden ser después aplicados al comentario del resto de poemas que configuran el debate poético.

Por tanto, en la primera estrofa encontraríamos el escenario real en el que se produce el encuentro del poeta con su amada. Imperial nos procura, así, una serie de datos o pistas temporales y espaciales para poder ubicar tal encuentro: en mayo, en Sevilla, tras cruzar el puente del Guadalquivir, en el barrio de Triana, en la ribera del río, en ocasión de las fiestas de Santa Ana. Es en este escenario, tan enraizado y anclado en unos contextos espaciales totalmente reales e identificables, donde se produce la casi milagrosa epifanía de la hermosa «Estrella Diana» encarnada en una dama. E Imperial compara la belleza de esta con la luminosidad y la hermosura de la estrella que anuncia el día, pero no un día de un mes cualquiera, sino del mes de mayo.

El primer verso de este poema ha dado lugar a varias interpretaciones motivadas por un posible error del copista. Todos los editores leen «carrera», en lugar de «carreta», que es la lectura que da el manuscrito de la Biblioteca de París. Pero Nepaulsingh (1977), en contra de lo que dicen todos los editores, defiende que hay que leer «carreta» y no presuponer ningún tipo de error del copista:

[...] el amante cortés iniciado al servicio en las primeras estrofas se compara con el famoso Lanzarote cuando alude al poema *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes con la palabra «carreta». En el *Chevalier de la charrette* la carreta a la cual sube Lanzarote para rescatar a Ginebra es un símbolo de la humildad extrema. Para rescatar a Ginebra tenía que atravesar un puente del espesor de la espada (compárese «puente» en el verso 2), pero una vez rescatada, no se agradeció inmediatamente, no porque le considerase humillado por haber viajado en carreta, sino porque había vacilado antes de subir. Este es el significado de «por cierto» en el primer verso de Imperial (...); ... el protagonista no vaciló de ningún modo antes de aceptar la forma más baja de humillación rumbo a un encuentro con la Estrella Diana. (1977: 19)

Caravaggi, sin embargo, ha dedicado dos artículos (1987 y 2001) a aclarar lo que para él es un evidente error del manuscrito y no entiende el empeño de Nepaulsingh en mantener dicho error.¹³³ Pero Nepaulsingh, para corroborar su tesis, se apoya además en un posible significado alegórico de la palabra *carreta* relacionado con un pasaje del Purgatorio dantesco:

La palabra «carreta», que los editores han leído mal, poniendo «carrera», alude no sólo a Lanzarote, como se explica en las notas IV (231), sino también al carro triunfal que describe Dante en Purgatorio, 29: 107, 151 y en 30: 9, 60, 101. De modo que, en parte, Imperial basa su visión de Estrella Diana en la visión dantesca de Beatriz. La referencia a la Anunciación en los versos 15, 16 de Imperial («propio me paresçe al que dixo, ‘ave’, / quando enbiado fue del parayss») está basada, entonces, en la versión dantesca del mismo suceso en Purg., 29: 85-87: «Tutti cantavan: ‘Benedicta tue / nelle figlie d’Adamo, e benedette / sieno in eterno le bellezze tue!’» (1977: LXXI).

Por su parte Caravaggi, de acuerdo con Azáceta, Dutton y González Cuenca, afirma que no hace falta recurrir a tanta imaginación para encontrar significados forzados que puedan justificar una lectura. Para él, el significado de «carrera» se va descubriendo gradualmente en los versos que le siguen, en los que el poeta, participe de la aventura galante, nos transmitirá su éxito. Según Caravaggi, Imperial utiliza aquí un proverbio recogido ya en la *Historia Troyana*, reelaborado por el Arcipreste de Hita, y registrado por Gonzalo Correas en el *Vocabulario de Refranes*: «Ama a quien no te ama [...] / andarás carrera vana».¹³⁴ Como comenta Caravaggi, el hecho de que la «carrera» del poeta no haya sido en vano («por cierto [...] vana») lo confirma la siguiente estrofa,

¹³³ Caravaggi: «Non può non stupire, per esempio, l’ostinazione con cui il Nepaulsingh mantiene un evidente errore del *Cancionero de Baena* propio nell’esordio della prima lirica del ciclo “Non fue por por cierto mi carrera vana...” (...); egli accetta la lezione curiosa, “carreta vana”, quasi se fosse una *lectio difficilior* e non invece una cacografía spiegabile senza eccessive difficoltà (...)» (1987: 161). Y Caravaggi: «(...) e sarà da rifiutare la vaneggiante lettura di Colbert I. Nepaulsingh, che tentava di giustificare un evidente errore del manuscritto (uno dei tanti), “carreta” per “carrera”, mediante curiose divagazioni su presunti rapporti intertestuali con *Le chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes» (2001: 111).

¹³⁴ *Historia Troiana*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, RFE, 1934, p. 34); *Libro de Buen Amor*, c. 106; Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Madrid, 2000, p. 74b.

en la que la hermosa joven sevillana recompensa a su admirador con una sonrisa angelical –que nos recuerda claramente la sonrisa de las damas angelicales de los *stilnovistas*–, como si se tratara de un esperado galardón.

La segunda estrofa, en la que encontramos –como apuntábamos– el motivo del jardín metafórico, relata las características de ese encuentro. Es aquí donde aparece el galardón («E por galardón demostrarme quiso») con el que la dama recompensa al poeta: «el su graçioso e onesto riso / semblante amoroso e viso suave». Por tanto, el amor del poeta es correspondido. En esta estrofa encontramos nuevamente la huella *stilnovista* en la descripción que el poeta hace de su amada. Las palabras «rossa novella de oliente jardín» del poema de Imperial nos recuerdan los versos «Fresca rosa novella, / piacente primavera» de Guido Cavalcanti¹³⁵ –uno de los *stilnovitas* más relevantes, junto a Guido Guinizelli–, pero también los versos de Lapo Gianni: «Questa rosa novella / che far piacer sua gaia giovinezza». ¹³⁶

También para los *stilnovistas* la sonrisa era la prueba de amor con la que buscaban ser premiados por sus amadas, que poseían un rostro tan dulce y angelical como la dama a la que Imperial canta. Eran, por tanto, mujeres con apariencia de ángel o, como ellos decían, resaltando por encima de todo su honestidad, literalmente «donne angelicate». Imperial también se preocupa por dejar patente la honestidad de su dama: «onesto riso». La dama es, por tanto, comparada con un ángel porque puede llevar al hombre, como ese ser inmaterial, a su salvación. La mujer es la mediadora entre Dios y el hombre, y por ello el amor hacia la mujer amada se convierte en una vía para llegar a Dios. Así pues, como afirma Casaldueiro: «como se identifican también el ángel y la estrella –es decir, el astro y el espíritu angélico que lo mueve– se convierte la dama en estrella o la estrella en dama, y esta, con su resplandor, guía al hombre en su camino» (1987: 128). Lo testimonian versos como los de Dino Frescobaldi:

Quest'altissima stella, che si vede
col su'bel lume, ma'non m'abandona.
costei mi die'chi del su'ciel mi dona
quando di grazia 'l mi'ntelletto chiede.

(Di Benedetto, 1969: 93)

¹³⁵ Tomo las citas de la ed. de *Poeti del Duecento* de Contini (1960, II: 491).

¹³⁶ Contini (1960, II: 591).

También es propio de los *stilnovistas* comparar a la mujer con las flores, como hace Imperial: “la muy delicada flor de jazmín, / rosa novela [...] / e de verde prado gentil flor de liso (vv. 10-12). Así, Guinizelli –en el soneto XV anteriormente mencionado– dirá: «Ed assembrargli la rosa e lo giglio». Casaldueiro (1987: 127) indica una posible relación entre los dos últimos versos de esta estrofa de Imperial, en los que compara su dama con el arcángel San Gabriel («al que dixo “Ave”, / quando embiado fue del Paraíso», vv. 13-16), y la característica angelical que poseen las mujeres a las que los *stilnovistas* cantan. Sin embargo, como él mismo apuntará, en estos versos hay, sin duda, una influencia dantesca: «Giurato si saria ch’ei dicesse: Ave!» (*Purg.*, X, 40); «Dissemi: “Da quel dì che fu detto Ave”», (*Par.*, XVI, 34).

En la tercera estrofa encontramos el motivo del «callen poetas», basado en la enumeración de una serie de poetas a los que Imperial manda callar: «Callen poetas y callen autores, / Omero, Oraçio, Vergilio e Dante, / e con ellos calle Ovidio *D’Amante* / e quantos escrivieron loando señores» (vv. 17-20). Con esta un tanto retorcida fórmula retórica, en la que pretendidamente se manda callar a los sabios (puesto que *Non minus interdum oratorium esse tacere quam dicere*, «no es menos elocuente callar que hablar»), lo que se está haciendo, de manera paradójica, es exaltarlos y glorificarlos. Imperial otorga a Dante un puesto entre estos grandes sabios: por Grecia, Homero; por Roma, Horacio y Virgilio; por el mundo moderno, solo Dante. Curtius (1963: 162-163) califica este exagerado recurso elocutivo de «tópico sobrante», un tipo de hipérbole laudatoria que pone el acento en la dificultad de encontrar las palabras justas para expresar la belleza de la dama. En este caso, los grandes *autores* o poetas quedan desautorizados, puesto que la amada de Imperial supera en belleza a todas las damas a las que los estos poetas consagrados habían cantado. Estaríamos ante una variante del tópico del *taceant auctores*, utilizado también por Dante en *Inf.*, XXV: «Taccia Lucano omai, là dove tocca / del misero Sabello e di Nassidio; / [...] / Taccia di Cadmo e d’Aretusa Ovidio (vv. 94-97)»,¹³⁷ cuando lanza un desafío a los autores clásicos en el momento en que está a punto de describir una doble transformación –la del hombre en serpiente y la serpiente en hombre–, que nadie jamás antes había podido poetizar. Observamos similitud en estos versos, no solo por el sistema de acumulación onomástica (*enumeratio*), sino sobre todo por la estilística inicial en la que se retoma,

¹³⁷ Para todas las referencias a la *Divina Comedia*, citaremos siempre por la edición de Garavelli y Magugliani (2007).

como apunta Caravaggi (1987: 160), por *amplificatio*, el arquetipo ilustre de Claudiano (*Contra Rufinum*, I, 283): «Taceat superata vetustas». Por tanto Imperial, mediante el «callen», seguido de la serie de poetas citados, lleva a cabo una comparación hiperbólica, de la que resulta encarecida y sobrepujada su dama –apoyándose en el lucero y en la rosa– por encima de todas las mujeres.

El «callen los antiguos», como tópico relativamente común en el panegírico, suele ser previo a la loa de los hombres o mujeres modernas, actuales. Y esta loa de la «virtud de los contemporáneos», que queda subordinada al buen oficio de los oradores o escritores que la logren expresar artísticamente y con suficiente virtuosismo, es la que leemos, por ejemplo, si bien con diferencias sustanciales de contenido respecto a nuestros exordios, en el prólogo del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo:

Assí lo dize el Salustio, que tanto los hechos de los de Athenas fueron grandes, quanto los sus scriptores lo[s] quisieron crescer y ensalçar. Pues si en el tiempo destos oradores [...] acaesciera aquella santa conquista que el nuestro muy esforçado Rey hizo del reino de Granada, ¡cuántas flores, cuántas rosas en ella por ellos fueran sembradas, assí en lo tocante al esfuerço de los cavalleros...!
(Rodríguez de Montalvo 1986-1987, I: 219-220)

Uno de los más expresivos reconocimientos de que el ensalzamiento de la virtud de los contemporáneos depende de la grandeza o pericia de los “scriptores” encargados de narrar sus hazañas, se encuentra en la copla IV del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena:

Como no creo que fuesen menores
que los d’Africano los fechos del Çid,
nin que feroçes menos en la lid
entrasen los nuestros que los Agenores,
las grandes fazañas de nuestros señores,
la mucha constançia de quien los más ama
yaze en teniebras, dormida su fama,
dañada de olvido por falta de actores.

(Mena 1994: 66 [copla 4])

La Musa le ha de dar «lengua» (*Laberinto de fortuna*, copla 3d) al poeta moderno, en este caso a Juan de Mena, para que, con sus dotes retóricas, con sus «alas

de don virtuoso» (copla 3b), asuma la responsabilidad de una misión trascendente: sacar a la luz, recordar (como los antiguos «memoravan») «lo que es memorable», lo que «yaze en teniebras», dañado en olvido por «falta de actores», es decir, la fama de los contemporáneos que la merecen:

levante la Fama su boz inefable
por que **los fechos que son al presente**
vayan de gente sabidos en gente;
olvido non prive lo qu'es memorable.
(copla 3e-h)

Por tanto, los ejemplos que encontramos de uso del tópico de la loa de la virtud de los contemporáneos en poesía narrativa son numerosos. Esta llamada de atención desde el exordio exige, en conclusión, que el lector u oyente establezca, entienda y asuma la relación entre el texto y la vida, entre la historia antigua y su presente; es decir, le insta y conmina a comprender y hasta poner en práctica, si le es posible, desde una convicción moral, la lección de la historia antigua, revitalizada y ejemplificada por personajes contemporáneos, como valor para el presente.

Sin dejar la relación pasado-presente, en la cuarta estrofa aparecen dos mujeres ilustres del pasado que destacan por su belleza y hacen resaltar la presente de Estrella Diana. Esta puede superar en belleza a Ifigenia («Eufregimia») y a Helena de Troya.¹³⁸ En los últimos versos se vuelve a hacer referencia al jardín metafórico, aunque en este caso convertido en tierra ordinaria y sin cultivo: «que en tierra llana e non muy labrada / nasce a las vezes muy oliente rosa: / assí es aquesta gentil e fermosa / que tan alto meresçe de ser comparada». Dice Casaldueiro acerca de estos versos:

¹³⁸ Dice Boccaccio sobre Ifigenia, en su *Genealogía de los dioses paganos*: «Ifigenia fue hija de Agamenón, como atestigua el propio Séneca en la tragedia de Agamenón [...] Esta fue una doncella de notable belleza». La única manera que tenía Agamenón, tras haber matado inconscientemente un ciervo sagrado, de apaciguar a la diosa Artemisa era sacrificar a su hija Ifigenia. Pero Artemisa la sustituyó en el último momento, en el altar de sacrificio, por una cierva. Boccaccio, al final del capítulo dedicado al personaje, intenta explicar esa sustitución: «La ficción que se ha creado antes de que Diana puso una cierva en lugar de Ifigenia, ha de entenderse que fue un artificio humano y que se imaginó para que todo el pueblo obedeciera a Agamenón [...]» (Boccaccio, 1983: 691-692).

En esa tierra ordinaria, pues, que representa el mundo contemporáneo frente al prestigioso mundo antiguo, se hace nacer a la rosa, a la extraordinaria maravilla, que, junto al Guadalquivir, contemplan los ojos del poeta. Es su nacimiento un prodigio por lo tanto; y con él, se indica una vez más el carácter milagroso de la naturaleza de la dama. (1987: 126)

Es decir, que las grandes damas de la antigüedad no se ofendan si alaba a una dama del barrio de Triana –convertido, si no en *locus eremus*, sí en terreno poco propicio–, porque también en un lugar humilde, «tierra llana e non muy labrada», puede nacer una mujer gentil y hermosa. Igualmente Dante utiliza en el último tratado del *Convivio* la comparación del sembrador, del campo y de la semilla para explicar que la gentileza o la nobleza no es un privilegio que se hereda con la sangre, sino que es un don que otorga Dios a los virtuosos. En la comparación que utiliza Dante, Dios es el sembrador; el individuo es el campo y la semilla es la nobleza: «Buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminare, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare (*Conv.*, IV, 21, p. 772)». ¹³⁹

Estos elogios nada moderados de Imperial en su poema a la «Estrella Diana» pudieron parecer provocadores en un contexto social condicionado por rígidas convenciones feudales. A los poetas castellanos, no tan cercanos a la poesía italiana como Imperial, les semejarían tal vez excesivas las alabanzas del poeta genovés a una dama desconocida. En efecto, las reacciones no tardaron en aparecer y la primera fue la de Fernán Pérez de Guzmán.

4.3. Réplica de Fernán Pérez de Guzmán a Francisco Imperial

CB 232 [ID1367]

Este dezir fizo Ferrant Pérez de Guzmán, señor de B[at]res, en respuesta d'este otro dezir primero qu'el dicho Miçer Françisco fizo a la dicha Estrella Diana; el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte qu'el otro primero dezir.

A las vezes pierde e cuida¹⁴⁰ que gana
quien buen callar troca por mucho dezir,¹⁴¹

¹³⁹ Citaremos el *Convivio* siempre por la edición de Cesare Vasoli y Domenico de Robertis (1988).

¹⁴⁰ *cuida*: piensa.

e non deve graçias nin bien reseçbir
quien loa infintoso¹⁴² por codiçia vana;
5 assaz paresçiera comparaçión sana
poner simple preçio a poca valía,
mas con la deessa¹⁴³ que castidat guía
non fue por cierto egualança llana.

El que poco vee o ha turbado el viso¹⁴⁴
10 por el sueldo viejo cuida que es florín,¹⁴⁵
aqueste que assí desonró el serafín,
Amor lo çegó, sin dubda lo priso;¹⁴⁶
d'aqueste pecado que yo aquí deviso
es menester que sus manos lave
o ponga a su boca tan secreta llave
15 que non diga cosa de que sea repiso.¹⁴⁷

O que silençio tengan aquestos dotores¹⁴⁸
todo el mundo debe ser pesante,
que por muger baxa de pobre semblante
perescan los dichos de los sabidores;
20 mas el que igualó a las lindas flores
las que mejor biven entr'éstas aquéllas
oiga sentençia e enmiende querellas

¹⁴¹ Dutton y Cuenca indican que este verso es un refrán: «A buen callar llaman Sancho (SLQ.44, STF.2). A buen callar llaman santo (TUP.3). Buen callar cien sueldos vale (LBA.569d). Buen callar perdiste (Zif. 437)».

¹⁴² Manuscrito “lo ha”. Nepaulsingh es el único que mantiene lo que dice el manuscrito. Son muchos los que han señalado este error del copista. Lida de Malkiel (1947: 173) atribuye la corrección a Amado Alonso. *Infintoso*: falso, falsamente.

¹⁴³ *Deesa*: diosa (Diana).

¹⁴⁴ *Viso*: vista.

¹⁴⁵ *Florín*: moneda de Aragón. En este verso se compara el *sueldo viejo*, moneda rebajada de Castilla, con el *florín* aragonés que se basa en la moneda florentina de valor constante.

¹⁴⁶ *Priso*: prendió.

¹⁴⁷ *Repiso*: arrepentido.

¹⁴⁸ Hace referencia a los autores mencionados por Imperial en el poema anterior, v. 17: Homero, Horacio, Virgilio, Dante y Ovidio. Ver *infra*.

e pida perdón de aquestos errores.

Si se non sentiesse¹⁴⁹ de aquesta vegada
25 la fermosa griega¹⁵⁰ d'este desonor,
denunçie querella ante el dios del amor
la noble Adriana, que fue injurada,
non menos Daimira¹⁵¹ se siente ofensada,
que entiende por Ércules vençer toda cosa.
30 Espere el errado¹⁵² la lid pavorosa,
o luego desate¹⁵³ su cántica errada.

Este poema de Fernán Pérez de Guzmán, recogido en el *Cancionero de Baena* con el número 232, sigue, como era habitual en el debate poético, la misma forma estrófica, rimas y motivos del *dezir* de Imperial –como el mismo Alfonso de Baena indica en la rúbrica–, no para defenderlo sino para contradecirlo, como también resultaba preceptivo en todo debate poético. Por ello, aunque sigue los mismos motivos, el tema central será, en cambio, el del error del poeta. Se eliminarán las imágenes poéticas y aparecerán en su lugar, una serie de consideraciones morales. Pérez de Guzmán intentará que Imperial se arrepienta de lo dicho y rectifique.

En la primera estrofa encontramos el motivo «hablar demasiado»,¹⁵⁴ que sustituiría el «escenario real» de la primera estrofa de Imperial. Pérez de Guzmán en esta estrofa advierte que es mejor no hablar demasiado, señalando así el primer error de Imperial: «A las vezes pierde e cuida que gana / quien buen callar troca por mucho dezir». A continuación tacha de codicioso a Imperial por sus deseos de poseer a la amada. Con la palabra «loa», Pérez de Guzmán deja claro el carácter del decir de Imperial, pero demuestra a su vez su incapacidad para entenderlo; de manera que con la expresión «loa infinitoso» acusa a Imperial de loar como un mentiroso. Según Pérez de Guzmán ante una alabanza falsa es preferible el silencio. Pero la incomprensión por parte de Pérez de Guzmán del poema de Imperial se aprecia claramente cuando

¹⁴⁹ *Sentiesse*: molestase.

¹⁵⁰ *Fermosa griega*: Ifigenia.

¹⁵¹ *Daimira*: mujer de Hércules. Ver *infra*.

¹⁵² *El errado*: Imperial.

¹⁵³ *Desate*: deshaga.

¹⁵⁴ Seguimos siempre la comentada distinción de los motivos que hace Casaldueiro (1987).

confunde a la «Estrella Diana», estrella de la mañana, con la diosa de la castidad y entiende como una comparación lo que en Imperial es simplemente el nombre de su amada: «Mas con la deessa que castidat guía / non fue por cierto egualança llana» (vv. 7-8). Para Pérez de Guzmán el pecado de Imperial es mayor al comparar lo que según él sería deseo amoroso (libidinoso) con el puro de la diosa de la castidad.

En la segunda estrofa encontramos desarrollado el motivo lírico de la ceguera de amor. Para Pérez de Guzmán las palabras de Imperial se podrían justificar solamente atribuyéndolas a la privación del sentido de la vista, en toda su extensión metafórica, que causa el amor. Para Guzmán, la comparación de la dama con el arcángel sería una flagrante blasfemia: «El que poco vee o ha turbado el viso / [...] / aqueste que assí desonró el serafín, / Amor lo çegó, sin dubda lo priso» (vv. 9-12). Le aconsejará a Imperial que se arrepienta, que se confiese y que a partir de entonces no vuelva a cometer tal pecado: «D'aqueste pecado que yo aquí deviso / es menester que sus manos lave / o ponga en su boca tan secreta llave / que no diga cosa de que sea repiso» (vv. 13-16).

El motivo del «callen poetas» también lo encontramos, en simetría semántica con el poema de Imperial, en la tercera estrofa de Pérez de Guzmán, aunque intercalado con el tema del jardín metafórico de la segunda estrofa de Imperial. En las estrofas anteriores había hablado del pecado moral («desonró el serafín»); ahora, en cambio, hará referencia al error o pecado poético cometido por Imperial por dos motivos: uno por hacer callar a los grandes poetas («O que silençio tengan aquestos dotores», v. 17) y otro por haberse atrevido a comparar a la dama con las flores («mas el que igualó a las lindas flores», v. 21). Le parece tal la ofensa y la soberbia de Imperial al atreverse a hacer callar a los antiguos poetas con el fin de exaltar a una mujer de origen humilde, que se atreve incluso a calificar a dicha dama de «muger baxa e de pobre semblante» (v. 19), negando así, sin paliativos, la hermosura de Estrella Diana. Al referirse a ella como una mujer de «baxa» condición demuestra que no ha entendido la última estrofa del poema de Imperial, eliminando de esta forma el carácter prodigioso que el poeta genovés había atribuido a su dama. La comparación de Estrella Diana con las flores más hermosas lleva a Pérez de Guzmán una vez más a pedirle a Imperial que se arrepienta y rectifique.

Por último, la cuarta estrofa hace referencia, como en el poema de Imperial, a las ilustres mujeres del pasado. Es aquí donde finalmente Pérez de Guzmán introducirá la explicitación del desafío poético. La referencia a Adriana le sirve para llevar el debate

ante el tribunal de Amor: «denunçie querella ante el dios del amor / la noble Adriana, que fue injurada» (vv. 27-28). Ariadna fue efectivamente «injurada» por Teseo, quien por un despiste inexplicable la dejó abandonada en la isla de Naxos mientras ella dormía. Ariadna se sintió utilizada y traicionada después de haberle ayudado a vencer al Minotauro. A continuación, cita a Deyanira, mujer de Hércules: «non menos Daimira se siente ofensada, / que entiende por Ércules vençer toda cosa» (vv. 29-30). No sabemos por qué Pérez de Guzmán cita precisamente a estas dos heroínas mitológicas en su poema y qué relación exacta podrían guardar con la alabanza de Imperial. La idea que se transmite es la de que nuestro poeta, al alabar la belleza de Estrella Diana por encima de todas las damas, e incluso de las más bellas diosas, podría haberlas hecho sentirse tan ofendidas y traicionadas como se sintieron Ariadna y Deyanira por sus respectivas parejas. Por tanto, si Imperial finalmente no se arrepiente de lo dicho y no pide perdón, se llevará a cabo el desafío poético: «Espere el errado la lid pavorosa, / o luego desate su cántica errada».

Como vemos, el modo con el que Pérez de Guzmán se dirige a Imperial no es ni conciliador ni amistoso. A lo largo de todo el poema usa un tono despectivo, desagradable y exagerado, que podría dejar entrever una animadversión hacia Imperial. Aunque, tal y como apuntábamos al principio del capítulo, puede que se trate de una simple parodia para medirse artísticamente a nuestro poeta simulando una posición antagónicamente extrema.

Según el manuscrito que conservamos del *Cancionero de Baena*, este poema debería continuar con otras cinco estrofas más. Pero se trata claramente de un error del copista, como descubrió agudamente Lida de Malkiel (1947-1948: 170-174). No tendría sentido que estas estrofas posteriores pertenecieran al poema de Pérez de Guzmán, puesto que Baena deja claro en la rúbrica que la respuesta de este sigue «los mismos consonantes y arte», y por ello no podría superar el número de estrofas. Tampoco tiene sentido esa continuidad si atendemos al contenido. Por lo tanto, es lógico pensar que la respuesta de Pérez de Guzmán termina después de las cuatro estrofas correspondientes a las cuatro de Imperial y que estas cinco estrofas constituirían la contrarréplica del mismo Imperial.

4.4. Contrarréplica de Francisco Imperial a Pérez de Guzmán

CB 232^{bis} [ID1368]¹⁵⁵

Voluntat sin orden fue e non sana
pronunçiar sentençia e querer difinir,
sin ver el proçesso nin ver concluir
nin ver las provanças qu'el derecho esplana;¹⁵⁶
5 quien afirma o niega de la grant Rosana¹⁵⁷
sin destinjón oponga Delía,¹⁵⁸
sin ver una al menos dezir se podría
qualquier de las partes la una¹⁵⁹ ser vana.

En dezir que mal veo, vínome sorriso
10 e dixite: «Alúmbreme el buen florentín.¹⁶⁰
Yo vi Diana e vi el cherubín
pintado, digo; quien pintar lo quiso
él¹⁶¹ non lo vido nin vido su viso;
pues judgar sin ver fue yerro muy grave»,
15 e respondióme: «Alçe la vela, tú, nave
de su engeño muy sutil enviso». ¹⁶²

«E de lo judgado de aquestos errores
declina,¹⁶³ amigo, ante el Almirante
de lo prinçipal e del consonante,

¹⁵⁵ Falta el título pero es evidente que es la contrarréplica de Imperial al poema anterior de Pérez de Guzmán, pues algunos de los versos, como veremos más abajo, pueden relacionarse claramente.

¹⁵⁶ *Esplana*: expone.

¹⁵⁷ *Rosana*: esposa de Alejandro Magno. Ver *infra*.

¹⁵⁸ *Delía*: sobrenombre de Diana. Aunque algunos editores han propuesto otras lecturas.

¹⁵⁹ Manuscrito «vno», Nepaulsingh «vio». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca.

¹⁶⁰ Manuscrito «alunbrame», Nepaulsingh «alúnbrame». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca. El *buen florentín* es Dante.

¹⁶¹ Imperial se está refiriendo a Pérez de Guzmán. Ver *infra*.

¹⁶² *Engeño*: ingenio. *Enviso*: sagaz.

¹⁶³ *Declina*: apártate, desdícete.

20 e aya acuerdo con estas señores:
 Razón es la una de grandes valores,
 Esperança la otra, que es maestra d'ellas,
 Poetría la terçera, que como çentellas
 relumbran sus cantos entre los cantores.

25 E pon sospecha *de jure* fundada
 en malquerençia, otrosí en amor,
 que non den consejo nin den favor
 por *actoría*¹⁶⁴ nin por demanda;
 e, si esta orden fuere guardada,

30 ponga su querella, si ay querellosa,
 e vaya tu parte de cómo es fermosa
 mostrar sus *pruevas*¹⁶⁵ por mí consejada.

E non alegue¹⁶⁶ que es sospechoso
 aqueste grant juez pues es su primo,¹⁶⁷

35 e en suficiençia, segunt bien estimo,
 doctor en *utroque*¹⁶⁸ es mucho famoso,
 e non le será atán vergonçoso
 ser condenado por su grant lineage,
 e judgando por ti¹⁶⁹ e dando aventaje

40 será el juizio mucho más fermoso»

Francisco Imperial no se deja impresionar en absoluto por el tono amenazante empleado por su opositor en su decir y responde, dando lugar a un nuevo desarrollo del debate poético. Imperial, siempre de manera respetuosa, rechaza las acusaciones reafirmandose en la injusticia del fallo de su opositor. Según el poeta, el error de su adversario consiste precisamente en querer dictar la sentencia de condena, dando por sentado su victoria y rechazando sus ideas, sin haberlas comprendido y examinado con

¹⁶⁴ Manuscrito «la attora», Nepaulsingh «la attora». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca. Ver *infra*.

¹⁶⁵ Manuscrito «proeuas», Nepaulsingh «proevas». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca.

¹⁶⁶ *Alegue*: aduzca.

¹⁶⁷ El primo al que hace referencia es Diego Hurtado de Mendoza. Ver *infra*.

¹⁶⁸ *Utroque*: *in utroque*, en ambos (Derecho civil y canónico).

¹⁶⁹ *Por ti*: a favor de.

detalle: «Voluntad sin orden fu e non sana / pronunçiar sentençia e querer difinir / sin ver el proçesso nin ver concluir / nin ver las provanças qu’el derecho esplana» (vv. 1-4).

En la segunda estrofa, Imperial retoma el tema de la presunta ceguera de amor que sufriría, según Pérez de Guzmán. Claro está que –se defiende– el poeta no está ciego, sino que Pérez de Guzmán es incapaz de descifrar la sutil e ingeniosa alegoría que hay detrás de sus versos. De ahí la sonrisa que le produce a Imperial esa acusación: «En dezir que mal veo, vínome sorriso» (v. 9). Para demostrar su verdad, Imperial invoca la ayuda de Dante. El florentino le habrá de guiar en su labor innovadora: «e dixé: “Alúmbreme el buen florentín”» (v. 10). A continuación, afirma haber contemplado a Diana y al arcángel Gabriel: «Yo vi Diana e vi el cherubín» (v. 11), pero añade que al arcángel lo vio pintado. Y aquí establece un paralelismo: Pérez de Guzmán está acusando a Imperial de pecador, sin haber visto a la Estrella Diana. Pero juzgar sin ver sería un error, como el de quien pintó al arcángel sin verlo: «...quien pintar lo quiso / él non lo vido nin vido su viso; / pues judgar sin ver fue yerro muy grave». En estos versos, Imperial vuelve a aludir al carácter angélico de su dama, siguiendo –como hemos visto– a los *stilnovistas*. Sin embargo, según Nepaulsingh, la figura de Estrella Diana no se puede explicar ni haciendo alusión al texto francés *Paris et Vienne*, ni aludiendo al soneto de Guinizelli –citado anteriormente–, sino estableciendo un paralelismo entre la Estrella Diana y la Virgen María:

Imperial intentó establecer una relación entre Estrella Diana y el parto, como indican las referencias al ángel Gabriel y a la Anunciación en IV (231) y V (232 bis). La diosa Diana se llama «Lucina» y parte de sus responsabilidades como diosa de la Luna era ayudar a las mujeres en el parto. La Virgen María tenía una responsabilidad semejante, y se llamaba en este contexto «Lucina dolentibus». En el nivel anagógico, entonces, Estrella Diana se refiere a la Virgen María, «Lucina dolentibus, stella maris». La autoridad bíblica para esta comparación procede de los *Hechos* 19, 24-25, donde se discute la diosa Diana. (1977: XCIX)

Sin embargo, y pese a los persuasivos argumentos de Nepaulsingh, es posible que Imperial pensara simplemente en ocultar bajo el nombre de Estrella Diana, siguiendo a los poetas del *dolce stil novo*, el nombre de una mujer de carne y hueso de la que él estuviera realmente enamorado o la que simplemente quisiera elevar un rendido encomio poético. Hay sobrados motivos para pensar que Imperial tomó el

nombre Estrella Diana de la tradición literaria de su tiempo para referirse a la estrella que anuncia el día, como hacían los *stilnovistas*, y no como se venía haciendo a lo largo de toda la Edad Media –como hace el mismo Pérez de Guzmán–, es decir, identificando a Diana con la luna y haciéndola, en pos de la tradición clásica, símbolo de la castidad y representante máxima del ejercicio de la caza. Al identificarla con la estrella de la mañana, Imperial atribuía a su dama un carácter angélico. Aunque se tratara de una mujer real, era al mismo tiempo un ángel enviado por Dios a la tierra –como el arcángel Gabriel– para purificar al hombre a través del amor hacia ella, convirtiéndolo en un ser virtuoso y permitiéndole de ese modo un acercamiento más íntimo a Dios. En efecto, como dice Casaldüero:

Presenta, pues, Imperial su experiencia amorosa dentro de la tradición «stilnovista», busca alegorizar como Dante alegoriza en su *Comedia*, y hacer así de su experiencia y de su dama, una alegoría que explique lo transcendental de su trabajo y la nobleza que ese trabajo imparte a los que lo practican, como él, con sabiduría y con pericia. (1987: 134)

Por ello, Dante lo animará a continuar su obra: «Alçe la vela tu nave, / de su engeño muy sutil enviso». Se ha señalado la relación de estos versos con los que el mismo Dante pronuncia en el exordio del Purgatorio de su *Comedia*: «Per correr miglier acque alza la vela / ormai la navicella del mio ingegno» (*Purg.*, I, vv. 1-2). Aunque la relación entre estos versos de Imperial y los de Dante en su *Comedia* sea evidente, es obligado igualmente que aportemos aquí la identificación que hace Casaldüero (1987: 132) de estos versos con las palabras utilizadas por el mismo Dante al comenzar el tratado segundo del *Convivio*:

Lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'òra del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce camino e di salutevole porto (...). (*Conv.*, II, 1, p. 108)

Pero Casaldüero no solo relaciona con el *Convivio* estos versos, sino que, para él, todo el poema de Imperial está inspirado en la obra del poeta italiano y solo teniendo presente esta obra llegaremos a comprender perfectamente el significado de la respuesta de Imperial a Pérez de Guzmán, el significado de la Estrella Diana y la forma de trabajar de nuestro poeta. En los versos que acabamos de citar del *Convivio*, cuando

Dante se compara con una nave que «sin vela y sin gobierno, se ve arrastrada a playas diferentes y a diferentes puertos», indica que «muchos han vilipendiado su persona, y que muchos también han rebajado el valor de sus obras: no solo el de las escritas, sino también el de las por escribir» (1987: 132).

Dante afirma en el mismo *Convivio* que la envidia es la causa de los malos juicios: «Invidia è cagione di mal giudicio, però che non lascia la ragione argomentare per la cosa invidiata, e la potenza giudicativa è allora quel giudice che ode pur l'una parte» (I, iv, pp. 26-27). Según Casaldueiro, Imperial en la primera estrofa se basa en las palabras de Dante para deshacer la argumentación de Pérez de Guzmán: «Voluntad sin orden fue non sana / pronunçiar sentençia e querer definir / sin ver el proçesso nin ver concluir /.../ sin ver una al menos dezir se podría / qualquier de las partes la una ser vana» (vv. 1-3 y 7-8). De esta manera, Imperial estaría justificando las acusaciones de Pérez de Guzmán, atribuyéndolas indirectamente a la envidia.

La respuesta de Dante ocupará todo lo restante del poema. Cede de esta manera la palabra a una gran autoridad y a quien para él es su guía en todos los sentidos.¹⁷⁰ Dante le aconsejará, adoptando una jerga de buen conocedor de asuntos de derecho («pon sospecha *de jure* fundada / en malquerençia, /... / por actoría nin por demanda», «querella querellosa»...), que someta el debate al juicio del Almirante de Castilla, don Diego Hurtado de Mendoza,¹⁷¹ el padre del marqués de Santillana, que se relaciona con ambos poetas, pues es primo de Pérez de Guzmán y compañero de Imperial en la corte de Castilla (al haber sido Vicealmirante de Castilla).¹⁷² En cuanto a la palabra «actoría» afirman Dutton y Cuenca: «no parece ser la *Torah* judaica, como propone Nepaulsingh, sino el término forense *actoría* (*otoría* DRAE s.v.): declaración que hacía el demandado atribuyendo a otra persona aquello por lo que había sido demandado» (1993: 282). Dante también le asegurará que debe estar tranquilo y seguro de la victoria confiando en la Razón, en la Esperanza y en la Poesía: «Razón es la una, de grandes valores, / Esperança la otra, que es maestra d'ellas, / Poetría la tercera, que como çentellas...»

¹⁷⁰ Examinaremos con más detalle esta concepción de Dante como guía literario y espiritual de Imperial cuando analicemos el poema más extenso e importante de Imperial, el «Dezir a las siete virtudes».

¹⁷¹ Este dato es la clave para saber que estos poemas fueron escritos antes de julio de 1404, puesto que en ese año murió Diego Hurtado de Mendoza.

¹⁷² Véanse más datos biográficos documentados en el apartado dedicado a la biografía de Francisco Imperial.

(vv. 21-23).¹⁷³ Según Casaldueiro, Imperial vuelve a basarse en el texto del *Convivio* citado anteriormente.

Como vemos en estos versos, la nave de Dante también será guiada por la Razón y la Esperanza, y a continuación explicará en su obra su exposición poética. Dicha exposición la hará –como él mismo afirma– desde dos perspectivas: literal y alegórica. Primero explica el sentido literal: «è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti», y después pasa a definir el sentido alegórico, que es el que aquí más nos interesa: «è quello che si nasconde sotto'l manto di queste favole, ed è una veritade nascosa sotto bella menzogna» (*Conv.*, II, 1: p. 113).¹⁷⁴

Imperial, al basarse en Dante, trata de imprimir a su obra el carácter alegórico que aprende en su maestro. Y, por tanto, los poetas castellanos deberían haber tenido en cuenta este sentido alegórico a la hora de interpretar el poema de Imperial. Lo leyeron, sin embargo, literalmente y no entendieron el significado real del primer poema de la serie. Los versos que Imperial pone en boca de Dante, «Alçe la vela tu nave, / de su engeño muy sutil enviso» (vv. 15-16), aluden a ese sentido alegórico de su obra y a la falta de comprensión de sus contemporáneos. El mismo Dante ya advertía en el segundo tratado del *Convivio* –tras la explicación del sentido literal y alegórico– que poetas y teólogos entienden la alegoría de diferente manera.¹⁷⁵

Pero Casaldueiro va aún más allá en la relación de estos poemas de Imperial con el *Convivio*, señalando que Imperial, al identificar a su dama con Venus, con la estrella de la mañana y la tarde, está haciendo referencia a la comparación que Dante establece entre Venus y la retórica:

E lo cielo di Venere si può comparare a la Rettorica per due proprietadi: l'una si è la chiarezza del suo aspetto, che è soavissima a vedere più che altra stella; l'altra si è la sua apparenza, or da mane or da serà. E queste due proprietadi sono ne la Rettorica: ché la Rettoricha è soavissima di tutte le altre scienze, però che a ciò

¹⁷³ Recordemos que también Dante, en *Inf.*, XXV, p. 173-174, tras haber hecho callar a Ovidio y a Lucano, compite contra ellos y finalmente los derrota.

¹⁷⁴ Hay que tener en cuenta que se perdió parte del texto que acabamos de citar y que fue rehecho por los editores. Pero estos se aceptan como auténticos.

¹⁷⁵ Para profundizar en este tema véase la *Epistola a Cangrande della Scala* (*Ep.*, XIII) escrita por el propio Dante.

principalmente intende; e appare da mane, quando dinanzi al viso de l'uditore lo rettorico parla, appare da será, cioè retro, quando da lettera, per la parte remota, si parla per lo rettorico. (*Conv.*, II, 13, pp. 227-228)

Es probable que Imperial conociera esta importante obra de Dante, pero no podemos confirmar si se inspiró en ella hasta el punto de establecer un paralelismo entre la amada, Venus y la Retórica, como propone Casaldueo. Aun así, resultan, además de interesantes, evidentes las relaciones entre ambos textos, y sin duda hay que tenerlas en cuenta. Pero querríamos insistir en la todavía más evidente relación de los poemas de Imperial con la tradición del *dolce stil novo* –a la que perteneció el propio Dante– que sirvió de inspiración a nuestro poeta para nombrar a su dama Estrella Diana y para describirla como una *donna-angelo*, la figura creada y desarrollada por los *stilnovistas*. Estos le proporcionaron no solo el nombre y la estrella, sino también la comparación con las flores, con los astros y con personajes mitológicos femeninos.

En resumen, tras la incompreensión de su primer poema, «Non fue por çierto mi carrera vana», por parte de Pérez de Guzmán, Francisco Imperial apunta en este segundo de la serie, «Voluntad sin orden fu e non sana», mediante la invocación y concurso de Dante, el carácter alegórico de su contenido, y le recomienda a Guzmán una segunda lectura, que habría de realizar bajo esa perspectiva alegórica.

Pero el poema de Imperial siguió incomprendido y prueba de ello es el siguiente, del sevillano Diego Martínez de Medina, que supone la contrarréplica a este segundo poema de Imperial.

4.5. Contrarréplica de Diego Martínez de Medina

CB 233 [ID1369]

Este dezir fizo Diego Martínez de Medina, jurado de Sevilla, en respuesta d'este otro dezir primero qu'el dicho Miçer Françisco fizo a la dicha Estrella Diana; el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte qu'el otro primero dezir.

Muy emperial e de grant ufana¹⁷⁶
fue vuestro proçesso e vuestro dezir
por tanta nobleza querer concluir

¹⁷⁶ *Ufana*: orgullo, ufanía.

de quien non lo vale nin es tan loçana;
5 servos há, por ende, señor, cosa sana
de vos retractar de tal osadía,
pues que enfengiste, menguando valía¹⁷⁷
de todas las lindas por una villana.

E si su amor tanto vos conquiso,¹⁷⁸
10 bien fuera loarla, mas non a tal fin
que por ella calle Dante el florentín,
en el qual leístes, si fuestes en viso;
ca non componen tales façiones viso
por que ella suba en tan alta nave,
15 nin deva ser dicha luzero nin llave
de la fermosura; d'esto vos aviso.

Los otros poetas, grandes sabidores,
non la estremarán¹⁷⁹ segunt su semblante,
quanto más Ovidio fuera muy pesante¹⁸⁰
20 si d'ella oyera tan grandes loores.
Todos los leales, lindos amadores
de vos deven tener muy grandes querellas,
pues menospreçiastes dueñas e doncellas
de quien ellos fueron siempre servidores.

E porque la loedes, da¹⁸¹ poco o nada
25 a la gentil troyana de alto valor,
nin porque seades más su defensor
a Ufrigenia griega non empeçe nada.¹⁸²
Non sé cómo pudo de vos ser pensada
30 tan grant sinrazón e tan fuerte cosa

¹⁷⁷ *Enfengistes*: embrollasteis. *Menguando*: restando.

¹⁷⁸ *Conquiso*: conquistó.

¹⁷⁹ *Estremarán*: encomiarán.

¹⁸⁰ *Pesante*: apenado.

¹⁸¹ *Da*: importa.

¹⁸² *Ufrigenia*: Ifigenia. *Empeçe*: perjudica.

que vos es rebtada¹⁸³ e muy vergonçosa,
tanto que jamás non debe ser mentada.

Parece que el Almirante no se prestó como juez en este debate poético y, por tanto, el poema de Imperial continuó incomprendido. Este decir de Martínez de Medina pierde el acento solemne y moralizante que le había dado Pérez de Guzmán al suyo, y enfatiza a cambio el carácter de debate poético, pero sin recoger el desafío de las bellas imágenes de Imperial.

Caravaggi propone –como hemos reflejado en la nota a pie de página del esquema inicial– que este poema sea la réplica al poema anterior de Imperial, «Voluntat sin orden fue, non sana...», y no al primero de la serie «Non fue por cierto mi carrera vana», como señaló Lida de Malkiel (1947: 172) o el mismo Baena en la rúbrica. Las razones en las que basa su tesis son algunos indicios internos comprendidos en las dos primeras estrofas: en primer lugar, la expresión «cossa sana» (v. 5), que se relacionaría con «Voluntad [...] non sana» (v. 1) del poema de Imperial; igualmente, señala Caravaggi que Martínez de Medina pretende desautorizar o minusvalorar la *auctoritas* dantesca invocada por Imperial: así, «por ella calle Dante el florentín» (v. 11), contrapuesto a «Alúbreme, el buen Florentín» (v. 10) de Imperial. Sin embargo, no parece que Martínez de Medina esté mandando callar a Dante, sino, más bien al contrario, señalando el atrevimiento de Imperial al mandarlo callar, más aún cuando este es su fuente de inspiración. Por último, Caravaggi añade otro posible vínculo entre ambos poemas para defender su tesis, en el sentido de que Martínez de Medina retomaría la imagen alegórica de la nave («porque ella suba a tan alta nave», v. 14), que Imperial había utilizado en su poema («Alçe la vela tu nave», v. 15).

A pesar de todas estas correspondencias que señala Caravaggi, no parecen suficientes para sostener su tesis. Existen más indicios para pensar que constituye la respuesta al primer poema de la serie de Imperial, como menciona el propio Baena en su rúbrica: «Este dezir fizo Diego Martínez de Medina (...) en respuesta d'este otro dezir primero qu'el dicho Miçer Françisco fizo la dicha Estrella Diana; el qual es fecho por los mesmos consonantes e arte qu'el otro primero dezir». Tal y como indica Baena, Martínez de Medina se adapta al número de estrofas del primer poema de Imperial, al igual que a su temática y a su rima. Por todo ello pensamos que este poema, aunque

¹⁸³ *Rebtada*: retada.

pueda recoger alguna referencia del poema «Voluntad sin orden (...)» –como apuntaba Caravaggi–, es otra réplica más, junto a la de Pérez de Guzmán, al poema de Imperial dedicado a la Estrella Diana que abría el debate poético.

En este caso, Martínez de Medina sitúa el error de Imperial en un plano poético y social, y no moral, como lo hacía Pérez de Guzmán. Para hablar del error cometido por Imperial se basa en las dos primeras composiciones de este debate –la de Imperial y la de Pérez de Guzmán–, y por tanto hemos de volver a hacer referencia a los motivos que diferenciábamos en estos. En la primera estrofa, aparece el «hablar demasiado», substituyendo el escenario real del poema de Imperial, como veíamos también en Pérez de Guzmán, pero en este caso el tema se sitúa en un nivel más estrictamente retórico. Por ello, no hablará de la codicia, pecado moral –como hacía Pérez de Guzmán–, sino del atrevimiento de Imperial en el sentido estilístico o versificatorio: «Muy enperial e de grant ufana / fue vuestro proçeso e vuestro dezir». Pasará rápidamente a un plano social, acusando a Imperial de ofender a las hermosas mujeres de la antigüedad, al reducir su valía ante una simple villana: «Pues que enfengistes menguando valía / de todas lindas por una villana».

En la segunda estrofa se substituye el jardín metafórico de Imperial y la ceguera de amor a la que aludía Pérez de Guzmán, por el *taceant* («callen poetas»), que ocupará también la tercera estrofa. No hará, en cambio, referencia a la comparación de Estrella Diana con el arcángel Gabriel, que había sido tan criticada por Pérez de Guzmán, porque a Martínez de Medina le interesa mucho más resaltar, como hemos dicho, el error poético y no el pecado moral. Alude a Dante como autoridad a la que Imperial sigue «en el qual leístes» (v. 12). En la tercera estrofa, invitará a Imperial a retirarse del combate o «lid» poética, puesto que una villana no puede competir con las cualidades de las damas más famosas. Los clásicos de la antigüedad jamás aceptarían tal cosa y, además, esto le puede traer «muy grandes querellas» de todos los leales amadores, «pues menospreçiastes dueñas e doncellas / de quien ellos fueron siempre servidores» (vv. 23-24).

En la cuarta estrofa se vuelve a retomar el motivo de las mujeres del pasado, utilizando las afirmaciones y elementos comparativos de Imperial (Helena, Ifigenia) para contradecirlos y negar el valor de Estrella Diana: «E porque la loedes da poco o nada / a la gentil troyana de alto valor, / nin porque seades más su defensor / a Ufrigenia griega non enpeçe nada» (vv. 25-28). Para él, la comparación de Imperial es desmesurada y, como se mueve dentro del ámbito del amor cortés, defiende la medida.

Por ello, cuando Imperial acepta el desafío, ya no le responde el moralista Pérez de Guzmán, sino el poeta Martínez de Medina, quien –sin entender tampoco el sentido pleno del poema de Imperial– coloca el debate en el campo de lo estricta y exclusivamente literario, convirtiéndolo en una banal competición de ingenio.

La réplica de Imperial a este poema de Martínez de Medina no tardaría en llegar. Y el poeta intervino, por supuesto, en defensa de su Estrella Diana.

4.6. Réplica de Imperial a Martínez de Medina

CB 234 [ID0539]¹⁸⁴

Este dezir fizó el dicho Miçer Françisco Imperial a la dicha Estrella Diana e quexándose de los otros que lo reqüestavan e pidiéndole a ella armas.

5 Ante la muy alta corte
 del dios d'amor só çitado
 e malamente acusado
 por vos, Estrella del norte,
 diziendo que fiz error
 en vos dar tan grant loor
 que por én meresco morte.

10 Dizen que vos ensalçé
 entre las altas señores,
 como rosa entre las flores
 dizen que vos esmeré;
 con luzero, con estrellas,
 llama a par de çentellas,
 dizen que vos igualé.

15 Dizen que me desdezir
 farán como fementido

¹⁸⁴ Otra copia en MH1-274: *Dezir del dicho*. Contiene las coplas 1-6, 9 y 11, más la copla 5 de la respuesta de Diego Martínez, a quien atribuye la pieza entera.

o que en el campo metido¹⁸⁵
me farán cruel morir;
e si esto non fizieren,
20 que do vuestros ojos vieren
me farán¹⁸⁶ luego foír.

En vuestras manos, amiga,
fago jura e promessa
e a la grant Venus diessa
25 que este rebto por vos siga
ante el alto dios de amor,
defendiendo¹⁸⁷ vuestro honor
de quien desloor vos diga.¹⁸⁸

E porque noble armadura
30 conviene a tal pelea,
donde el¹⁸⁹ dios de amor vea
la vuestra grant fermosura,
con vuestras manos labrat
las armas e apropiat¹⁹⁰
35 a¹⁹¹ vuestra gentil figura.

E de vuestra cabelladura
de toda poça¹⁹² labredes

¹⁸⁵ *Campo metido*: campo de torneo.

¹⁸⁶ Manuscrito «faga», MH1 «faran», Nepaulsingh «farán». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

¹⁸⁷ Manuscrito «defendido», MH1 «defendiendo», Nepaulsingh «defendido». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca porque siguen MH1 y por el sentido del verso.

¹⁸⁸ Manuscrito «vos desloor diga», MH1 «desloar vos diga», Nepaulsingh «vos desloor diga». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca porque siguen MH1 y por el sentido del verso.

¹⁸⁹ Manuscrito «donde dios», MH1 «donde el dios», Nepaulsingh «donde dios». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca porque siguen MH1 y por el sentido del verso.

¹⁹⁰ Manuscrito «apropiedat», MH1 «apropiad», Nepaulsingh «apropiedat». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca porque siguen MH1 y por el sentido del verso.

¹⁹¹ Manuscrito «la», MH1 «la vuestra gentil mesura», Nepaulsingh «la». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

cota,¹⁹³ mi bien, que me dedes,
si fuere vuestra medida.
40 Bien ceñida e apretada¹⁹⁴
con vuestros braços, amada,
me çingades¹⁹⁵ por çintura.

Vuestros ojos amorosos,
señora, me dat por lança,
45 e aved firme esperança
que con ella mentirosos
faré a los maldezidores
de vos, la flor de las flores,
pues de vos son embidiosos.

50 Vuestro aire delicado
quiero levar por escudo:
non temo con él nin dudo
maldezir desmesurado.
E sean con él por devisa
55 vuestros dientes, boca e risa,
e dezir muy adonado.

El vuestro graçioso talle
e muy buen torno de cara,
resplandeçiente e clara
60 qual el sol en mayo sale,

¹⁹² Este verso es difícil de interpretar. Dutton y Cuenca proponen tener en cuenta la expresión «a toda broza» (Correas, 573b: ‘hecha más de fuerza que pulida’) y también «de toda broça» (Correas, 560a: ‘Para decir que una persona o cosa sirve para todo’). Para Nepaulsingh poça podría ser una variante de «pozal» que significa «mina» (DCELC, t. III, p. 865) y por tanto, podría significar «de su pelo que es toda una mina, hazme una cota de armas» (1977: 29). A nosotros nos convence más la explicación de Dutton y Cuenca aunque también resulta sugerente la propuesta de Nepaulsingh.

¹⁹³ *Cota*: túnica de malla.

¹⁹⁴ Manuscrito «e ceñida bien apretada», MH1 «bien ceñida e apretada», Nepaulsingh « e ceñida, bien apretada». Nosotros seguimos la edición de Dutton y Cuenca porque siguen MH1 y por el sentido del verso.

¹⁹⁵ *Çingades*: ciñáis.

sea yelmo con çimera.
¡Non creo qu'en la frontera
otro tan propio se falle!

65 Vuestra nariz afilada
sea flecha muy polida,
con las pestañas, mi vida,
ricamente emplumada;
vuestro çejo muy fermoso
sea el arco amoroso
70 con que lançe al entrada.

 Vuestro graçioso asseo¹⁹⁶
sean las sobreseñales:¹⁹⁷
non creo que las dio tales
Ginebra nin fizo Isseo;
75 e serié gran maravilla
fallar tales en Castilla
que, quanto yo, non las veo.

La réplica no se haría esperar e Imperial conduciría la defensa de su dama en una composición formada por once septinas o septetos de versos octosílabos. El poema se presenta como un desafío alegórico en toda regla y, por tanto, Imperial lo coloca en un alto plano poético, como había tratado de hacer su último contrincante. Seguirá, por tanto, un esquema tradicional entre los poetas del Norte de Francia, que sirve para desarrollar una alegórica batalla ante el dios de Amor con armas y argumentos metafóricos. Y será ese dios de Amor quien finalmente intervenga como juez y dicte sentencia por boca de un representante.

Por tanto, Imperial en este poema sigue las características propias del amor cortés y se aleja de las figuras *stilnovistas* que dominaban su primera composición, «Non fue por cierto mi carrera vana». Su propósito ahora es demostrar que su dama es digna de todos los elogios que le había dedicado en ese primer poema. Intentará, por

¹⁹⁶ *Asseo*: prestancia.

¹⁹⁷ *Sobreseñales*: blasón, túnica con divisa.

tanto, vencer esa alegórica batalla con los instrumentos que le proporciona la lírica del amor cortés: inventiva, gracia, pericia técnica, y riqueza de recursos y artificios.

Imperial recurre a la estrofa de arte menor por ser más ágil y graciosa, sustituyendo a la de arte mayor, más solemne y pesada. En concreto escoge, para la alegórica solicitud de indumentaria de lucha, las coplas mixtas de siete versos, que eran poco usadas en Castilla. Casaldüero explica acerca de esta elección estrófica de Imperial:

Coplas, que por otra parte, permiten a Imperial introducir un elemento –el único en el poema– que rebasando los recursos que el amor cortés le ofrece, alude, tácitamente como en las composiciones, al sentido oculto de la estrella, a su naturaleza prodigiosa y admirable. (...) ... la estrofa mixta de siete versos, once veces se repite; surge entonces el setenta y siete como producto del siete por once. El número que significa, de acuerdo con una tradición antigua y conocida, la perfección de lo acabado, aparece ennobleciendo, primero, las estrofas –los siete versos que las constituyen– y después, glorificando con su presencia doble la composición entera (...). (1987: 139)

De esta manera, no solo se ennoblece el poema sino también, a través de este, a la persona amada atribuyéndole la perfección del número siete. Como indica el mismo Casaldüero (1987: 140), en este poema podemos diferenciar dos partes: la primera –estrofas de 1 a 3–, introductoria, y la segunda parte –estrofas de 4 a 11–, como cuerpo del poema.

En la introducción, Imperial pone en antecedentes al lector y a su amada. En las tres estrofas se reúnen ocho afirmaciones: una en boca del poeta y las otras en la de sus contrincantes. Estas afirmaciones se distribuyen en tres núcleos. El primer núcleo sitúa el pleito ante el dios de Amor, señalando que ha sido injustamente acusado por defender a su amada: «Ante la muy alta corte / del dios d'amor so çitado / e malamente acusado / por vos, Estrella del Norte». El segundo núcleo –que consta de cuatro afirmaciones– le sirve a Imperial para presentar todas las acusaciones que contra él han hecho y por ello cada una empezará con el verbo *decir* (2ª estrofa). El tercer núcleo, que también se introduce con el verbo *decir* y se apoya en tres afirmaciones, expone con una antítesis las amenazas de los contrincantes (3ª estrofa). Imperial despliega –pensando en el desafío– una gran riqueza ornamental con nuevas imágenes y comparaciones que

describen a su dama. Utiliza nuevos adjetivos que señalan veladamente su naturaleza oculta: no de mujer, sino de estrella; no de la castidad, sino del Norte que orienta y guía como la mañana.

La segunda parte de este poema, que ocupa las ocho estrofas restantes constituye –como decíamos– el cuerpo del poema. El demostrativo «vuestro» compone un todo y se abre en dos núcleos que contienen los mismos momentos que el número de estrofas que lo forma: el primero va de la cuarta a la quinta y el segundo de la sexta a la oncenava. En el primer núcleo (estrofas 4 y 5), Imperial alude al juez y a las razones del pleito, aceptando así el desafío. Promete y jura a la diosa Venus defender el honor de su amada, puesto que es el Amor el que juzga: «En vuestras manos, amiga, / fago jura e promesa / e a la grant Venus diesa, / que este rebto por vos siga / ante el alto dios de amor, / defendiendo vuestro honor / de quien vos desloor diga». En la quinta estrofa aparecen las piezas de una armadura simbólica: «E porque la noble armadura / conviene a tal pelea, / donde dios de Amor vea / la vuestra grant fermosura».

A partir de aquí, el segundo núcleo (estrofas 6-11) –siguiendo un riguroso orden– presenta en cada estrofa piezas de la armadura identificadas con cualidades o partes del cuerpo de la amada. La cota está constituida por el cabello; el cinturón, por los brazos; la lanza, por los ojos; el escudo es el aire delicado de la amada; la divisa, sus dientes y su boca; el yelmo, su talle; la cimera, su rostro; la flecha, su nariz y sus pestañas; sus cejas, el arco. En la última estrofa se llega al término de la enumeración y retomando nuevamente el motivo de las «referencias a las mujeres del pasado» vuelve a afirmar que no existe en Castilla una dama tan bella como su Estrella Diana, afirmación que había causado la polémica: «Vuestro graçioso aseo / sean las sobreseñales; / no creo que las dio tales / Ginebra, ni fizo Iseo; / e sería gran maravilla / fallar tales en Castilla, / que, quanto yo, non las veo». Imperial se mueve ahora en el campo literario, como Martínez de Medina, utilizando los recursos que le proporcionan los trovadores franceses, menos profundos pero más ágiles. Las metáforas que utiliza le sirven para desarrollar el argumento lírico y resaltar la belleza extraordinaria de la Estrella Diana.

La identificación del cuerpo de la dama con partes de la armadura nos recuerda a las canciones populares conocidas como mayas o mayos, que se cantan todavía hacia el último domingo de abril en algunos pueblos españoles. Por poner un ejemplo, de los muchos que podrían aducirse, en Las Cuevas de Utiel (Valencia) es conocido un mayo en que se hace un «retrato de la dama» enumerando con orden, desde la cabeza hasta los

pies, las partes más significativas de su cuerpo, comparándolas con elementos de la naturaleza o la vida cotidiana, a veces estereotipados:

La licencia es dada
la licencia es vuestra
y os retratararemos
de pies a cabeza.
[...]
Esta es su cabeza
tan pequeña
y en ella se forma
una margarita
Tus rubios cabellos
son madeja de oro
que cuando lo peinas
se enreda todo.
Esas dos orejas [...]
Tu frente espaciosa
es campo de guerra
donde el rey Alfonso
plantó su bandera.
Tus ojos señora
son luceros del alba
que de noche alumbra
mis esperanzas.
Tu nariz aguda
como una espada [...]
Esa es tu boquita
que forman dos carreras
de dientes menudos
que parecen perlas.
Ese hoyo que tienes
en esa barbilla
ha de ser sepulcro
para el alma mía.
Esa es tu garganta
tan clara y tan bella

que el agua que bebes
toda se clarea.
Esos tus hombros
escaleras son
donde pasó Cristo
su muerte y pasión.
Esos tus dos brazos
de la mar son remos
pasan y gobiernan
a los marineros.
Esas tus dos manos [...]
Esos tus diez dedos [...]
Esos tus dos pechos [...]
Tu fina cintura [...]
Ya vamos llegando
a partes secretas
donde yo no puedo
dar las señas ciertas.
Esos tus dos muslos...
Esas tus rodillas [...]
Tu pie chiquitito [...], etc.¹⁹⁸

Estas descripciones de la dama coinciden con el orden de los elementos del cuerpo descritos desde la tradición clásica del llamado «retrato de la dama» o «pintura de la dama» hasta los epitalamios sefardíes, bien estudiados por Alvar (1971), a partir de la canción judeo-sefardí «Dize la nuestra novia», en la que se van enumerando y glosando, con comparaciones originales, hasta trece partes del cuerpo de la mujer: la cabeza, el cabello, la frente, las cejas, los ojos, la nariz, la cara, los labios, los dientes, la lengua, la barbilla, los brazos y los pechos. Las metáforas utilizadas en estos epitalamios para describir la belleza de la dama se identifican con elementos de la naturaleza. Poco a poco la tradición de los mayos irá dejando de lado estas metáforas y

¹⁹⁸ Mayo tomado de Pardo y Oller (1997). Véase también Pardo y Jesús-María (2002). Para el tema de los mayos y su encuadre en la tradición lírica, véase Beltrán (2004), que parte de los trabajos de Manuel Alvar (1971) y otros.

tomará como referencia el campo bélico o religioso, como podemos observar en el ejemplo recogido en Utiel aportado más arriba o como el propio poema de Imperial.

4.7. Réplica de Martínez de Medina a Imperial

CB 235 [ID1370]

Este dezir fizo el dicho Diego Martínez de Medina en respuesta d'este otro dezir de Miçer Françisco, e diciendo e allegando contra él en cómo él tenía otras mejores e más lindas armas que le avía dado el Amor, con las quales lo entendía desbaratar e vençer.

Pues la gloria mundana
vos fuerça e amonesta
que por Estrella Diana
tomedes tan grant reqüesta,
5 la batalla vos es presta,
siquiera a todo trançe,¹⁹⁹
por que vengança alcançe
Venus de quien le denuesta.

Vuestra reqüesta resçibo
10 con fiadura e gaje,²⁰⁰
e luego vos aperçibo
que Venus e su linage
me guarnescan²⁰¹ un plumaje
de flores de gentileza,
15 con el qual faré proeza,
segunt fize omenaje.²⁰²

Non vos he²⁰³ por tan fuerte
que non ayades pavor
de padesçer cruelmente,

¹⁹⁹ *Siquiera a todo trançe*: aunque sea sin límites, a muerte.

²⁰⁰ *Gaje*: prenda de desafío.

²⁰¹ *Guarnescan*: confeccionen, adornen o equipen.

²⁰² *Omenaje*: promesa jurada.

²⁰³ *Non vos he*: no os tengo. Se refiere a Imperial.

20 viendo tan grant resplandor
como Venus e Amor
ponen en mí sobrevistas,²⁰⁴
por que de vos sus bienquistas
non resçiban desonor.

25 Lança verde, muy aguda,
de sus bienes titulada
me dan con la qual, sin dubda,
vuestra cota tan loada
será toda desmallada;
30 e creed, don Descortés,
que todo el vuestro arnés
vos valdrá poco o nada.

Mi escudo sea todo
de lindeza azerado,
35 quanto ha de oro a lodo
es del vuestro aventajado,
fuertemente embraçado
con beldat e garrideza
de la que, por su nobleza,
40 meresçe muy grant estado.

De vuestra polida flecha
yo non he pavor nin curo,
pues de otra mejor fecha
Venus me fizo seguro;
45 e me dixo, yo te juro,
que aquésta poco aduxo²⁰⁵
de lo lindo que debuxo
en las que yo más apuro.²⁰⁶

²⁰⁴ *Sobrevistas*: blasón sobre la armadura.

²⁰⁵ *Aduxo*: traje.

²⁰⁶ *Apuro*: perfecciono.

Pues Venus vos es contraria
50 e de aquesto non fallesçe,
tan presta e voluntaria
es en quanto en mí guarnesçe.
Non digades que floresçe
en superlativo grado,
55 e loadla mesurado
tanto quanto pertenesçe.

De loor demasiado
non cumple que la loedes,
mas pedir por lo pasado
60 mucho perdón meresçedes;
e si esto non fazedes
e queredes porfiar,
yo non vos cuido dexar
fasta que vos retraedes.²⁰⁷

Diego Martínez de Medina interviene nuevamente en el debate respondiendo a Imperial. Su respuesta se adecua a la composición anterior de Imperial y se coloca en su mismo plano poético, el del desafío literario, siguiendo los patrones franceses y las doctrinas provenzales. Martínez de Medina utiliza aquí la octava de arte menor, reduciendo así el número de estrofas con respecto al poema de Imperial.²⁰⁸ La réplica de Martínez de Medina consta de ocho coplas –en lugar de las once de Imperial– de ocho versos cada una.

Casaldiero diferencia en este poema tres partes –frente a las dos que señalaba en el poema de Imperial–: la primera correspondería a la octava inicial y sería la introducción –que en Imperial ocupaba las tres primeras estrofas–; la segunda presentaría la materia en cinco octavas (2 a la 6), al igual que hizo Imperial en las

²⁰⁷ *Retraedes*: retraigáis, echéis atrás.

²⁰⁸ La octava de arte menor se compone de ocho versos octosílabos con dos o tres rimas consonantes; la estrofa se divide en dos subestrofas con, al menos, una rima en común; el 4º y el 5º verso deben rimar entre sí: abbaacca; abbaabba; ababbccb, ababbaab, abbaacac, etc. Es la estrofa más antigua de la poesía cancioneril castellana. Predomina en la primera mitad del XV y conforme avanza el siglo será sustituida por la copla castellana, de cuatro rimas.

últimas ocho estrofas de su poema; la tercera y última, es la conclusión del poema y ocupa las últimas dos octavas (7 y 8) —esta parte no tiene correspondencia con el poema de Imperial—.

Al igual que veíamos en el poema anterior de Imperial, la introducción ayuda para poner en antecedentes al auditorio, aludiendo al error poético cometido por Micer Francisco. Señala que Estrella Diana es la causa que lleva a Imperial a aceptar este combate poético confiando en la victoria y añade que Venus estará muy ofendida por ello: «Pues la gloria mundana / vos fuerça e amonesta / que por Estrella Diana / tomedes tan grant requesta, / la batalla vos es presta, / siquiera a todo trançe, / porque vengança alcança / Venus de quien la denuesta». Presentando a Venus como parte ofendida pretende que el juez, el dios de Amor, se ponga de su parte y juzgue a su favor insistiendo en señalar el error de Imperial.

La segunda parte sigue el esquema de Imperial en su poema anterior, pero en este caso no se señalan subdivisiones y se entra directamente en materia: «Vuestra requesta resçibo / con fiadura e gaje». A continuación se hace referencia al tema sobre el que se erige el poema: «E luego vos aperçibo / que Venus e su linaje / me guarnescan un plumaje / de flores de gentileza, / con el qual faré proeza / segunt fize omenaje». El tema ya no es la hermosura de la dama, como en Imperial, sino el poder del amor y su grandeza, puesto que presenta como parte ofendida a Amor y a Venus («Venus e su linaje»), y serán estos los que le proporcionen las armas para combatir. Estas armas le sirven para dar entrada al tema, es decir, para presentar el poder y la grandeza del Amor, pero al no ser apoyado por partes del cuerpo ni por cualidades de la dama, cambiará el orden de aparición de las armas. Por tanto, desaparecen las imágenes y los adjetivos embellecedores que veíamos en Imperial y aparecen en su lugar afirmaciones sobre el poder del amor —como observamos en las coplas 2 a la 6—, que a la vez se encargan de señalar el error de Imperial. En la tercera estrofa el poeta llega a insultar a Imperial («E creed, don Descortés», v. 30) y a afirmar, sin embargo, él mismo, sin la menor cortesía, en la estrofa siguiente, que su escudo es mucho mejor: «Mi escudo sea todo / de lindeza azerado; / quanto ha de oro a lodo / es del vuestro aventajado» (v. 35). En un *crescendo* ofensivo, la sexta estrofa cuenta que Venus le aseguró que Estrella Diana no es tan hermosa como afirma Imperial y por tanto confía en que ganará este combate: «Venus me fizo seguro; / e me dixo, yo te juro, / que aquésta poco aduxo / de lo lindo que debuxo / en las que yo más apuro» (vv. 44-48).

Por último, en la tercera parte, la sección conclusiva, que corresponde a las dos últimas coplas, Martínez de Medina vuelve a afirmar que Venus está en contra de Imperial («Pues Venus vos es contraria», v. 49) y, por tanto, como decíamos, tiene asegurada la victoria. Aconseja a Imperial que sea mesurado a la hora de alabar a su dama y que no exagere en sus elogios, ya que, como la misma Venus le ha asegurado, Estrella Diana no es tan hermosa: «Non digades que floresçe / en superlativo grado, / e loadla mesurado / tanto quanto pertenesçe» (vv. 53-56). En la última estrofa le exigirá a Imperial que se arrepienta, que no insista en su propósito de demostrar que Estrella Diana es digna de tanto elogio puesto que es imposible. Así que lo único que puede hacer es retractarse de lo dicho y pedir perdón. Por tanto, Martínez de Medina en este poema cae en la banalidad formal y temática, dejando los argumentos y aduciendo como recurso fácil la autoridad indiscutible de Venus.

4.8. Sentencia de amor. Conclusión de Alfonso Vidal

Aunque Martínez de Medina estaba muy confiado en la victoria, pues creía tener de su lado al mismo Amor, no fue así. El jurado Alfonso Vidal es el encargado de dictar sentencia en nombre del Amor y lo hará a favor de Imperial. Este poema de Vidal, al parecer el único suyo que se conoce, resulta, aunque esté incompleto –faltan los dos últimos versos–, ser la clave de toda esta serie.

CB 236 [ID1371]

Este dezir dizen que fizo un jurado de Sevilla que llaman Alfonso Vidal, el qual dezir fizo él como a manera de juez entre los dichos Miçer Françisco e Diego Martínez e, visto el pleito, dio sentençia por el dicho Miçer Françisco por la forma que aquí se contiene.

5 En un pleito que es pendiente
 ante vos, el dios de amor,
 yo, el vuestro servidor,
 quiero ser lugarteniente;
 e seré muy diligente,
 segunt mi poca çiençia,
 para dar en él sentençia
 contra el desobediente.

El muy alto Amor dize
10 que le plaze muy de grado
que sea su delegado
por la petición que fize
e, por que la verdat atize
a guisa de buen alcalde,²⁰⁹
15 que todo se faze en balde
si el uno non defoíze.²¹⁰

Fázeme su pedimiento
cada día tres vegadas
que aya por ençerradas²¹¹
20 e faga ençerramiento²¹²
de razones con buen tiento.
Non curedes de oro ruego,
pongo plazo para luego
sin ningunt detenimiento.

25 E visto este proçesso
todo bien de arriba ayuso,²¹³
e leído viesso a viesso
cada uno lo que puso,
fasta que fuera concluso
30 de las partes por un modo,
e aviendo sobre todo
mi acuerdo,²¹⁴ como es uso,

fallo que el Emperial
aprueba por ley espresa,²¹⁵

²⁰⁹ *Alcalde*: juez.

²¹⁰ *Defoíze*: desespera, renuncia.

²¹¹ *Ençerradas*: rematadas, concluidas.

²¹² *Ençerramiento*: conclusión.

²¹³ *Ayuso*: abajo.

²¹⁴ *Acuerdo*: solución.

35 en que la Venus diessa
 non meresçe ser igual
 de la Estrella cabdal
 que Dios fizo esmerada,
 la qual digo que fue dada
40 en el mundo por señal.

 Sin embargo²¹⁶ de la diosa
 que dizen en los amores,
 segunt dizen sabidores,
 bien tengo que sea glosa²¹⁷
45 que nunca ovo tal cosa,
 salvo dizen gloria vana,
 mas la Estrella Diana
 visto es que es hermosa.

 Por ende, al de Medina,
50 yo mando que se desdiga,
 e que a esta su amiga
 le faga saber aína²¹⁸
 que non meresçe ser dina
 tomar por ella requesta
55 -esta
 -ina.²¹⁹

Este poema demuestra que Alfonso Vidal sí que entendió el significado de la Estrella Diana que Imperial quería transmitir en su primer poema, «Non fue por cierto mi carrera vana...». Por otra parte, al dictar sentencia a favor de Imperial reconoce el prestigio que este tenía en Castilla. El poema consta de siete coplas de ocho versos y sigue el esquema establecido por Imperial y Alfonso Vidal en los dos poemas anteriores. Pero como su finalidad es dictar sentencia, no utiliza los mismos motivos

²¹⁵ *Aprueva*: prueba. *Espressa*: explícita.

²¹⁶ *Sin embargo*: sin resistencia, oposición.

²¹⁷ *Glosa*: comentario aclaratorio de una ley.

²¹⁸ *Aína*: pronto.

²¹⁹ Faltan dos versos.

que estos. Sigue la forma judicial de un fallo y de ahí que su composición se divida en tres partes: introducción, que ocuparía las dos primeras coplas, los preliminares del veredicto (coplas 3 y 4) y la sentencia en las tres últimas coplas.²²⁰

En la primera parte Vidal explica por qué decide intervenir como juez en este debate: «En un pleito que es pendiente / ante vos, el dios de amor, / yo, el vuestro servidor, / quiero ser lugarteniente; / (...) / para dar en él sentençia / contra el desobediente» (vv. 1-4 y 7-8). Por tanto, él hablará en nombre del Amor, pues así lo ha dispuesto este: «El muy alto Amor dize / que le plaze muy de grado / que sea su delegado» (vv. 9-11). En la segunda estrofa establece los límites temporales para dictar la sentencia («pongo plazo para luego / sin ningunt detenimiento», vv. 23-24) y deja claro que ha estudiado detalladamente todo el proceso para poder dictar una sentencia justa: «E visto este proçesso / todo bien de arriba ayuso, / e leído viesso a viesso/ cada uno lo que puso / fasta que fuera conclusso», vv. 25-29.

La tercera estrofa anuncia la sentencia de amor, tema sobre el que se erige la arquitectura de todo el poema. En esta última parte distinguimos tres momentos que aparecerán cada uno en una copla (de la 5 a la 7). En la quinta copla encontramos el fallo a favor de Imperial («fallo que el Emperial / aprueba por ley espresa») y las razones que le han llevado a hacerlo. En la sexta señala el error de Martínez de Medina –y todos los que pensaban como él– y en la séptima el castigo que este merece, es decir, que se desdiga de todo lo dicho. Vidal recurre a la oposición entre Venus y la Estrella Diana, que hacía Martínez de Medina: «en que la Venus diesa / non meresçe ser igual / de la estrella cabdal». Vidal presenta a la amada de Imperial como estrella y explica su función y su sentido. Afirma que es hermosa, una señal creada con amor por Dios para guiar a los hombres: «La estrella cabdal / que Dios fizo esmerada, / la qual digo que fue dada / en el mundo por señal».

En el *Cancionero de Baena* se recoge otra composición de Imperial –con el número 238–, que Baena no sabe si la dedica a Estrella Diana, a Isabel González o a otra dama de Castilla.²²¹ Si Imperial, como cree el mismo Casaldüero, hiciera referencia

²²⁰ Seguimos –como en los poemas anteriores– la división de las partes del poema realizada por Casaldüero (1987).

²²¹ Dice la rúbrica: «Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [] e otros dizen que lo fizo a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizo a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso». Analizaremos este poema en el capítulo 5 dedicado a Isabel González.

en esta composición a Estrella Diana, refrendaría su tesis en torno a la relación existente entre Estrella Diana y la Retórica, puesto que en este poema, como veremos, Imperial vuelve a aludir a la grandeza de su amada, al carácter prodigioso que le otorgan el Amor y Apolo: «¡O tu poetría e gaya çiençia! / ¡O dezir rímico ingenioso! / ¡O tú retórica e pulcra loquençia / e suavidad en gesto graçioso!» (vv. 25-28). Y estos versos de Imperial, en efecto, nos recuerdan a los que hemos citado anteriormente del *Convivio* en los que Dante identifica a Venus con la retórica: «E lo cielo di Venere si può comparare a la Rettorica per due proprietadi: l'una si è la chiarezza del suo aspetto, che è soavissima a vedere più che altra stella (...) ché la Rettoricha è soavissima di tutte le altre scienze».

Por tanto, comprobamos que las teorías amorosas *stilnovistas* –que sigue y defiende Imperial– habían entrado en Castilla y que muchos las conocían. Y, sin embargo, como afirma Casaldueiro, la mayoría no pudo o no supo entender la alegoría que había utilizado Imperial para hacer referencia a su intento de renovar la poesía castellana. Dice Casaldueiro:

Ni Alfonso Vidal ni Diego Martínez de Medina ni Fernán Pérez de Guzmán, muestran haber vislumbrado –a pesar de las alusiones al *Convivio* que debían orientarles– el sentido alegórico de la estrella que Imperial velaba entre metáforas e hipérboles. Apunta Vidal en su poema el carácter prodigioso de la dama, su función «stilnovista» que la convierte en norte, en guía capaz de transportar a imponderables alturas de perfección y de nobleza. No la concibe, sin embargo, como encarnación de la retórica; no la ve como cifra de las metas y de los triunfos poético de Micer Francisco. (1987: 145)

5. La figura de Angelina de Grecia

En un pasaje de *El doncel de don Enrique el Doliente*, la novela histórica de Mariano José de Larra, Luis de Guzmán le interroga al cronista y humanista Pero López de Ayala, Canciller del reino, sobre las noticias más recientes que ha podido recoger para ir incorporando a la redacción de sus famosas crónicas. El Canciller Ayala responde aludiendo a la novedad de que el reloj de Sevilla, estropeado un año antes por la caída de un rayo, acababa de ser arreglado por un ginebrino. Y añade que esa noticia se la proporciona un genovés, «Micer Francisco Imperial», el autor –le confirma, ante su requerimiento, a Luis de Guzmán– de «las trovas que comienzan *Gran sosiego e mansedumbre*», dedicadas a una tal Angelina de Grecia, «princesa que ha regalado a Castilla el gran Tamorlán». El pasaje es el siguiente:

–¿Qué novedades –dijo un joven de gallarda apostura y de pulido arreo, a otro caballero que paseaba con él a lo largo del salón–, qué novedades habéis recogido para vuestra corónica, señor coronista Pedro López de Ayala?

–La principal, señor don Luis de Guzmán, es la que de Sevilla me escribe el ginovés Micer Francisco Imperial.

–¿El de las trovas que comienzan *Gran sosiego e mansedumbre*, a doña Angelina de Grecia, la princesa que ha regalado a Castilla el gran Tamorlán, del botín que cogió al turco Bayaceto?

–El mismo. ¡Buen ingenio! ²²²

5.1. La embajada de Tamorlán a Enrique III: realidad histórica y reflejos poéticos

A principios del siglo XV, en 1401 o 1402, Enrique III, en efecto, envió una primera embajada al emir o gobernador mongol Tamerlán o Tamorlán el Grande, comandada por Payo Gómez de Sotomayor y Hernán Sánchez de Palazuelos, para

²²² Sigo la edición de *El doncel de don Enrique el doliente, historia caballeresca del siglo XV*, publicada en Madrid, Imprenta de Repullés, 1834 (2 tomos), cap. XXVII, tomo II, pp. 102-103 (modernizo ortografía).

conocer las novedades acerca del avance de las conquistas turcas. A ésta seguiría una segunda embajada, la realizada entre 1403 y 1406, encabezada por Ruy González de Clavijo y el dominico Alfonso Páez de Santamaría, de la que tenemos plena constancia gracias al magnífico relato de la *Embajada a Tamorlán*. Y es que a finales del siglo XIV el dominio turco en Oriente empezaba a suponer un franco peligro para las cortes europeas. Después de la derrota de Kosovo en 1389 se organizó una expedición –benedicida por el Papa como cruzada–, que contaba con el apoyo de los ejércitos cristianos para frenar el avance turco. Sin embargo, los aliados cristianos cayeron derrotados en la dura batalla de Nicópolis el 28 de septiembre de 1396. De esta manera, quedaba libre el camino para que los turcos avanzaran hasta Europa. Estas noticias llegaron puntualmente a Castilla, tal y como refleja, entre otros testimonios, la *Crónica del rey don Enrique III de Castilla y León*, escrita por el Canciller Ayala, a quien acabamos de mencionar protagonizando el diálogo de la novela de Larra.

Bayaceto I, con su ejército turco, se había propuesto conquistar Constantinopla, pero surgió entonces un duro rival, el gobernador turco-mongol Tamorlán el Grande, también conocido como Timur Lang o Tamurberque. La expansión territorial de Tamorlán había llevado a sus ejércitos hacia la parte del Asia Menor cercana a la Europa oriental, donde el sultán del Imperio Otomano Bayaceto I dominaba con sus fuertes mesnadas. Fue entonces, al surgir este peligroso y conveniente rival, que podía resultar muy útil a los reinos cristianos para neutralizar el peligro turco, cuando Enrique III decidió enviar dicha embajada.

Esta embajada llegó en 1402, antes de la batalla, que se desarrolló el 28 de julio en Ankara y en la que el ejército de Bayaceto intentó acabar con el poder de Tamorlán. Los caballeros castellanos presenciaron la contienda, que acabó inesperadamente con la derrota de Bayaceto y supuso el momento culminante en la carrera ascendente y de poder de Tamorlán. Los cristianos se beneficiaron de esta victoria y la caída, que parecía inminente, de Constantinopla se retrasó medio siglo, hasta la definitiva de 1453. Como a Europa le interesaba saber más sobre ese nuevo poder oriental no tardaron en enviar embajadas para establecer contactos. Enrique III no quiso permanecer al margen de estas relaciones con Oriente, puesto que además ambos mantenían abierto un frente común contra los árabes. Mientras que Tamorlán luchaba contra ellos en la parte de Asia Menor próxima a la Europa oriental, el rey de Castilla lo hacía contra los árabes asentados en Granada. Este hecho, junto a la preocupación de ambos por la expansión territorial de sus dominios y la búsqueda de nuevas rutas de intercambios comerciales,

llevó a Enrique III a entrar en contacto diplomático con Tamorlán. Lo que supuso, en ese contexto y en su tiempo, «el episodio más llamativo de la diplomacia española de la Edad Media y probablemente el único que ha llegado a universal conocimiento y que ha alcanzado verdadera difusión» (Ochoa, 1990: 244).²²³

Tamorlán, contento de que las noticias sobre su victoria se extendieran a los reinos cristianos de Europa, trató a los caballeros castellanos muy amablemente durante su estancia y cuando decidieron volver a Castilla envió con ellos a un embajador, Mohamed Alcaxi, para que los acompañase en su camino de regreso. Pero además, Tamorlán quiso obsequiar con magníficos regalos a Enrique III. Los presentes, además de valiosas joyas, incluían tres o cuatro mujeres cristianas que habían quedado libres de los turcos.²²⁴

En las cuentas municipales de Sevilla se registra la estancia de este grupo en la propia ciudad, reflejado en un documento que publicó en 1940 Mercedes Gaibrois de Ballesteros, el cual contiene la «despensa de los tártaros e de la otra gente que con ellos vinieron aquí, a Sevilla, con Payo [Gómez de Sotomayor], de orden del rey». Un fragmento del documento que Gaibrois transcribe e interpreta dice:

agora quando alegó a esta çibdat Payo, donçel del rey nuestro sennor, que fue mandadero e con sus cartas a Tameri bec, rey de los tártaros, veno con él Mahómed, caballero del dicho rey de los tártaros, por mandadero al dicho rey nuestro sennor, e tróxole en presente Angelina Griega, que fue tomada en la batalla quel dicho rey de los tártaros ovo con Morato, rey de los turcos, en que se açertó el dicho Payo... (1940: 323-324)

Dicho documento consigna, por cierto, los manjares consumidos durante esta estancia entre los cuales se encuentran los «cardos de rávano» a los que haremos referencia más adelante.

Tras su estancia en Sevilla, los embajadores se dirigieron a la corte de Enrique III, donde el rey recibió los regalos y la carta que Tamorlán le había escrito. En la carta se mencionan todos los reinos cristianos, y no solo el de Castilla, por lo que es posible

²²³ Por su parte, Labarge define esta expedición como «la misión más exótica, quizá, de toda la Edad Media» (2000: 192).

²²⁴ López Estrada (1999: LVIII), en su ed. de la *Embajada*, discute sobre si fueron tres o cuatro las mujeres entregadas.

que dicha carta fuera enviada también a otros reyes de Europa para transmitir y dejar constancia de su gran victoria.²²⁵ En respuesta a la carta, Enrique III mandó, como hemos dicho, una nueva embajada, acompañada también, naturalmente, de regalos –aunque en esta ocasión no se incluirían mujeres– y de otra misiva de respuesta. Enrique III procuró que esta nueva embajada fuera una digna representación de su reino, y por ello eligió como cabeza de la expedición a Ruy González de Clavijo, caballero de familia madrileña. Lo acompañaron fray Alfonso Páez de Santa María, maestro en Teología, y probablemente también Gómez de Salazar y Alfonso Fernández de Mesa. Los embajadores partieron del puerto de Santa María el 21 de mayo de 1403 y no regresarían hasta casi tres años después, el 24 de marzo de 1406. La autoría de la llamada *Embajada a Tamorlán*, relación del viaje escrita a su vuelta, probablemente por iniciativa regia –y texto que ocupa un lugar destacadísimo en la literatura de viajes castellanos medievales–, ha sido atribuida al cabeza de la expedición, González de Clavijo, aunque no se puede confirmar que la autoría de todo el texto fuera responsabilidad exclusiva suya.

El interés que despertó el emperador oriental Tamorlán en Castilla queda patente en algunas de las composiciones del *Cancionero de Baena*.²²⁶

Alfonso Álvarez de Villasandino al componer un poema satírico contra un tal Sancho el paje, escudero de Ruy López Dávalos, menciona «algún mensaje» que «traerá del Taborlán»:

De Milán con grant afán
viene agora Sancho el Page;
balandrán de çamoçán
non sabemos si lo trage;
como sangre algunt mensaje
traerá del Taborlán;
su lenguaje es buen viaje,
esto apriso...-án.

(Dutton y Cuenca, 1993: 126; vv. 1-8)

²²⁵ Transcribe la carta López Estrada en el prólogo de su primera edición de la *Embajada a Tamorlán* (1943: LIII-LIV).

²²⁶ Sobre la fama literaria de Tamorlán en la literatura española véase López Estrada (2000: 303-310; 2001: 369-374). Véase también R. Londero (2001: 119-132). Las huellas de las embajadas castellanas a Oriente en la primera poesía de cancionero, empezando por las del poema de Imperial, así como la presencia de la figura de Tamorlán en la misma poesía, han sido estudiadas por Chas (2008).

Gonzalo Martínez de Medina alude al emperador oriental en dos composiciones, muy similares entre sí, en las que enfatiza la figura del Tamorlán vencedor. En primer lugar, en «La Deidad es un ser infinito» *CB* 337 [ID1463], valiéndose del tópico del *ubi sunt*, dice:

Mira qué fue del grand Morato
que antes tus ojos viste tan potente,
e del Taborlán, que en poco rato
vençió sus poderes e toda su gente;
mira qué fue del muy exçelente
rey don Enrique de muy grand valía,
e de su hermano, que así conquería
a los infieles con muy buen talante.

(Dutton y Cuenca, 1993: 596; vv. 81-88)

Y en «Tú, que te vees en alta coluna» *CB* 339 [ID1465] dice:

El gran Morato, a quien no sufría
toda la Greçia la su fortaleza
e a su subjección toda la tenía
por fuerça de armas e gran ardidez,
de parte de India vino sin pereza
de más de mil leguas el gran Taborlán,
el qual le vençió e puso de plan
en fuertes presiones de grand aspereza.

(1993: 603; 121-128)²²⁷

Estos versos demuestran la gran fama de Tamorlán y como dice Chas: «atestiguan memoria escrita de una huella en la literatura española que se prolongará más allá de la Edad Media» (2008: 235).

²²⁷ En las dos composiciones de Martínez de Medina aparece, probablemente por error, «Morato», esto es, Murat I (h. 1326-1389), en lugar Bayaceto I, hijo y sucesor del anterior, que fue a quien en realidad venció Tamorlán en la ya mencionada batalla de Ankara.

5.2. Datos biográficos sobre Angelina de Grecia

Como hemos señalado anteriormente, al comentar el documento publicado por Gaibrois de Ballesteros, Angelina de Grecia llegó en 1403 a la corte castellana como destacado elemento humano dentro de un conjunto de presentes para el rey Enrique III que traía consigo la embajada que volvía de visitar al Gran Tamorlán en Samarcanda. De las otras tres cautivas orientales que venían junto a ella, contamos con noticias de solamente dos, doña María y doña Catalina, quienes casaron, respectivamente, con Payo Gómez de Sotomayor y con Hernán Sánchez Palazuelos.²²⁸

Gonzalo Argote de Molina en el *Discurso* que antepuso a su edición de la *Embajada a Tamorlán* (1582), escribe sobre las mujeres que Tamorlán envió como regalo a Enrique III:

Entre los otros dones quel Tamurbec imbió [...] fueron dos damas hermanas, ganadas del despojo de la batalla del Turco que en Castilla se llamaron Doña Angelina y Doña María Gómez. Fue Doña Angelina vna de las más hermosas Damas de aquel siglo, y por tal la celebran los Autores dél; entre los quales, Micer Francisco Imperial, cauallero Ginoués que residía en Seuilla [...] ²²⁹

A continuación, Argote de Molina transcribe el poema de Imperial y comenta sobre el linaje de doña Angelina:

Del linage desta Dama no e hallado otra memoria en las historias más de las armas que se ven en su Sepulcro, que son vn León de Oro en campo azul, en la capilla mayor de la yglesia de Sant Ioan de Segouia, con letras que dizen assí: «Aquí yace Doña Angelina de Grecia, hija del Conde Iuan, nieta del Rey de Vngría, Muger de Diego Gonçález de Contreras, Regidor desta Ciudad» [...] [Al hijo de éstos, Ruy González de Contreras,] vn Príncipe Griego escriuió una carta que dezía assí: «Cayre don Zuben a ti, Rodrigo mi Primo, salud en el poderoso. E

²²⁸ La figura de Sotomayor ha recibido un minucioso estudio por parte de J. Filgueira Valverde (2001:153-198). En cuanto a doña Catalina se sabe que fue la más longeva de las tres, viviendo hasta los ciento diez años, «dejando numerosa y dichosa sucesión y en Arévalo un recuerdo de nobleza y de virtud» (marqués de Lozoya, 1950, nº 1, p. 45). Los escasos datos en torno a las esposas de estos embajadores, incluso la confusión en sus nombres e identidades son reunidos por L. Kehren, (1990: 49-55).

²²⁹ *Apud* López Estrada (1943: 255).

sabido de gente de tu tierra que viues no en tanto deleyte como a ti conuiene según tu linage; vente con tus parientes a mí, que lo que el poderoso me dio bastará para todos, tú en tu Ley y yo en la mía, e trayrás contigo a los hijos de Christiana, nuestros primos, que allá también están. El poderoso te guarde y te me dexé ver» [...] Otros caualleros ay en la villa de Arévalo del apellido de Vngría, que seprecian traer su origen de hijo segundo de Diego Gonçález de Contreras y de Doña Angelina, en quien quedó el apellido de Vngría, con las armas de su madre, del León de oro e campo Azul que oy usan.²³⁰

El documento coetáneo anteriormente citado, publicado por Gaibrois de Ballesteros, y el testimonio de Argote de Molina coinciden en llamar a doña Angelina «Griega» o «de Grecia», y también Francisco Imperial hace referencia a Grecia como lugar de procedencia de la dama.

Como dice Argote de Molina, en el epitafio de doña Angelina se lee: «Aquí yace Doña Angelina de Grecia, hija del conde Ivan, nieta del Rey Vngría, Muger de Diego Gonçález de Contreras, Regidor desta Ciudad».

Juan de Contreras, marqués de Lozoya y descendiente de Angelina de Grecia, escribió una biografía sobre ella, aportando los siguientes detalles:

Fue Doña Angelina hija de Conde Ivan de Hungría, duque de Esclavonia, y vástago de la casa de Anjou, que entonces reinaba en Hungría, Nápoles y Sicilia, Príncipe del cual hacen mención los Santamartas. En cuanto a la madre de la dama, aunque nada concreto dicen sobre ella los historiadores, suponemos que debió ser una princesa griega, atendiendo a que fue su hija llamada siempre Doña Angelina de Grecia [...]. Fue hijo del conde Ivan de Andrés, Rey de Hungría y de Sicilia (aunque no reinó de hecho más que en este último país), y que estuvo casado con Juana I, Reina de Nápoles [...]. Nació la Infanta en Hungría, aunque no sabemos en cuál de sus ciudades, hacia el año 1380. Tenía pues 15 años cuando fue hecha prisionera por primera vez en Nicópolis, y 18 años cuando en 1398 vino a España. (1913: 13-14)

Renée Toole Kahane y Lida de Malkiel, en un trabajo en colaboración escrito en 1960, proponen que Angelina podría haber sido descendiente ilegítima de Luis el Grande de Hungría:

²³⁰ *Apud* López Estrada (1943: 256-257).

Según el epitafio transmitido por Argote de Molina, era doña Angelina hija del Conde Juan y nieta del Rey de Hungría. Suponiendo que hacia 1403 la hermosa forastera tuviese alrededor de veinte años y que, por consiguiente, sus padres no debieran de nacer después de 1360, el rey de Hungría en cuestión resulta ser Luis de Anjou, llamado el Grande (1326-1382). Pero este príncipe no dejó más descendencia que sus hijas María y Hedwiga, reinas, respectivamente, de Hungría y de Polonia: ¿sería doña Angelina hija de un bastardo o de una bastarda (de quien no hemos hallado mención) de Luis el Grande? Como cayó en manos de Bayaceto antes de pasar en Angora a las de Tamerlán, quizá podría inferirse que su tierra fuese la región de Hungría más expuesta al ataque de los turcos, esto es, la Transilvania [...] y donde el elemento húngaro de la población, establecido para defender las fronteras, recibe por ello el nombre de *székely* (*sēkiil*), o sea ‘fronterizos’. Toda esta región podría ser llamada «Grecia» por los castellanos, no muy duchos en la especificación geográfica del otro extremo de Europa. (Kahane y Lida 1960 (1977): 348-349)

Según la mayor parte de los historiadores, doña Angelina llegó a la península en 1403 y no en 1398 como afirma el marqués de Lozoya. Nepaulsingh, ante la escasez de documentación acerca de doña Angelina de Grecia, propone una nueva posibilidad –además de las ofrecidas por Juan de Contreras, Kahane y Lida de Malkiel– sobre el origen de la dama. Según él, Angelina de Grecia podría identificarse con María Radoslava Angelina, esposa de Alexius Angelos Philanthopenos, César de Valaquia Mayor. Dice Nepaulsingh:

Los historiadores no se han cerciorado de quién era el padre de la mujer de Alexius; han sugerido que es probable que fuera Radoslav Chlapen, a causa de su nombre Radoslava; pero, como ha señalado Lascaris, «il n'est pas exclu que 'Radoslava' soit un nom de baptême». En cambio, es obvio que Alexius obtuvo el título de «César» a consecuencia de su casamiento con Angelina, porque muchos documentos aluden a ambos como «Césares». [...] Significa esto que Angelina era hija de Juan Ouroš, conde de Tesalia, conforme al epitafio: «hija del conde Iuan». Juan Ouroš renunció al mando de su país en 1381 para hacerse monje con el nombre de Joasaf. Angelina debió de haber sido metida en el harén de Murad I cuando Tesalónica cayó en manos de los turcos en 1387 y cuando Alexius fue forzado a pagar tributo; o puede ser que Bayaceto I, hijo de Murad I, demandara a la reina como tributo después de derrotar a Tesalónica en 1391. (1977: xv-xvi)

Sería entonces cuando –según Nepaulsingh– Tamerlán liberaría a Angelina, antes de enviarla como presente a Enrique III. Kahane y Lida de Malkiel afirman que el nombre de «Angelina» es bastante frecuente en las regiones con una mayor adhesión al Imperio bizantino y que además derivan de apellidos imperiales. La de los Ángeles –comentan– había sido una importante dinastía y de esta forma su nombre habría perdurado hasta María Angelina, esposa de Tomás Preljubovič y de su sucesor Esaú dei Buondelmonti. Por ello, proponen que nuestra Angelina pueda tener algún parentesco con la rama de los Ángeles, ya que en la época eran frecuentes los enlaces entre princesas de origen bizantino y señores de dominios balcánicos. Esto –señalan– podría justificar que Angelina se la conociera con el gentilicio «Griega» y explicaría que Imperial utilizara palabras griegas en su decir a esta dama.

Angelina se casó con Diego González de Contreras, regidor de Sevilla, que murió en 1437. Imperial –como afirma Nepaulsingh– debió de escoger a Angelina como un ejemplo de los injustos caprichos de la Fortuna, puesto que tuvo que vivir situaciones extremas: de reina a concubina, y luego a mujer de un regidor. Así parece plasmarlo el poema «Grant sosiego e mansedumbre» (CB 240). Pero, probablemente también sea protagonista del poema «Cativa, muy triste e desaventurada» (CB 237), como sostienen Clarke, Lida de Malkiel y Nepaulsingh. Igualmente se fue haciendo cada vez mayor eco y aceptando la propuesta del marqués de Lozoya de que el poema «Por Guadalquivir arribando» (CB 248), también de Imperial, aludiera a la misma doncella. Tanto Lida de Malkiel como López Estrada señalan, en efecto, que la doncella «de muy estraña partida, / segund venía vestida / en semblante e en manera» (vv. 6-8) podría ser doña Angelina. Finalmente, como apunta Chas, también en el poema «En un fermoso vergel» (CB 242) Imperial podría «haber pretendido realizar un ‘homenaje alegórico’ a esta dama» (2008: 230).²³¹

Con todo, no es seguramente Francisco Imperial el único poeta cancioneril que alude a Angelina de Grecia. En el *Cancionero de Baena* se recoge otro ejemplo notorio, que tiene lugar en el debate poético que Ferrant Manuel de Lando mantiene con Alfonso de Moraña [ID1403-1404-1405]. Esta serie poética se inicia con un decir de Lando a

²³¹ Aunque tenemos en cuenta todas estas consideraciones, no incluiremos en este capítulo dedicado a doña Angelina de Grecia los poemas «Por Guadalquivir arribando» y «En un fermoso vergel» puesto que consideramos que –independientemente de si hacen referencia o no a doña Angelina– el tema principal de ambos se centra en otros motivos que no exigen, a diferencia del estudiado, una referencia directa a la personalidad de esta dama.

una anónima mujer, de la cual dice Baena en la rúbrica que «era muy esmerada e muy graçiosa e de perfectas e lindas façiones, de la qual él andava muy enamorado en la muy noble çibdat de Sevilla» [ID1403]. En este poema, Chas señala lo que podría ser una oculta alusión o *senhal* al nombre de la dama: «semblante angelical» (v. 32), situado «estratégicamente como verso final de su decir, en lo que bien pudiera constituir otro ejemplo, de los más tempranos, de ingeniosa cobertura de la identidad de la dama a través de un juego de ingenio fácilmente identificable, práctica no del todo ajena a los poetas cancioneriles» (2008: 230).²³² Además de esta posible alusión, Antonio Chas reconoce en la réplica de Lando a la repuesta de Moraña el nombre oculto de la dama bajo el epíteto «esmeralda oriental» (v. 29). También Dutton y Cuenca proponen en su edición al *Cancionero de Baena* que estos versos citados de Manuel de Lando podrían aludir a Angelina de Grecia.²³³

Aunque sólo el poema «Grant sosiego e mansedumbre» (CB 240) cita de manera explícita el nombre de Angelina y su llegada a Sevilla, podemos sugerir, por tanto, toda una serie de alusiones a esta dama que probarían su fama literaria.

5.3. Angelina de Grecia en Francisco Imperial

CB 240 [ID1375]

Grant sosiego e mansedumbre,
fermosura e dulce aire,
onestad e sin costumbre
de apostura e mal vejaire,²³⁴
5 de las partidas del Caire²³⁵
vi traer al Rey de España,
con altura muy estraña,
delicada e buen donaire.

²³² Estas señales de las que habla Chas nos recuerdan a las señales trovadorescas o las que encontramos en los poemas de Ausiàs March (*Plena de seny* o *Lliri entre Cards*).

²³³ Véanse más extensamente los dos libros de Álvarez Ledo (2012 y 2014) sobre Manuel de Lando, con edición de su obra y estudio, respectivamente.

²³⁴ *Apostura*: vanidad. *Vejaire*: visaje.

²³⁵ *Partidas del Caire*: regiones de El Cairo.

Ora sea turca²³⁶ o griega,
10 en quanto la pude ver
su desposición²³⁷ non niega
grandioso nombre tener,²³⁸
que deve, sin dubda, seer
muger de alta naçión²³⁹
15 puesta en grant tribulación,
despuesta²⁴⁰ de grant poder.

Paresçía su semblante
dezir: «¡Ay de mí, cativa!
Conviene de aquí avante²⁴¹
20 que en servidumbre biva.
¡Oh, Ventura muy esquivá!
¡Ay de mí! ¿Por qué nascí?
Dime: ¿qué te merescí?
¿Por qué me fazes que sirva?

25 Greçia mía, *cardiamo*,²⁴²
¡Oh, *misenguil*!²⁴³ Angelina!
Dulçe tierra que tanto amo,
do nasce la sal rapina,
¿quién me partió tan aína²⁴⁴
30 de ti e tu señorío,
e me troxo al grant río
do el sol nasce e se empina?»²⁴⁵

²³⁶ Manuscrito «tuerta»; Nepaulsingh «turca».

²³⁷ *Desposición*: aspecto.

²³⁸ Manuscrito «sser»; Nepaulsingh «sser». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

²³⁹ *Naçión*: nacimiento.

²⁴⁰ *Despuesta*: depuesta, privada.

²⁴¹ *Avante*: adelante.

²⁴² *Cardiamo*: mi corazón. Término griego. Ver *infra*.

²⁴³ *Misenguil*: desgraciada. Término griego. Ver *infra*.

²⁴⁴ *Aína*: pronto.

²⁴⁵ *Empina*: levanta (Este). Ver *infra*.

En los primeros versos, Imperial resalta la belleza de la dama («fermosura e dulce aire», v. 2), pero también deja clara su honestidad («onestad e sin costumbre», v. 3), como hacía en los poemas dedicados a la «Estrella Diana», siguiendo a los poetas *stilnovistas* que se preocupaban por dejar expresada de manera bien patente la honestidad de las mujeres a las que dirigían sus alabanzas. Indica, a continuación, la procedencia de la dama «de las partidas del Caire» (v. 5). Nepaulsingh comenta que, aunque se suele decir que Imperial escribió «Caire», en lugar de «Cairo», para rimar con «aire», «vejaire» y «donaire», es posible que buscara un doble sentido considerando otras palabras del poema en posición de rima («costumbre», «rapina»). Por otro lado, Kahane y Lida de Malkiel hacen referencia a la posible estancia de Angelina en el harén de Bayaceto, pero no mencionan en ningún momento un doble sentido de la palabra, sino que sólo se limitan a señalar una inexactitud geográfica por parte de Imperial. Nepaulsingh asegura que Imperial tenía buenas razones para ocultar el verdadero sentido, puesto que era un regalo para su rey, tal y como él mismo lo indica en el siguiente verso: «vi traer al Rey de España» (v. 6). Además, en contra de lo que afirman Lida de Malkiel y Kahane, Nepaulsingh señala que es inverosímil que Imperial, siendo lugarteniente del almirante de Castilla, se equivocara con la localización geográfica de El Cairo. Tal vez fuera una confusión entre El Caire y Babilonia. Babilonia, capital de Persia (Bagdad), era también uno de los barrios fortificados más importantes de El Cairo.

También son adjetivos propios del *dolce stil novo* los que emplea Imperial para describir a la dama en el verso 8: «delicada e buen donaire». Indica a continuación su origen, indeterminado («ora sea turca o griega», v. 9), y también su rango: «su desposición non niega / grandioso nombre tener / que deve sin dubda, ser / muger de alta naçión» (vv. 12-14). Aquí Imperial sugiere que Angelina debe proceder de una gran estirpe. Tras confirmar el origen noble de la dama, pone en boca suya lamentaciones por su desdichada suerte, pues según él su rostro refleja el infortunio vivido: «Paresçía su semblante / dezir: ‘¡Ay de mí, cativa!’» (vv. 17-18). Angelina se lamenta enfáticamente por su suerte, resignada a vivir como criada o esclava: «Conviene de aquí avante / que en servidumbre biva» (vv. 19-20). E incluso llega a preguntarse con exclamación e interrogación dramáticas que recuerdan las de las heroínas en los textos líricos sobre la guerra de Troya (en la *Crónica Troyana Polimétrica*, por ejemplo), por el sentido de su vida, por el porqué de su existencia: «¡Ay de mí! ¿Por qué nascí?» (v. 22).

Entre las lamentaciones que Imperial pone en boca de Angelina, destacan dos palabras en griego: «Greçia mía *cardiamo* / o mi *senguil* Angelina». A propósito de «cardiamo» comentan Ochoa y Pidal, en su edición, que «es una palabra griega [...] que equivale a ‘corazón *mia*’» (1949: 693). Tovar explica:

Cardiamo [...] es sin duda el griego moderno *χαρδιά μου*. Evidentemente, el poeta italiano de Sevilla cogió la expresión al oído, pues de otro modo hubiera tenido reparos en hacer rimar *χαρδιά μου* con –amo. [...] Doña Angelina [...] repetirá esta expresión quejumbrosa de: «¡mi corazón!», con el vulgar y nada culto *χαρδιά*, que corresponde a una doncella que ha pasado por los campos de batalla de Bayaceto y Tamorlán. (1940: 328)

Gaibrois de Ballesteros (1943: 152-153) cree que es probable que Francisco Imperial conociese algunos vocablos y giros griegos antes de la llegada de Angelina a la corte de Castilla, puesto que a principios del siglo XV Génova poseía varias islas y ciudades griegas, y el intercambio comercial era constante, favoreciendo los préstamos lingüísticos. De hecho, en la cuarta estrofa de uno de los poemas que se le atribuyen a Imperial, «Solo en l’alva pensoso estando»,²⁴⁶ menciona una de las colonias genovesas más importantes, el puerto chipriota de Famagusta. Pero, a propósito del mismo «cardiamo», Nepaulsingh añade una ingeniosa y nueva interpretación:

Imperial busca la licencia poética para facilitar la rima, pero también está jugando con las palabras inventándolas, porque «cardos de rábano» era uno de los platos favoritos de doña Angelina, según el documento publicado por Mercedes Gaibrois de Ballesteros (*Correo Erudito*, I, 1940, págs. 323-324); «cardiamo» puede derivarse lógicamente de «cardos» más «amo». (1977: 36)

Con respecto a la palabra «senguil», Ochoa y Pidal afirman que en griego significa «centro, existencia, vida», mientras que Tovar confiesa sentirse desconcertado por dicho término. Lida de Malkiel y Kahane, en su explicación –citada anteriormente– acerca del posible origen de Angelina, mencionan primero, de pasada, la palabra («...donde el elemento húngaro de la población, establecido para defender las fronteras,

²⁴⁶ *Cancionero de Palacio* (1945: 399).

recibe por ello el nombre de *székely* (*sēkūil*), o sea ‘fronterizos’) y después vuelven a hacer referencia a su significado:

La forma húngara *sēkūil*, nombre de los pobladores de la mencionada región de Transilvania, sonaría aproximadamente así a oídos griegos, y «angelina» en lugar de la forma usual «angélica» o «angelical», podría ser un juego de palabras con el nombre de la dama, provocado o facilitado por la rima. Además, es posible que en las palabras «mi senguil» se esconda un retruécano entre la forma helenizada de *székely* y el adjetivo *ἰσάγγελος*, glosado mediante angelina «angelical». (1977: 350-351)

Si seguimos más adelante, Imperial define la tierra de Angelina como: «dulce tierra que tanto amo / do nasce la sal rapina» (vv. 27-28). Ochoa y Pidal proponen: «rapina es el campo sembrado de rábanos». Como «simiente de nabos», en efecto, encontramos el término «rapina» en el *Vocabulario español-latino* de Nebrija. Kahane y Malkiel apoyan esta interpretación y afirman: «...pues esta ‘sal rapina’ no puede ser sino el condimento llamado en español ‘mostaza de los alemanes’, y muy popular en la Europa oriental, de Alemania a Rusia y de Lituania a Servia. Dicho condimento se prepara con la raíz del rábano rústico o vagisco» (1977: 347). Nepaulsingh, por su parte, aunque está de acuerdo con estas interpretaciones, piensa que este no puede ser el único sentido que Imperial quisiera darle y por ello comenta:

Sal puede significar «gracia divina, angelina», como, por ejemplo, en el *Sacrificio de la misa* de Berceo (estrofa 218), donde es empleado con referencia a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a Jesucristo y su grey, o, fuera del contexto divino, puede referirse a la gracia, agudeza o belleza; también puede ser una abreviatura de «salto», en la expresión «salto e rrapina», utilizada por el discípulo de Imperial Ruy Páez de Ribera: «debda e fuerça e salto e rrapina» (CB 288: 170). «Rapina» alude no solo a los rábanos, sino también a las violaciones. *DCELC* explica bajo «rapiña»: «tomado del latín RAPINA, derivado de RAPERE, ‘arrebatar’, ‘raptar’, la ñ moderna se debe a influjo del verbo *rapiñar*, que se adoptó a los numerosos verbos en -iñar. Primera documentación: ‘rapina’, Berceo *Milagros*, 274b [...]» (1977: 37)

Por tanto, para Nepaulsingh «sal rapina» no sólo indicaría el condimento preferido de Angelina y el lugar de origen de la dama sino que al mismo tiempo Imperial quiso hacer referencia al hecho de que probablemente fue robada y violada.

En la última estrofa, Angelina se lamenta porque la han arrancado de su tierra y se pregunta quién fue el culpable: «Quién me partió tan aína / de ti e tu señorío» (vv. 29-30). Y prosigue su queja: «e me troxo al grant río / do el sol nasce e se enpina» (vv. 32-32). Este «grant río» al que hace referencia Imperial en boca de Angelina ha recibido varias interpretaciones. Por un lado, Lida de Malkiel y Kahane consideran que: «este río tan claramente señalado como linde oriental, no puede, luego, ser el Guadalquivir ni río alguno de España [...] y permite suponer que el poeta piensa en el Oxo (Amír Dariyá o Áb-i-Amú), el ‘Biano’ que Ruy González de Clavijo describe» (1977: 96). El texto que mencionan las dos estudiosas es el que encontramos en la *Embajada a Tamorlán*, que dice: «Jueves que fueron veinte e un días del dicho mes de agosto, llegaron a un grand Río que es llamado Biamo; e este es el tercero río que sale del Paraíso; e es tan ancho como una legua, e viene por una tierra muy llana, e va muy *rezio*, a maravilla, e viene rubio todavía» (1999: 239). La descripción que hace Imperial de este río y la palabra «grant» parece coincidir con la descripción que hace Clavijo de río Oxo: «ancho como una legua» y «rubio». Y añade Nepaulsingh: «además, el nombre ‘Angelina’ debía de incitar pensamientos celestes en la mente de Imperial, y el hecho de que sus contemporáneos creyeran que el Oxo era uno de los ríos que corría del paraíso ejerció cierto influjo, sin duda, en la composición del verso “o me troxo al grant río”». Pero propone otra interpretación, puesto que, según él, el propósito de Imperial con este poema es ofrecer el mayor número de significados:

Lida de Malkiel y Kahane entienden correctamente «el Oriente» donde el poema lee «do el sol nasce», y su interpretación en los últimos versos del poema se basa en el énfasis que proponen en la palabra «nasce». Sin embargo, se descubre otra interpretación si se pone más énfasis en «sol» que en «nasce», porque Imperial está jugando con la palabra «sal» que emplea en el verso 28: «do nasce la sal». Cuando se lee «do nasce la sal», se ve que el poeta quiere subrayar el calor, incluso el celo y el ardor sexual, más que el Oriente; de allí que se debe entender no sólo «en el Oxo oriental, celeste», sino particularmente «en el Guadalquivir, asoleado, apasionado y no tan celeste». (1977: 348)

Este decir, en fin, parece haber dejado huella en autores posteriores y prueba de ello es el fragmento de la obra *El doncel de don Enrique el doliente* de Mariano José de Larra que encabeza este capítulo. La trama de esta novela romántica se sitúa en el reinado de Enrique III de Castilla y dedica esas pocas pero históricamente correctas líneas al suceso de la llegada de Angelina de Grecia a la corte del Rey de Castilla, a través del testimonio de Francisco Imperial y del poema que acabamos de comentar. Larra, que utiliza poemas del *Cancionero de romances* en su novela, pudo perfectamente haber tomado la noticia sobre Angelina y los versos de Imperial de los comentarios introductorios y prestigiosos de Argote de Molina a la primera edición de la *Embajada a Tamorlán* (Sevilla, 1582). Lo cierto es que este testimonio confirma la fama del poeta genovés –si bien no tanta como la del legendario Macías– y el interés romántico por la curiosa vida de doña Angelina. Según Kahane y Lida de Malkiel también encontraríamos, antes, en el mismo siglo XV, un leve eco en la obra *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón. Citan como ejemplo el nombre de la ninfa Cardiana y añaden:

El texto de la ed. cit. del *Triunfo de las donas* trae, en verdad, *Cardiana* (pp. 124 y 125) y no *Cardiama*, sin indicación de variantes, y lo mismo el de la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable don Pedro de Portugal, en un pasaje alusivo [...], pero la glosa a este último pasaje, escrita por su mismo autor, dice *Cardiama* [...]. Es verosímil que, siendo –ana sufijo tan frecuente en la composición de nombre propios femeninos como es raro –ama, la glosa de la *Sátira* haya conservado la *lectio difficilior*, derivada de la expresión de ternura con que doña Angelina de Grecia evocaba la patria lejana. (1977: 353)

CB 237 [ID1372]

Cativa,²⁴⁷ muy triste e desaventurada,
 naçida en planeta e siño menguado,²⁴⁸
 ¿cómo me tovo Fortuna guardado
 dolor e amargura tan apresurada?
 5 Seyendo de niña en bienes criada

²⁴⁷ Manuscrito «Atiua»; Nepaulsingh, Dutton y Cuenca «Cativa». Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta la «e» a mitad de verso.

²⁴⁸ *Siño menguado*: mal signo.

e nunca faziendo mal nin error,
bivo cuitada en tanto dolor
que muerte me sería mejor allegada.

Movióse Ventura por mal me fazer
10 e tróxome a tiempo que fuese casada,
por mi pecado, ventura menguada,
con quien non sabe el bien conosçer;
..... –er²⁴⁹
e guardé con ella bondat acabada;²⁵⁰
15 devría, por ende, yo ser más loada
a do buen juizio devrie valer.²⁵¹

En carga²⁵² non yago nin culpa meresco
a Dios nin al mundo por cosa que he fecho;
fasta oy tengo que sea derecho,
20 ¿por qué tal culpa e pena meresco?
E por fermosura non me engrandesco,
nin es mi semblança en más demostrado,
e si lo contrario me fuere provado,
a pena de muerte por ello me ofresco.

25 ¡Oh triste cativa! Airada Ventura
fue contra mí sin²⁵³ lo meresçer,
por me fazer bevir en poder
de quien nunca sopo conosçer mesura;
e bivo por ello en tan grant tristura
30 sin yo tener culpa nin meresçimiento.
Mesquina, por mengua de buen casamiento
só e seré jamás en quexura.²⁵⁴

²⁴⁹ Línea en blanco.

²⁵⁰ *Acabada*: perfecta.

²⁵¹ *Valer*: prevalecer.

²⁵² *Carga*: cargo, acusación.

²⁵³ Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta «sin». Lo añadimos siguiendo a Dutton y Cuenca.

Mi vida será jamás²⁵⁵ amargosa
 por verme²⁵⁶ sin culpa en culpa culpada,
 35 e non me valer justiça guisada,²⁵⁷
 nin buena razón que sea fermosa,
 ante, cuitada, en boz temerosa,
 só cada día a muerte venida,
 ençima de lenguas o²⁵⁸ só mal traída,
 40 por que²⁵⁹ mi vida será dolorosa.

A pesar de la dudosa paternidad de este poema, diversos son los críticos que han señalado a Imperial como el autor. Como afirman Nepaulsingh o Clarke –entre otros–, una de las razones que probarían la autoría de Imperial sería la relación de este poema con el anterior, «Grant sonsiego e mansedumbre», ya que en ambos encontramos semejanzas evidentes, como por ejemplo la palabra «Cativa», que aparece en el primer verso de este poema y también en el verso 18 del poema anterior («¡Ay de mí, cativa!»).

Como indica Clarke, Imperial en este poema se ha servido de elementos provenientes de la lírica galaico-portuguesa, como las referencias astrológicas («Nasçida en planeta e siño menguado», v. 2), la insistencia en el papel de la fortuna («cómo me tovo Fortuna guardado», v. 3; «Movióse Ventura por mal me fazer», v. 9; «ventura menguada», v. 11; «Airada Ventura», v. 25), la preocupación por la moral («E nunca faziendo mal nin error», v. 6), la desconfianza en el triunfo de la justicia y de la razón («e non me valer justiça guisada, / nin buena razón que sea fermosa» vv. 35-36) o la conciencia de la muerte («que muerte me sería mejor allegada», v. 8; «só cada día a muerte venida», v. 38).

²⁵⁴ Manuscrito «tristura»; Nepaulsingh «tristura». Seguimos a Dutton y Cuenca, puesto que como ellos mismos señalan con la palabra «tristura» se repetiría la rima del v. 29 y por tanto podría tratarse de un error. Proponen además varias posibilidades de rima: «ardura», «quexura» o «rencura» y finalmente optan por «quexura». *Jamás*: siempre.

²⁵⁵ *Jamás*: siempre.

²⁵⁶ Manuscrito «por me»; Nepaulsingh «por mí».

²⁵⁷ *Valer*: ayudar. *Guisada*: ortodoxa.

²⁵⁸ *O*: donde, por las que.

²⁵⁹ *Que*: lo cual.

Aunque en este poema no aparezca el nombre de la dama, podríamos intuir que se está refiriendo a doña Angelina, pues describe con claridad la cautividad de una dama –la cautividad que sufrió la misma Angelina– y la dramática separación de su tierra natal. Si encontramos la queja de amor femenina, presente ya en los poemas gallego-portugueses, como dice Clarke, está en este caso perfectamente adaptada a la forma del *decir*. Porque hallamos de igual modo la huella evidente de la «canción de malcasada» o «malmaridada»: «e tróxome a tempo que fuese casada, / por mi pecado, ventura menguada, / con quien non sabe el bien conoscer» (vv. 10-12). Pilar Lorenzo, en un interesante artículo acerca del tema de la «mujer malcasada», afirma que el primer texto castellano de este género, habitual en la lírica tradicional galaico-portuguesa, es justamente «Cativa, muy triste desaventurada» de Imperial:

La mayor de las «canciones de malmaridada» son textos anónimos (aunque de probable autoría masculina) [...] El lector se encuentra, por tanto, ante una «feminidad textual», utilizada por unos hombres que sentían placer en describir a mujeres infelices probablemente «para realzar sus cualidades viriles», para manifestar los conflictos que encerraban las prácticas matrimoniales sobre las que se asentaba el orden feudal. (2004: 190)

En las dos primeras estrofas, el poeta retrata la dramática vida de una dama desde su nacimiento («nasçida», v. 2) y niñez («niña», v. 5), hasta la edad adulta («casada», v. 10). A lo largo de este decurso progresivo, el poeta es consciente del «tiempo» (v. 10) y por ello el pasado cronológico se representa sobre el fondo del presente («bivo cuitada», v. 7) y está proyectado hacia el futuro («muerte me sería», v. 8). En la tercera estrofa el yo poético femenino se pregunta sobre el porqué de esta situación, si no ha cometido ningún pecado («por qué tal culpa e pena meresco», v. 20). En las dos últimas estrofas se ofrece una solución y se discute sobre ésta. Como propone Nepaulsingh, «el poema consiste, pues, en un argumento filosófico en tres partes, pero mantiene, a pesar de la lógica seca del argumento, una intensidad lírica no sólo mediante el uso de un vocabulario emocional (‘triste’, ‘dolor’, ‘cuitada’, etc), sino particularmente mediante la dramatización, la personificación y la abstracción» (1977: 39).

Además de esta interpretación filosófica, Nepaulsingh presupone otra teológica, que quedaría –por voluntad del propio autor– oculta, y que solo una lectura atenta podrá

llegar a descubrir. En el último verso de la tercera estrofa la protagonista admite que si se demuestra su culpabilidad aceptará el castigo de la muerte: «e si lo contrario me fuer provado / a pena de muerte por ello me ofresco» (vv. 23-24). Como dice Nepaulsingh: «esto concuerda con el principio teológico de que la recompensa del pecado, incluso el pecado carnal desde luego, es la muerte» (1977: 40). La dama afirmaba en la primera estrofa que en todo caso la muerte no sería un castigo sino un alivio: «que muerte me sería mejor allegada» (v. 8). Y en la última estrofa dice que «en boz temerosa / so cada día a muerte venida» (vv. 37-38), porque para ella la vida es un castigo: «so e seré jamás en tristura» (v. 32) y «porque mi vida será dolorosa» (v. 40). Nepaulsingh señala un paralelismo entre este último verso, con el que se cierra el poema, y el verso «por que tal culpa e pena meresco» (v. 20), pues, según él, en ambos se usa el mismo recurso para ocultar el sentido. Afirma que tal coincidencia justo a mitad y al final del poema no puede ser casual:

Imperial quiere señalar que la verdad es asequible no en la corteza y al lector superficial, sino en el núcleo y al lector sutil. El lector u oyente superficial entenderá del verso 20 que el individuo es responsable de sus pecados y que merece el castigo que recibe [...]; pero el lector y oyente sutil entenderá que aun la persona más bella y perfecta no está libre de castigos injustos. [...] El lector u oyente superficial entenderá del verso 40 que la muerte, en cuanto castigo justo por el pecado, amenaza cada día al individuo [...]; pero el lector u oyente sutil se dará cuenta de que el individuo invoca a la muerte cada día porque la vida corrompida de injusticias sería inaguantable. Bajo el velo superficial yace escondido un concepto teológico de ortodoxia dudosa. (1977: 40)

En la segunda estrofa aparece –como decíamos– una referencia al tema de la malcasada, puesto que la protagonista afirma que se vio obligada a casarse «con quien non sabe el bien conosçer» (v. 12). La tristeza de esta dama se intensifica en este poema debido a este casamiento. Clarke cree que Imperial se siente conmovido por la tristeza de la dama. Nepaulsingh, en cambio, asegura que no hay ningún elemento que nos lleve a pensar que Imperial pueda estar conmovido, sino más bien lo contrario: «le interesa más al poeta demostrar que la protagonista es un testimonio vivo e irrefutable de su filosofía que expresar su simpatía por la aflicción que ella está sufriendo» (1977: 42).

En esta estrofa encontramos una referencia al pecado que tal vez pudo cometer la dama: «por mi pecado, ventura menguada» (v. 11). Nepaulsingh indica que Imperial

está aludiendo al pecado carnal y que por tanto podría relacionarse con la supuesta estancia de Angelina en un harén. La dama sugiere que por aceptar este matrimonio no deseado debería de «ser más loada» (v. 15) y con ello pagaría su pecado. Las palabras «pecado» (v. 11), «carga» (v. 17), «culpa» (vv. 18, 20, 30 y 34) y «pena» (v. 20) tiene claramente connotaciones religiosas. La protagonista asegura en la tercera estrofa que «nin culpa meresco / a Dios ni al mundo» (vv. 17-18). Dios no es el culpable de que Fortuna le sea tan adversa. No encontramos en estos versos sino una ratificación de la idea que Imperial señalaba en sus poemas dedicados a la Fortuna: Dios no es Fortuna.

La penúltima estrofa comienza con la misma exclamación que abría el poema: «¡O triste cativa! Airada Ventura...» (v. 25). Se repite nuevamente la idea de que Fortuna es injusta con ella y se insiste en su inocencia: «sin yo tener culpa nin meresçimiento» (v. 30). Y termina esta estrofa dejando claro una vez más que tal matrimonio la hunde en la tristeza.

La palabra «culpa», que se repite a lo largo del poema, se intensificará en la última estrofa, donde aparece tres veces en un mismo verso (con un juego retórico de *annonimatio*): «por mí sin culpa, en culpa culpada» (v. 34). Lo que pretende aquí el poeta es insistir en que la dama ha sido injustamente culpada. Para explicar los últimos versos de este poema («ençima de lenguas o so mal traída / porque mi vida será dolorosa»), Nepaulsingh escribe:

La protagonista es el sujeto de la chismería; entre los versos 10 a 31 se deduce que esta chismería concierne a las circunstancias del casamiento de la protagonista; la palabra «pecado» sugiere el pecado carnal, y es empleada con referencia al casamiento en el verso 10; las palabras «conosçer» (versos 12, 28) y «engrandesçer» (verso 21) llevan connotaciones netamente biológicas, y uno de los significados de «allegar», según Cuervo, es «conocer carnalmente» (*Diccionario*, t. I, pág. 390). Por fin la pista clave se halla en la estrofa del clímax, la tercera del poema: «En cargo non yago» puede significar «no estoy encinta», y en el mismo contexto se entiende por el verso 22 que «nada menos que hecho (de que no estoy encinta) es demostrado en mi apariencia exterior» (1977: 41).

Aunque es interesante esta teoría de Nepaulsingh sobre el hecho de que Angelina fuera acusada de estar encinta, creemos que es un tanto atrevida y arriesgada, pues de la

lectura de los versos de Imperial difícil o muy forzosamente se puede extraer tal interpretación.

En definitiva, independientemente de si, como afirmaba Clarke, Imperial se sintió conmovido por la desgracia que vivió Angelina, intensificada por ese matrimonio no deseado, o si por el contrario sólo quiso expresar poéticamente un testimonio de su filosofía, como apuntaba Nepaulsingh, es obvio que la desdichada vida de esta dama no dejó indiferente a nuestro poeta. Clarke, de manera tal vez excesivamente solemne, señala, en fin, que este poema de Imperial se puede considerar un loable intento de crear poesía independiente o autónoma de las formas musicales o sensoriales imperantes, por parte de un autor castellano que extrajo la expresión lírica de la pura emoción: «la desolación humana como resultado de una injusticia social» (1961: 33).

6. Isabel González en el *Cancionero de Baena*

La figura de Isabel González dejó, al parecer, profunda huella en quienes en su tiempo tuvieron el privilegio de leerla. Por desgracia, hoy en día no se conserva ninguno de sus poemas, ni existe la menor traza de cualquier otro posible escrito suyo. Los escasos datos biográficos que conocemos nos los proporcionan las tres rúbricas del *Cancionero de Baena* donde aparece su nombre. Dos de ellas acompañan los poemas de Francisco Imperial *CB* 238 [ID1373] y *CB* 239 [ID1374], y la tercera encabeza un poema de Diego Martínez de Medina, *CB* 329 [ID1455]. Es en la rúbrica al segundo poema de Imperial «Embiaste mandar que vos ser quisiesse» [ID1374] donde Juan Alfonso de Baena aporta más datos sobre esta dama:

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger. (Dutton y Cuenca, 1993: 291)

De esta rúbrica extraemos que Isabel González era amante de Juan Alfonso de Guzmán, conde de Niebla (†1396) y que estuvo recluida en el monasterio de San Clemente (en Sevilla). Sobre la posible causa del retiro de esta dama a un convento dice Lapesa: «conviene más a un estado de no canónica viudez» (1963: 80).

Ya Pedro José Pidal, en las notas a su edición del *Cancionero de Baena*, había indicado respecto a su relación con Juan Alfonso de Guzmán:

Tuvo por manceba una señora de Sevilla, llamada Isabel, hija de un hidalgo portugués llamado Meneses, en la cual hubo dos hijos, de los cuales el primogénito le sucedió en el estado y casa de Medina Sidonia, por no haber dejado hijos de su mujer la condesa D.^a María. (1851: 319)

Además, acerca de la figura de Alfonso de Guzmán, Pidal lo identificaba con el tercer conde de Niebla y duque de Medina Sidonia por merced del Juan II. Indicaba que casó con D.^a María de la Cerda, hija del conde de Medinaceli y suscribía las palabras de Pedro Barrantes Maldonado, retratándolo:

que el desposado no era tan desenvuelto, porque aunque era de noble condición y de sanas entrañas: quando fue muchacho tuviéronle por simple, y como fue creciendo en edad mudósele la condición , y saliéndole cada día más. Finalmente él salió uno de los más valerosos y amados príncipes que uvo en España, e muy dado a mugeres aunque no a esta con quien desposó, porque no tenía él por buena tanta desenvoltura en señora de tanta calidad. (*apud.* Pidal, 1851: 319)

Sin embargo, no es posible que Imperial haga referencia al tercer conde de Niebla, como apuntaba Pidal, pues este nació en 1410 y, como hemos indicado antes, el Pérez Guzmán al que se refiere Imperial murió en 1396, fecha que coincide con los datos biográficos del primer conde de Niebla, Juan Alonso Pérez de Guzmán y Osorio.

Ladero Quesada (2009: 235), en efecto, documenta perfectamente cómo la viuda de Juan Alonso de Guzmán, conde de Niebla, doña Beatriz Ponce o de Castilla, que sobrevivió a su marido casi trece años y profesó como monja en el monasterio sevillano de San Clemente, dejó en su testamento, fechado el viernes 24 de mayo de 1409, entre otras mandas, 500 maravedíes a Isabel González de Sevilla, monja del mismo monasterio, que posiblemente sea la Isabel González manceba de su marido. Hay que tener en cuenta que el conde de Niebla, aunque no menciona a Isabel González en su testamento, fechado el 3 de octubre de 1489, dejaba como descendencia, además de sus tres hijos legítimos (el tercero nació póstumo), fuera del matrimonio un hijo bastardo, Pedro Núñez de Guzmán, y dos hijas, Mayor y Leonor de Guzmán (Ladero Quesada, 2009: 238).

A pesar de la escasa información de la que disponemos sobre Isabel González, gracias a los poemas de Imperial y de Martínez de Medina –como veremos a continuación– podemos deducir que fue una gran poetisa y que, a pesar de la connotación –supuestamente negativa hoy– de «mançeba», todos se dirigían a ella con gran respeto y admiración.

6.1. Isabel González en el poema de Diego Martínez de Medina

Paso a comentar el poema que Diego Martínez de Medina dedica a Isabel González, presentándola igualmente como manceba del conde de Niebla, y que dice:

Este dezir fizo e ordenó el dicho Diego Martínez de Medina por cuestión e pregunta que fizo a Isabel Gonçález, la mançeba del conde de Niebla, don Juan Alfonso.

Non convale²⁶⁰ diligençia
a la que de vos proçede;
toda lengua retroçede
e declina²⁶¹ su çiençia
5 ante la vuestra presençia,
muy eçelente poeta,
singular, muy discrepta
e de grant magnifiçiençia.

Nunca tales poetrías,
10 diçiones por silogismo
notificó el *Graçismo*,²⁶²
Catholicón nin Papías.²⁶³
Las vuestras filosofías
retoricadas e nuevas
15 vos eligen e dan pruebas
por gentil en vuestros días.

Toda torpor e laideza²⁶⁴
relaxades por estilo
muy solíçito e vilo

²⁶⁰ *Convale*: es equiparada.

²⁶¹ *Declina*: humilla.

²⁶² *Gracismo*: es con seguridad *Graecismus* de Ebrardo de Behthune, uno de los autores del canon de gramáticos que estudió Francisco Rico (*Nebrija contra los bárbaros*, Salamanca, Universidad, 1978, pp. 12-13 y *passim*). Lo cita, como “Gracismos”, por ejemplo, Pedro de Portugal, *Sátira de infelice y felice vida* (ed. Guillermo Serés, Alcalá de Henares, *Centro de Estudios Cervantinos*, p. 131).

²⁶³ *Catholicón*: Enciclopedia acabada por el dominico genovés Giovanni de’ Balbi en 1286. *Papías*: Gramático de Pavía de mediados del siglo XI es el autor del *Lexicum elementarium doctrinae rudimentum* o *De linguae latinae vocabulis*, un gran diccionario que cubre la etimología, medicina, zoología, mitología, gramática y exégesis bíblica.

²⁶⁴ *Laideza*: fealdad.

20 determinar con firmeza.
 Profunda naturaleza
 vos dio de sí demonstranças
 por que vuestras concordanças
 non oviessen igualeza.

 ¿Quién podría disponer
25 vuestros dezires perspicuos
 e limados e melifluos,
 nin a ellos responder?
 Creo que sobreseer²⁶⁵
 quiso Venus en tal caso
30 de non proveer a Naso²⁶⁶
 de tan agudo saber.

 Por ende, yo contemplando
 en vuestra grant perfección,
 vos propongo tal qüestión
35 e omilmente demando
 si algund omne amando,
 sin ninguna esperança,
 bive en mayor folgança
 que del todo lo dexando.

Todo el poema constituye una alabanza a Isabel González de la que nos dice en el v. 6 que es «muy eçelente poeta». En las cuatro primeras estrofas, Martínez de Medina elogia las cualidades de esta dama hasta llegar a los últimos cuatro versos donde se recoge la «qüestión e pregunta» que, como indica la rúbrica de Baena, le dirigía a Isabel. Si atendemos, con independencia de la rúbrica, exclusivamente a los versos del poema, sólo el adjetivo «discrepta» (v. 7) nos desvela que la destinataria es una mujer.

La «pregunta» planteada serviría realmente como excusa para alabar a esta dama, ya que estrictamente sólo le dedica a esa demanda los últimos cuatro versos: «si algund omne amando, / sin ninguna esperança / vive en mayor folgança / que del todo lo

²⁶⁵ *Sobreseer*: prescindir.

²⁶⁶ *Naso*: Ovidio.

dexando» (vv. 36-39). Pero también como excusa para plantear el desafío de un intercambio poético y de ideas, que desconocemos si tuvo su continuación. Como vemos, lo que le preocupa a Martínez de Medina es plantear una cuestión relativamente tópica: saber si es mejor amar sin esperanza o no amar.

El elogio hiperbólico de la técnica y la sabiduría del adversario era frecuente en los debates poéticos del *Cancionero de Baena*.²⁶⁷ Siguiendo esa preceptiva, en la segunda estrofa, el poeta elogia abiertamente de Isabel González sus «diçiones por silogismo» (v. 10) y «las vuestras filosofías / retoricadas e nuevas» (vv. 13-14), es decir su buena preparación en las tres artes del *trivium*: gramática («diçiones»), lógica («silogismo») y retórica («filosofías / retoricadas»); y añade, a continuación, virtudes musicales a esas cualidades en la tercera estrofa: «vuestras concordanças / non oviessen igualeza» (vv. 23-24) y en la cuarta: «vuestros dezires perspicuos / e limados e melifluos» (vv. 26-27).

Se llega a comparar a la poeta con Ovidio, al que superaría en sabiduría: «creo que sobre seer / quiso Venus en tal caso / de non proveer a Naso / de tan agudo saber» (vv. 29-32). Según Jane Whetnall esta vinculación de Venus y Ovidio nos podría proporcionar una pista sobre el carácter de los poemas que pudo haber escrito Isabel González. En definitiva, después de leer los versos laudatorios que Martínez de Medina le dedica a Isabel González nos queda meridianamente claro que la consideraba una excelente poetisa, probablemente caracterizada por la solidez filosófica y retórica de sus versos y también por la musicalidad de los mismos.

En todos los casos del *Cancionero de Baena* en que un poeta dirige una pregunta a otro se incluye su respuesta. Pero en este caso no es así. Sin embargo, aunque no hallemos ninguna composición de Isabel González como respuesta, Baena sí que recoge a continuación de la pregunta de Martínez de Medina otra respuesta que dio un fraile en nombre de una mujer:

CB 330 [ID1456]

Respuesta que dio por ella un fraile

Todo loor absoluto
a sólo Dios pertenesçe

²⁶⁷ Las reglas o normas por las que se rigen han sido expuestas en el capítulo que hemos dedicado al debate poético en torno a la Estrella Diana.

e lo ál²⁶⁸ cierto paresçe
disfamoso e disoluto;
5 que nunca puede ser junto
en un cuerpo perfeçión,
salvo toda corrupci3n,
pues en sí es tan corruto.

Porque ningund cumplimento
10 non puede ser acabado²⁶⁹
en ningund cuerpo formado
sin muy grant desfallimiento;
por ende, el alabamiento
que me dades non procede,²⁷⁰
15 pues paresçe que diçede²⁷¹
por revés su fundamento.

De materia corruptible
me formó de su alvedrío
El que tiene el poderío
20 en sí mesmo infinible;
a É1 solo es conveniente
la perfecta sabiduría,
e lo ál²⁷² todo diría
que es cosa aborreçible.

25 Todo maldezir notado
es en dos guisas, por cierto,
encubierto e descubierta,
quanto más al qu'es letrado;
pues, por ende, muy amado,
30 noble señor esçelente,

²⁶⁸ *Ál*: demás.

²⁶⁹ *Acabado*: perfecto.

²⁷⁰ *Proçede*: corresponde, vale.

²⁷¹ *Diçede*: cae, descende.

²⁷² *Ál*: demás.

a otro fazed creyente
lo que diz' vuestro deitado.²⁷³

35 Todo omne de razón
judgará assí, si quisiere,
e verá lo qu'él dixiere
si ál²⁷⁴ ay en él o non.
Por ende, noble varón,
merçed es, por ser cortés,
alabar lo que non es
40 todo e parte, nin que non.

A la grant profunditat
de la vuestra sutil arte
vos respondo en esta parte
lo que entiendo a mi verdat:
45 non es esto novedat,
que assí lo vedes provado:
aquel es mejor pagado
que sigue su voluntad.

50 Por ventura, si vos fuerdes
tan pagado de amar
atán mucho en tal lugar
donde nunca bien ovierdes,
o si más placer sintierdes
en ser vuestro que ajeno,
55 aquello vos es más bueno
de que más provecho vierdes.

Las primeras cinco estrofas sirven para reprobar piadosamente las palabras que Martínez de Medina le dedica a Isabel González, pues tales alabanzas sólo las merece Dios: «Todo loor absoluto / a sólo Dios pertenesçe» (vv. 1-2). En las últimas dos

²⁷³ *Deitado*: dictado, poema.

²⁷⁴ *Ál*: otra cosa.

estrofas el fraile –o indirectamente la dama– proporciona la respuesta a la pregunta que Martínez de Medina le dirigía. Esta respuesta no sigue las reglas propias del debate poético, pues no se ajusta al esquema rítmico de la pregunta, ni al número de estrofas, ya que en esta composición se han añadido dos. No sabemos quién compuso realmente esta respuesta. Puede que la escribiera la misma dama y que se ocultara tras la identidad de un anónimo fraile; o puede que ella le dictara dicha respuesta a un fraile; o por último pudiera ser también que este fraile respondiera por cuenta propia sin que Isabel González fuera partícipe. Dutton y Cuenca se atreven incluso a proponer a Fray Diego de Valencia como autor de esta composición.

De todas formas, el hecho de que un hombre respondiera por una mujer no era inusual en la época, pues muchas de ellas o no podían o no querían responder. Explica John G. Cummins: «Certain ladies of varying degrees of respectability, having received *preguntas* or other poems, are relieved of the burden of poetic composition by established poets, who write *respuestas* for them» (1963). De hecho, en el mismo *Cancionero de Baena* encontramos otros ejemplos, como la «Respuesta que fizo por ella Pedro Morrera» [ID1241] y «Este dezir de respuesta fizo e ordenó por la dicha dueña Francisco de Baena, escribano del Adelantado Diego de Ribera, al dicho Alfonso Álvarez de Villasandino a la sobredicha reqüesta de desonores que fizo a la dicha dueña; la qual respuesta va por los consonantes del dicho Alfonso Álvarez» [ID1245].²⁷⁵

6.2. Isabel González en Francisco Imperial

Nada sabemos sobre la fecha de composición de los poemas de Imperial plausiblemente dirigidos a Isabel González. Como comenta Lapesa:

No hay por qué colocar antes de 1394, como hace Ríos (vol. V, página 194, nota), los dos decires a Ysabel Gonçales «mançeba del Conde de Niebla don Johan Alfonso»: aunque este prócer muriese en aquel año, nada nos dice que las composiciones (Baena, núms. 238-239) se escribieran durante su vida. (1963: 80)

²⁷⁵ Dutton y Cuenca (1993: 128 y 132).

Veamos el primero de los poemas:

CB 238 [ID1373]

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que llamaron [] e otros dizen que lo fizo a la dicha Estrella Diana, e aun otros dizen que lo fizo a Isabel Gonçález, mançeba del conde de Niebla, don Johan Alfonso.

5 El²⁷⁶ dios de amor, el su alto imperio,
la su alta corte e magnifiçençia,
otrosí Apolo con su ministerio,²⁷⁷
con toda su fuerça e grant influençia,
amos bien juntos en conveniençia²⁷⁸
con los elementos, les dó que les queden
atantos loores quantos dar pueden
la gran Discreçión e junta Prudençia.

10 Pues que, reinante en constelaçión
e influyendo con faz graçiosa
e muy alegre su dispusiçión,
non gesto escuro nin en sí sañosa,
assí ordenaron a la espeçiosa,
linda, graçiosa, muy noble, gentil,
15 la luz angélica e muy doñeguil²⁷⁹
en exçelençia e muy linda, fermosa.

20 Por la presençia de la qual beldat,
estrellas luçíferas muy esforçadas
peresçen su luz e su claridat,
assí oscureçen e son escriptsadas.²⁸⁰

²⁷⁶ Manuscrito «El»; Nepaulsingh «Al».

²⁷⁷ *Ministerio*: cometido, función.

²⁷⁸ *Amos*: ambos. *En conveniençia*: de acuerdo.

²⁷⁹ *Doñeguil*: señorial.

²⁸⁰ *Esripsadas*: eclipsadas.

Por esta tan linda ya son declinadas²⁸¹
la graçia e donaire de la grant Diana,
e²⁸² la noble señor e alta troyana,
las muy fermosas e muy esmeradas.

25 ¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia!
 ¡Oh, dezir rímico ingenioso!
 ¡Oh, tú, rectórica e pulcra 'loquençia
 e suavidad en gesto graçioso!
 ¡Oh, ayuntamiento compendioso!

30 pues que vos plogo reinar en aquésta,
 assí, a Dios graçias, con fe manifiesta,
 rindo por ende al Miraculoso.

Debido a la duda que expresa Baena en la rúbrica de este poema acerca de la dama a la que va dirigida la composición, los críticos difieren en sus opiniones. En la rúbrica, Baena omite el nombre de la primera dama a la que podría dirigirse el poeta. Podríamos pensar que se trata de Angelina de Grecia, puesto que Imperial le había dedicado algunos poemas. Baena, en cambio, nombra a la Estrella Diana y a Isabel González como posibles destinatarias. A Nepaulsingh, quien cree que el nombre que falta es el de Angelina, le parece extraño que Baena deje de nombrarla en sus rúbricas y por ello propone tres interpretaciones que podrían explicar este hecho:

a) que conocía el nombre y pensaba incluirlo más tarde, después de verificar los datos; *b)* que lo omitió diplomáticamente; *c)* que no conoció el nombre, y esto debe explicar, en parte desde luego, el que los poemas sobre ella, VII (240) y VII (237), no lleven rúbricas. (1977: 48)

Podríamos decir que el tema de este poema es la realización de un milagro. El protagonista agradece a Dios («assí, a Dios gracias, con fe manifiesta», v. 31) dicho milagro y concederá al dios de Amor y a Apolo toda la alabanza que pueden darles Prudencia y Discreción: «atantos loores quantos dar pueden / la gran Discreçión e junta Prudençia» (vv. 7-8). Pues todos ellos han creado una mujer tan hermosa que es capaz

²⁸¹ *Declinadas*: en desventaja.

²⁸² Manuscrito «la noble»; Nepaulsingh «la noble». Seguimos a Dutton y Cuenca.

de superar en belleza a las más distinguidas damas: « Por la presençia de la qual beldat, / estrellas luçíferas muy esforçadas / peresçen su luz e su claridat, / assí oscureçen e son escripsadas» (vv. 17-20). Whetnall (1992) también interpreta este poema como un himno de acción de gracias al dios de Amor y a Apolo por la creación de esta dama cuyo resplandor eclipsa a todas las demás. Y esta dama sería, probablemente, Isabel González.

Estos versos de Imperial nos recuerdan los que dirigía a Estrella Diana, cuya belleza superaba incluso a la de las damas de la antigüedad clásica. Esto nos llevaría a pensar que Imperial compuso este poema pensando en su Estrella Diana, puesto que la creación de esta dama también suponía un milagro. Pero estas suposiciones pierden peso si consideramos que la «grant Diana» mencionada en el v. 22 es la Estrella Diana. La belleza de esta quedaría eclipsada por la de la nueva dama. De la misma manera, si suponemos que la «alta troyana» (v. 23) se refiere a Angelina de Grecia, como cree Nepaulsingh (1977: 46), el poema tampoco podría estar dirigido a ella, aunque cabe la posibilidad que Imperial en este verso no se esté refiriendo a Angelina, sino a la gran Helena de Troya, a la que ya había aludido en el poema «No fue por çierto mi carrera vana» (CB 231), dedicado a la Estrella Diana.

Acerca de la naturaleza de la creación de este milagro comenta Nepaulsingh:

La verdadera naturaleza del milagro está escondida debajo de la identidad de la voz narrativa que habla en la primera persona. [...] La voz narrativa no pertenece al poeta, pues sólo un dios más poderoso que Apolo y el dios de Amor podría negociar concesiones a estos. [...] Esta voz se rinde sólo a Dios, no a otros dioses, y que está muy cerca de Prudencia. Imperial alude únicamente a Fortuna en este contexto. [...] La naturaleza del milagro es, por lo tanto, que la diosa Fortuna ha permitido que existiera una criatura tan hermosa. (1977: 46-47)

Como señala el estudioso, encontramos un paralelismo entre el tema del poema –el milagro– y los recursos técnicos empleados, que se hacen evidentes en la última estrofa del poema:

El poema, como la dama cuyas alabanzas ensalza, contiene pulcritud oratoria («pulcra loquençia»), yuxtaposiciones compendiosas («ayuntamiento compendioso») y rimas ingeniosas («rrýmico engenïosso»). Se consigue la deseada «pulcra loquençia» mediante el uso de hipébaton y de palabras cultas,

que prestan un tono y estilo elevados que corresponden al habla de una diosa. La enumeración acumulativa es el recuerdo que produce un «ayuntamiento compendioso» en el nivel literario, conforme al «ayuntamiento» de los dioses, los elementos y las doncellas. La rima ingeniosa aludida es un tipo de hipérbaton o reordenamiento de los versos de cada estrofa, en conformidad con la idea de que los dioses y todos los elementos reordenaron todos sus atributos para crear la belleza («assý ordenaron a la espeçiossa»); la belleza de cada estrofa consiste en parte en que puede ser trabucada de manera que todos los versos que riman queden reunidos en una especie de «ayuntamiento», que no falsea, sino con frecuencia aclara el sentido. (1977: 47-48)

Como vemos, para Nepaulsingh, el uso por parte de Imperial de palabras cultas acompañadas de un tono y un estilo elevado se ajustarían a la forma de hablar de una diosa, que, según él, sería la diosa Fortuna.

Tanto Whetnall como Dutton y Cuenca consideran esta cuarta y última estrofa (vv. 25-32) clave para sugerir a Isabel González como la destinataria de este poema, ya que todas sus referencias poéticas solo pueden relacionarse con esta dama y no con la Estrella Diana o Angelina de Grecia. Sin embargo, Casalduero lleva a cabo una interesante interpretación –que ya avanzamos en el segundo capítulo de este estudio–, en la que asegura que la destinataria sería la Estrella Diana, pues en este poema, como en los que dedicó a dicha dama, Imperial vuelve hacer referencia a la grandeza de su amada y al carácter prodigioso que le otorgan el Amor y Apolo. De esta manera, si hiciera referencia a la Estrella Diana, apoyaría su tesis en torno a la relación existente entre Estrella Diana y la Retórica.

Es en esta última estrofa, en efecto, donde se aprecia de una manera más evidente la influencia del dios Apolo de la que hablaba Imperial en la primera («otrosí Apolo con su ministerio, / con toda su fuerça e grant influençia», vv. 3-4). Isabel González ha sido dotada no sólo de belleza por el dios de amor sino también de sabiduría y de ingenio poético, que le han sido otorgados por el dios Apolo. Ella es, por tanto, un milagro, y nuestro poeta agradece a Dios que la haya creado. Esta estrofa sólo tiene sentido si conocemos las dotes poéticas de esta dama. Y, por tanto, sólo así entenderemos que la destinataria de este poema es Isabel González.

En efecto, la rúbrica del siguiente poema de Imperial evidencia que la destinataria es Isabel González. En este caso Baena no tiene ninguna duda:

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger.

Embiastes mandar que vos ver quisiesse,
dueña loçana, onesta e garrida.

Por mi fe vos juro que lo yo fiziesse
tan de talante²⁸³ como amo la vida.

5 Mas temo, señora, que la mi ida
serie grant cadena para me ligar
e, desque vos viesse e oyesse fablar,
después non sería en mí la partida.²⁸⁴

Pero bien me plaze si me embiades
10 firmado e sellado el vuestro seguro,²⁸⁵
que en cárçel de amor non me pongades
nin me aprisionedes en su alto muro,
e que en él se contenga:²⁸⁶ “Prometo e juro
a dios de amor de vos non ferir,
15 e, si vos firiere, de vos bien guarir
con obras de amor e coraçón puro”.

E con vos me dedes a Venus deessa
por asseguradora, e ambas juredes
que vuestro seguro e jura e promessa
20 bien e lealmente que lo compliredes.
Si esto, señora, fazer non podedes,
la ida sería a mí peligrosa
e no sé pensar en el mundo cosa
que me asegure ir ver qué queredes.

²⁸³ *De talante*: de buen grado.

²⁸⁴ *La partida*: la posibilidad de irme.

²⁸⁵ *Seguro*: garantía.

²⁸⁶ Manuscrito «se contenta»; Nepaulsingh «se contenda». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca.

25 E fago razón pedir segurança
 del vuestro amorosso dezir e semblante,
 porque el semblante me dizen que es lança
 e el vuestro dezir polido diamante.
 Por esso, señora, si vos pido ante
 30 atanto²⁸⁷ seguro para vos ir ver,
 devedes lo dar e, si non puede ser,
 en señal d'él me dat vuestro guante.

Este poema representa la probable respuesta que el conde don Juan Alfonso le dio a Isabel González tras, según Baena, haberle pedido que fuese a verla. En la primera estrofa, el protagonista manifiesta su intención de ir a verla, pero teme enamorarse cuando la vea puesto que es una dama muy hermosa. En estos primeros versos, aparece un elemento metafórico característico del amor cortés: el amor como cadena («seríe grant cadena para me ligar», v. 6). Por ello, le pedirá en la segunda estrofa que le mande por escrito la promesa de que no va a sufrir por amor. Aquí se incluye otro habitual tópico: el amor como prisión, la «cárcel de amor» («que en cárcel de amor non me pongades», v. 11).

Pero, al mismo tiempo, en la segunda estrofa el protagonista quiere que ella le prometa que si tras su visita él resulta herido de amor ella tendrá que curar sus heridas. Es decir, que si por acceder a sus súplicas de ir a verla se enamora, ella deberá corresponderle con su amor («E que en él se contenga: “Prometo e juro / a dios de Amor de vos non ferir / e, si vos firiere, de vos bien guarir / con obras de amor e coraçón puro”», vv. 13-16). La «herida de amor» es otro de los tópicos recurrentes del amor cortés. Nepaulsingh hace una lectura distinta de esta estrofa al leer en el v. 13 «contenda», a partir de la lectura del manuscrito «contenta». Como dice:

El copista debió de entender el común «contenta», «contender», del latín «contenderé», que significa «pelear», «disputar», «discutir». Se puede reconstruir la oración así: «E que el dios de Amor se contenda consigo en este alto muro o cárcel, le prometo e juro a él de vos no ferir». El resto de la estrofa, que promete

²⁸⁷ Manuscrito «antanto»; Nepaulsingh «atanto». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca.

curar las heridas de amor debe luchar consigo mismo. La herida sería, pues, muy parecida a la lanza de Aquiles. (1977: 50)

Según la interpretación de Nepaulsingh, el que promete no herir de amor es el conde. En cambio, en la interpretación que hacemos nosotros –siguiendo a Dutton y Cuenca–, el conde pide a la dama que le ponga por escrito la promesa de no herirlo de amor. Como vemos, el significado es distinto según la lectura que hagamos de la palabra «contenta» que aparece en el manuscrito.

Es interesante la interpretación que Whetnall hace de este poema. Según ella, el conde no ha visto nunca a Isabel, sino que la conoce sólo por su reputación, por ser una gran poetisa y una bella dama («del vuestro amoroso dezir e semblante», v. 25) y por ello teme encontrarse con ella cara a cara. Whetnall llega a comparar, consciente del anacronismo, la relación de Isabel y Juan Alfonso con la de Roxana y Cyrano de Bergerac, en la famosa versión teatral de Edmond Rostand: «The impression given by rubric and poem together is of an ageing demi-mondaine, playing Roxane to Imperial's Cyrano from the sanctuary of her convent retreat» (1992: 63). Roxana se enamora de Cyrano a través de su poesía, ignorando su aspecto físico, y de la misma manera el conde se enamora de Isabel por sus poemas, por –como dice en la última estrofa– su «decir polido diamante» (v. 28). En el caso del conde –aun suponiendo que no la conociera personalmente– sí que había oído hablar de su belleza. Justamente el hecho de que supiera que era hermosa acrecentaba su temor de enamorarse en cuanto la viera, aunque por otra parte desea hacerlo. Por ello dice Nepaulsingh:

Mientras declara que no quiere entrar en el servicio de la dama, está pidiendo simultáneamente una señal y un contrato sellado, jurado delante de los dioses de Amor, que forman parte de la ceremonia en que cualquier amante cortés debe participar para entrar en el servicio de una dama. (1977: 50)

Imperial, por tanto, imagina cómo podría haber sido esa relación entre Isabel y el conde. Nuestro poeta habla en nombre del conde, llegando a inventar –utilizando los tópicos del amor cortés– una posible respuesta de este a la dama. En definitiva, en este poema Imperial inventa, imagina y crea una supuesta historia de amor entre Isabel y el conde de Niebla. Todo este juego poético le servirá como excusa para volver a exaltar las dotes poéticas de Isabel González. Pero por otra parte, también podríamos pensar

que Imperial no estuviera hablando en nombre del conde sino del suyo propio y haciendo referencia a alguna dama a la que no se atrevería a ir a ver. Sería una teoría arriesgada pero a tener en cuenta.

Podemos concluir preguntándonos, con Whetnall, por qué ninguno de los poemas de Isabel González ha sido preservado, que conozcamos, en ningún cancionero, pese a la alta estima que Martínez de Medina le demuestra. Y lamentando, desde luego, esa pérdida difícilmente explicable.

Vicenta Blay (2000) analiza la presencia de voces femeninas en los cancioneros y las divide en composiciones monológicas, dialogadas, polifónicas y de otro tipo. En el *Cancionero de Baena* distingue en cuanto al primer grupo (monológicas) cuatro composiciones: a) una canción de Villasandino en boca de doña Leonor de Castilla (CB 26, ID0405); b) otra canción de Villasandino en boca de la reina doña Juana Manuel (CB 53, ID1195, S 0513]; c) un poema de Imperial en boca de una dama anónima²⁸⁸ (CB 237, ID1372); d) una composición de Fray Diego de Valencia en el que una dama intenta que su enamorado desista en su empeño por cortejarla (CB 513, ID1639). Además, añade Blay: «a esta lista habríamos de sumar las composiciones perdidas de una insigne poetisa llamada Isabel González» (2000: 52). En el segundo grupo (dialogadas) señala tres composiciones, dos pertenecientes a Sánchez de Calavera: CB 537 [ID1663] y CB 538 [ID1664] y una a Imperial: CB 248 [ID 1382].²⁸⁹ En el tercer grupo (polifónicas) distingue 10 poemas de los cuales aporta solo 4 ejemplos: a) *planctus* de Villasandino reproduciendo las palabras de la reina Catalina por la muerte de Enrique III (CB 34, ID0543); b) un «dezir» de Imperial en el que también reproduce las palabras de la reina Catalina en el momento del alumbramiento de su hijo Juan II (CB 226, ID0532);²⁹⁰ c) otro poema de Imperial donde una dama acusa al poeta de traidor y lo hiere (CB 241, ID1376)²⁹¹ y d) una composición de Fray Lope del Monte sobre el tema de las malmaridadas (CB349, ID1475). Por último, en otras composiciones en las que ha encontrado la huella de voces femeninas señala tres casos

²⁸⁸ Es el poema «Cativa, muy triste e desaventurada», analizado en el capítulo 4, dedicado a Angelina de Grecia.

²⁸⁹ Se refiere al poema «Por Guadalquivir arribando» analizado en el capítulo 3 dedicado a la Estrella Diana.

²⁹⁰ Hace referencia al poema que Imperial dedica al nacimiento de Juan II analizado en el capítulo 8.

²⁹¹ Es el poema «Abela, çibdat de grant fermosura» analizado en el capítulo 6 dedicado a la crítica que hace Imperial a la ciudad de Sevilla.

«en los que un poeta varón finge mudar de sexo para defender en femenino a una mujer promiscua» (2000: 53).

Así pues, Whetnall (1992) indica que muchas poetisas decidían prohibir la difusión de sus composiciones, la mayoría de tema amoroso, por varias razones, empezando porque podían manchar su reputación social u ofender a algún familiar, pero también porque se consideraban intelectualmente inferiores al hombre. Es por ello por lo que para la estudiosa británica muchas composiciones escritas por mujeres circularían tan solo de manera oral y en un ámbito muy restringido. Tal vez esta sea la razón por la cual no se hayan conservado poemas de Isabel González.

7. La crítica de Francisco Imperial a la ciudad de Sevilla

En el capítulo que dedicamos a la biografía de Francisco Imperial ya hicimos referencia a los acontecimientos que llevaron al poeta a enemistarse con el rey Enrique III. Este hecho pudo provocar que Imperial abandonara la ciudad de Sevilla y que ésta se convirtiera en el centro de buena parte de sus críticas.

Recordemos que tras la muerte del almirante de Castilla don Diego Hurtado de Mendoza, en julio de 1404, Imperial, que era el vicealmirante, se debió encargar de las obligaciones de éste. Por ello, es lógico pensar que Imperial tuviera esperanzas de que el rey lo fuera a nombrar almirante de Castilla. Sin embargo, el 4 de abril de 1405 –ocho meses después de la muerte de Hurtado de Mendoza–, Enrique III nombró a Alonso Enríquez nuevo almirante de Castilla. Las esperanzas de nuestro poeta se vieron así truncadas. Los almirantes de Castilla tenían jurisdicción sobre todos los puertos pero especialmente sobre Sevilla. Así se refleja en la carta del rey a favor de Alonso Enríquez:

E por esta mi carta mando a todos los perlados, e maestros etc., e justicias de la mi noble ciudad de Sevilla e de todas las otras ciudades [...]. E que vos el dicho almirante ayades poder de poner e pongades vuestros alcaldes e alguaciles e escribanos e oficiales en todas las villas e logares de los mis reinos que son puertos de mar [...] segund en la manera que mejor e más complidamente de otros mis almirantes lo pusieron e pusierdes en la ciudad de Sevilla.
(Nepaulsingh, 1977: XX)

Los tres poemas que recogemos en este capítulo, pero sobre todo «Por Guadalquivir arribando» (CB 248) y «Abela, çibdat de grant fermosura» (CB 241), constituyen un ataque verbal, poético y, por tanto, indirecto a la ciudad de Sevilla. Por tanto, debemos suponer que Imperial los escribió en cuanto supo que el rey no lo iba a nombrar almirante de Castilla. También fue compuesto en estas fechas el poema «En un fermoso vergel» (CB 242), que podríamos considerar una *summa* de poemas anteriores –como veremos más adelante– y que, además, comprende una invocación a la Filosofía que, como indica Nepaulsingh, «implica una caída decisiva, dada la popularidad inmensa del *De Consolatione Philosophiae* de Boecio, cuyo nombre incluye Imperial en

la lista de sus lecturas» (1977: XXI). Nepaulsingh se está refiriendo aquí a la «caída» política de Imperial al saber que no sería el nuevo almirante de Castilla.

7.1. La humilde dama extranjera

CB 248 [ID1382]

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de una dueña que deçían [],²⁹² la qual era muy fermosa muger; era muy sabia e bien razonada e sabía de todos lenguajes. Fablavan él e ella en sus amores.

Por Guadalquivir arribando
vi andar en la ribera,
con un gabilán caçando,
una donzella señera;²⁹³
5 luego²⁹⁴ conosçí que era
de muy estraña partida,²⁹⁵
segund venía vestida
en semblante e en manera.

De un fino xamete²⁹⁶ gris
10 traía una opalanda,²⁹⁷
enferrada en çendal vis,²⁹⁸
de juncos una guirlanda;
non traía esperavanda,²⁹⁹
axuraicas nin çarçillos,³⁰⁰

²⁹² El nombre de dicha dueña está en blanco. Ver *infra*.

²⁹³ *Señera*: solitaria.

²⁹⁴ *Luego*: enseguida.

²⁹⁵ *Estraña partida*: exótica tierra.

²⁹⁶ *Xamete*: rica tela de seda.

²⁹⁷ *Opalanda*: abrigo.

²⁹⁸ *Çendal*: tela muy fina. *Vis*: moreno.

²⁹⁹ *Esperavanda*: cinta para sujetar el sombrero.

³⁰⁰ *Axuraicas*: ajorcas. *Çarçillos*: pendientes.

- 15 nin mangas a bocadillos,³⁰¹
 nin trayé camisa randa.³⁰²
- Sobre la hopa³⁰³ traía
 çinto³⁰⁴ un junco por çinta,
 e sin continente³⁰⁵ venía
- 20 muy a paso e con cordura;
 pensé que serié misura
 yo a ella me apear,³⁰⁶
 mas ella por me estorvar
 movió más el andadura.
- 25 E luego que me llegué,
 puse en tierra la rodilla,
 pero ante que yo fablé
 demudose en amarilla;³⁰⁷
 non a guisa³⁰⁸ de Sevilla,
- 30 la su guirlanda quitose
 omilmente e omillose,³⁰⁹
 segunt qu'el menor³¹⁰ se omilla.
- «Señora, Dios vos mantenga
 –le dixé– e vos dé vida,
- 35 maguer a mí non convenga
 la vuestra cortés movida.³¹¹

³⁰¹ *Mangas a bocadillos*: mangas a cuchilladas. Ver *infra*.

³⁰² *Randa*: encajes.

³⁰³ *Hopa*: abrigo.

³⁰⁴ *Çinto*: ceñido.

³⁰⁵ *Continente*: cuidado de formas.

³⁰⁶ *Me apear*: acercarme.

³⁰⁷ Manuscrito «amarillo»; Nepaulsingh «amarilla». Seguimos a Dutton y Cuenca que además coincide con Nepaulsingh.

³⁰⁸ *A guisa*: a manera.

³⁰⁹ *Omillose*: saludó con reverencia.

³¹⁰ *Menor*: inferior en la escala social.

Por merçet, estad erguida
e tornat vuestra guirlanda,
e si vuestra merçed manda,
40 fazeme onra devida».

– «Vous eres lo bien venus
e lo ben trobes ben seri».
– «Tan onor maveu fet vous
que jo me jorry despiri,
45 je mes jorry de vous dyri
se je ne vous honoryoy,
descortes meu ten rroy
que me visti mante e piri».³¹²

«Señora, yo non meresco
50 atán grant onra aver,
todavía me ofresco
presto al vuestro querer,
poderío e el aver.
Dezit, por vuestra nobleza,
55 la vuestra naturaleza
e vuestro estado e ser...»³¹³

Baena vuelve a dudar en su rúbrica sobre la destinataria de este poema y por ello deja un espacio en blanco donde debería aparecer su nombre: «una dueña que deçían [], la qual era muy fermosa mujer».

Aunque aparentemente pueda parecer un poema de amor dirigido a una misteriosa mujer, toda la composición constituye una acusación indirecta contra la ciudad de Sevilla. El poeta se encuentra con una doncella a orillas del Guadalquivir. Nos hallamos nuevamente en el mismo barrio sevillano, en el mismo lugar donde nuestro poeta encontró a su Estrella Diana. Estos primeros versos –«Por Guadalquivir

³¹¹ *Movida*: movimiento.

³¹² Para entender esta estrofa y las varias interpretaciones que se han hecho de la misma, ver *infra*.

³¹³ Poema incompleto. Ver *infra*.

arribando / vi andar en la ribera» (vv. 1-2)– nos recuerdan los del poema *CB 231*, que Imperial dedicó a la Estrella Diana: «Non fue por çierto mi carrera vana / passando la puente de Guadalquivir; / a tan buen encuentro que yo vi venir, / ribera del río, en medio Triana» (vv. 1-4). La similitud entre ambos poemas nos podría hacer pensar que la destinataria podría ser también la Estrella Diana, como apuntan Dutton y Cuenca: «poema de amor dirigido probablemente a la misteriosa Estrella Diana» (1993: 303). En esta primera estrofa se incluyen los versos «luego conosçí que era / de muy estraña partida» (vv. 5-6). Si pensamos que esa «estraña partida» de la que proviene la dama es el Oriente, podríamos asimismo deducir que Imperial está aludiendo a Angelina de Grecia. De todas maneras, lo que nos interesa de esta dama es que es extranjera, no se trata de una doncella sevillana: «de muy estraña partida, / segund venía vestida / en semblante e en manera» (vv. 6-8). Imperial deja claro en los últimos versos de la primera estrofa que la manera de vestir, aspecto y comportamiento de la dama delatan que no es de Sevilla, ni del reino, ni de otros reinos peninsulares. Y así, de acuerdo con esa presuposición de extranjerismo, la continuará describiendo en las siguientes estrofas, antes de que se delate claramente al hablar. La dama es, en todo caso, de clase noble, como lo indica su gavilán y su actividad cinegética: «con un gavilán caçando» (v. 3).

En la segunda estrofa se describen las prendas que viste. Entre ellas, «un fino xamete gris» (v. 9), es decir, una rica tela de seda, y también «una opalanda» (v. 10). La «opalanda» era una prenda de abrigo; como dice Nepaulsingh, era un «vestido de hombres y mujeres muy popular durante los años 1380-1450» (1977: 51). Corominas ignoraba que Imperial hubiera utilizado el término «opalanda», puesto que anota:

Sólo conozco un ej[emplo] en el *Canc. de Baena*: a una demanda, de Villasandino, dirigida a Fernando I de Aragón, en que la pedía una *opa* (n.º 66, v. 4), [...] replica Ferrán Manuel de Lando desde Zaragoza, como si hablara en nombre del Rey, que se la dará la *opalanda* (n.º 67, v. 23): la poesía puede fecharse en 1412; aunque las dos palabras están en rima, y pudieron influir en su uso consideraciones puramente formales, parece de todos modos que popularmente las dos palabras se identificaban o poco menos (*DCELC*, 1954, t. II, p. 939).

En el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) aparecen cuatro ejemplos de la palabra «opalanda» antes de 1500: dos son los de Imperial (poemas *CB242* y *CB248*), el de Villasandino que cita Corominas (poema *CB66*) y dos de la trad. de h. 1410 del *Tristán de Leonís*. Estos ejemplos confirmarían, en todo caso, que «opalanda» era un neologismo en esos momentos. La prenda estaría «enferrada en çendal vis» (v. 11). El «çendal» sería una tela muy fina y «vis» el adjetivo que la describe. Nepaulsingh afirma que Imperial usa esta palabra como un adjetivo para describir «çendal» y recoge la explicación que dio S. J. Honnorat para solucionar el problema, pues asegura que «bis» es un adjetivo provenzal que significa «moreno». En efecto, confirmamos el uso del término «vis», con toda probabilidad con ese sentido, en un contexto semejante y con la misma grafía en el Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*, LXXXIX: “Vestía una cota de damasco vis”.³¹⁴

Imperial también hace referencia a lo que no lleva esta dama para destacar su sencillez: «non traía esperavanda / axuraicas nin çarçillos, / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa» (vv. 13-16). Con respecto a «esperavanda» dice Nepaulsingh:

En latín, «spira» era una cuerda para abrochar el sombrero debajo de la barba. «Banda» significa todavía una cinta o una bufanda. «Esperavanda» era tal vez la bufanda que sujetaba el sombrero, como se puede ver en muchos cuadros medievales. Puede aludir también a la gran mantilla sevillana. (1977: 52)

Dutton y Cuenca también se refieren a ella como la cinta que sujeta el sombrero. Corominas define «axuraicas» como:

ajorca, del hispanoárabe *šurka* [...]. Nebrija y demás autores arcaicos escriben el vocablo árabe con *x*, comp. port. (*a*) *xorca* [...]. Según Dozy la forma *axuayca* del *Canc. de Baena* estaría por *axurayca*, diminutivo de árabe de *axorca*. Quizá la falta de *-r-* sea debida a una mera errata. (*DCELC*, t. I, p. 71)

Esta dama, por tanto, no lleva ni *ajorcas* (pulseras o gargantillas), ni pendientes («çarçillos»). Ni las mangas a «bocadillos», es decir, con «abertura hecha por adorno en

³¹⁴ Evidentemente, no se trata del significado que ofrece Corominas, quien define «vis» como «violento, tomado del latín ‘violentus’, derivado de vis, ‘fuerza’, ‘poder’, ‘violencia’ [...]. El primitivo vis se ha tomado recientemente en la frase ‘vis cómica’» (t. IV, p. 743).

el vestido» o con cintas estrechas (*DRAE*), ni camisa con encaje («camisa randa»). A propósito de «randa» dice Corominas: «más que como un adj[etivo] rando, ‘guarnecido de randas’, según entiende el editor P. J. Pidal, deberá interpretarse camisa a randa, ‘con randas’» (*DCELC*, t. III, p. 993).

Los versos 13 y 14 –«non traía esperavanda / axuraicas nin çarçillos»– nos recuerdan los de la Divina Comedia: «Non avea catenella, non corona, / non gonne contigiate, non cintura / che fosse a veder più che la persona» (*Par.*, xv, vv. 100-102). En estos versos, Dante hace referencia a la Florencia del pasado, una ciudad humilde y sencilla donde las damas no pretendían aparentar llevando collares preciosos o coronas. Una urbe donde la lujuria todavía no estaba presente. De esta manera, Dante evoca con nostalgia la Florencia del pasado y critica duramente la actual. Si pensamos en la posibilidad de que Imperial se hubiese basado en estos versos de Dante, podríamos colegir que la misteriosa dama de nuestro poeta representa alegóricamente la Sevilla del pasado, antes de la decepción política de Imperial. A propósito de esta hipótesis, comenta Bellido Morillas:

La importancia del río en la configuración de la estructura plástica del poema se ve remarcada por los juncos con los que se adorna la misteriosa doncella [...] Los juncos dan a la mujer descrita en el poema apariencia de divinidad fluvial, e incluso se podría pensar en una personificación del Guadalquivir o de la misma ciudad de Sevilla (esto explicaría los honores que la mujer tributa al poeta más adelante, y que él, humilde, se apresura a reconocer como inmerecidos). Pero semejante interpretación entra en conflicto con el «non a guisa de Sevilla». (2006: 186)

Como veremos más abajo, en el poema 242 de Imperial, esta dama no tiene un comportamiento propio de la ciudad de Sevilla, sino que sus maneras son más bien francesas, «a guis’ de Francia» (v. 30).³¹⁵

³¹⁵ En la tercera estrofa, Imperial sigue describiendo a esta dama y encontramos la palabra «hopa». Sobre la que dice Corominas:

‘Vestidura talar [sic], a modo de túnica o sotana cerrada’, palabra propia de los tres romances hispánicos, de origen incierto; parece haber relación con *hopalanda* y con *loba*, que designan vestiduras semejantes, y es probable que la primera y la última de estas tres palabras procedan del griego *λόπη*, ‘manto de piel’, y que *hopalanda* resulte de un cruce

En la cuarta estrofa, se produce el deseado encuentro del poeta con la dama. Cuando está ante ella, se arrodilla. Y la dama, dice Imperial: «non a guisa de Sevilla, / la su guirlanda quitose / omilmente e omillose, / segunt qu'el menor se omilla» (vv. 29-32). Aquí se concentra la crítica a Sevilla, puesto que con estos versos Imperial está diciendo alusivamente que la humildad se halla ausente de esta ciudad. Bellido Morillas comenta –basándose en los ropajes– que la dama también podría ser una personificación de la Humildad: «Los colores de sus ropas son el gris, como la ceniza, y el vis [...]. El simbolismo de los colores hace pensar en una personificación de la Humildad (lo que explicaría la guirnalda de juncos, plantas que no se permiten la ostentación de las flores)» (2006: 186-187).³¹⁶

El poeta se dirige a la dama en la quinta estrofa y le agradece su gesto, aunque cree que no lo merece: «maguer a mí non convenga / la vuestra cortés movida» (vv. 35-36). Pero lo más llamativo de este poema es la sexta estrofa, en la que la noble dama se dirige a nuestro poeta en francés y le otorga el título de «lo bon trobair». Como indica Nepaulsingh: «Otra vez Imperial está expresando con arrogancia cómo supera en el arte poética a sus contemporáneos españoles, y simultáneamente está señalando a estos una de las fuentes de su poética superior» (1977: 53).

A pesar de que la mayoría de los críticos coinciden en que estos versos pronunciados por la dama son de origen francés, Nepaulsingh difiere al afirmar que fueron escritos en provenzal y asegura que: «los que han intentado reconstruir esta estrofa no han logrado hacerlo, porque creían que Imperial trataba de componerla en francés» (1977: 54). Nepaulsingh basa su teoría en los ocho versos provenzales que Dante pone en boca del poeta Arnaut Daniel y en los que Imperial se habría basado:

Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire,
Jeu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
consiros vei la pasada folor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan,
Ara vos prec, per aquela valor

de *hopa* con una variante de 'balandrán' (it. palandra, pelanda, pellarda), pero quedan varios puntos oscuros por dilucidar. (*DCELC*, t, II, pp. 939-941)

³¹⁶ Esta idea cobraría sentido al leer los versos del poema «En un fermoso vergel» –que comentaremos más adelante– donde Imperial describe a Humildad con estos mismos ropajes.

Que vos guida al som de l'escalina,
Sovenha vos a temps de ma dolor!

(Purgatorio, XXVI, vv. 142-147)

Es evidente que existe una relación entre estos versos de Dante y los de nuestro poeta, sobre todo en «la vuestra cortés movida» (v. 36) y «Tan onor maveu fet vous / que jo me jorry despiri» (vv. 43-44), que se relacionan con los de la *Comedia*: «Tan m'abellis vostre cortes deman, / qu'ieu no me puese ni voill a vos cobrire, / [...] / e vei jausen lo joi qu'esper, denan» (vv. 140, 141 y 145). Dutton y Cuenca también encuentran la similitud entre estos versos pero sostienen que fueron escritos en francés y reconstruyen la estrofa:

Vous êtes le bien venus
et le bien trouvé, bien servi.
Tant honneur m'avez fait vous
que je m'esjoui d'esprit;
je m'esjoui de vous dire
Si je ne vous honnoiroi,
discourtois m'en tenroï,
que me voici maintes épris.

(Dutton y Cuenca, 1993: 304)

Sobre estos versos comenta Bellido Morillas:

La misteriosa doncella del Guadalquivir se dirige a Imperial en francés, demostrando su saber y su virtud intelectual, pero, al igual que la Humildad, no lleva ropajes franceses, encarnación de la vanidad. Es virtud que la inteligencia comprenda la lengua francesa, pero no que el cuerpo se someta a las costumbres francesas. De todos modos, no tiene ningún sentido que la Humildad se exprese en francés, de modo que no podemos identificar directamente a la doncella del Guadalquivir con la Humildad. (2006: 187-188)

Por su parte, Pierre Le Gentil ya comentó que Imperial no conocía bien el francés y que por ello tuvo dificultades para hacer rimar los versos de esta copla utilizando una lengua que no era la suya.

Pero lo importante aquí es que Imperial intentara escribir en otra lengua que no era la propia, una característica nada excepcional en nuestro poeta.³¹⁷ Por ello dice Elvezio Canonica:

La estrofa francesa que Francisco Imperial incluye en su «decir» *Por Guadalquivir arribando* es pronunciada por una dama «sabia e razonada» y que tenía fama de saber «de todos los lenguajes». Es este uno de los únicos casos, y seguramente el más temprano, en que la lengua extranjera empleada no es la lengua materna del locutor. (1993: 110)

En la última estrofa, el poeta manifiesta no ser merecedor de tanta honra pues la dama a la que él iba a rendir honra, se humilla ante él. Bellido Morillas declara al respecto:

Además, cuando niega que tales honras ofrecidas al autor sean inmerecidas, no hace sino poner de relieve su valía, pues lo hace en otra lengua y con hermoso y sentencioso estilo. El valor de autoglorificación de este poema es mayor que el de la aedofanía homérica de Ennio, ya que a través de aquella el poeta latino se hacía igual al ciego de Quíos, mientras que en esta ginecofanía Imperial queda por encima de la figura que se le manifiesta, pues se humilla ante él «segunt qu'el menor se omilla».³¹⁸ (2006: 190)

En los últimos versos el poeta demanda sobre la identidad de la dama, pero inesperadamente el poema termina. Teniendo en cuenta ese brusco final, Dutton y Cuenca consideran que está trunco, puesto que en la rúbrica Baena comenta: «Fablaban él e ella en sus amores», y de esta manera el diálogo se reduce sólo a un mero saludo. Bellido Morillas asegura que:

³¹⁷ Recordemos que en el poema «Grant sosiego e mansedumbre» utilizó palabras griegas y más adelante veremos las palabras en inglés y en árabe utilizadas en el poema dedicado al nacimiento de Juan II. A ello ha de sumarse el uso frecuente de palabras italianas y también catalanas.

³¹⁸ Este verso corresponde al poema «Dezir a las siete virtudes», en el que Imperial se humilla cuando está frente a Dante. De esta forma, Imperial da entender que él es inferior al gran poeta italiano. Sin embargo, en este poema es la doncella quien se humilla y podríamos pensar que la intención de Imperial aquí es manifestar su superioridad frente a esta dama que podría representar la ciudad de Sevilla.

La laguna final de este poema logra su perfecto aislamiento de toda materialidad y armazón argumental, y lo rodea de misterio por todos sus flancos. Así como era irreal y fantástica la mujer del poema por estar desprovista de todo adorno y joyel en su vestido, aún más extraño y onírico se torna el propio poema al estar desnudo de todo ropaje estructural que pueda vincularlo con la realidad. (2006: 191).

7.2. La despiadada dama armada

Aunque el siguiente poema no tiene rúbrica, no cabe la menor duda de que es de Imperial, puesto que parece evidente que el poeta lo compuso como un complemento antónimo del anterior.

CB 241 [ID1376]

Abela,³¹⁹ çibdat de grant fermosura,
la qual pobló Ércoles e pobló Ispán,
dentro en la isla de Sancho Afán,³²⁰
entre laureles de fresca verdura,
5 vi una donzella de grant apostura,
guarnida, graçiosa, de muy gentil aire,
ojos fermosos, con graçia e donaire,
toda guarnida de buena mesura.

Los pechos alvos,³²¹ la garganta alçada,
10 la vide venir escontra³²² el río
con buen continente e graçioso brío,
arco en la mano, frecha maestrada,³²³
e dixo: «Escudero, de aquesta vegada
del barco en tierra non desçendades,³²⁴

³¹⁹ *Abela*: Sevilla. Entiéndase: «En Abela...».

³²⁰ Se hace referencia a una isla del Guadalquivir.

³²¹ *Alvos*: blancos.

³²² *Escontra*: hacia.

³²³ *Maestrada*: cargada.

15 e si non, creo que vos repintades». ³²⁵
Esto me dixo en boz delicada.

Quando yo esto le oí dezir,
salté en tierra muy maravillado
e ella tendió el arco maestrado,
20 por sobre los pechos me fue ferir,
e dixo: «Escudero, convien' vos morir,
pues que por otra dexaste a mí,
e yo vos faré que desde aquí
vos nunca seades para otra servir».

25 La ferida era cruel e mortal,
con yerva cruel mal emponçoñada;
díxome luego la despiadada:
«Vos aquí morredes ³²⁶ como desleal».
Yo dixere: «Señora, atanto grant mal
30 yo ³²⁷ non he fecho como vos pensades,
e en esto, señora, muy poco ganades,
e avedes fecho pecado mortal.»

Ella me dixo: «Pues que es assí
que non me feziste tan grande yerro,
35 sacad la flecha e sacad el fierro,
que con yervas de amor, sabet, que vos di;
..... -í ³²⁸
siempre vos fui leal enamorada,
e porque me dexastes tan menospreçiada,
40 atán cruelmente, señor, vos ferí».

³²⁴ Manuscrito «çendades»; Nepaulsingh «çendades». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

³²⁵ *Repintades*: arrepintáis.

³²⁶ *Morredes*: moriréis.

³²⁷ Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta «yo» que hemos incorporado siguiendo a Dutton y Cuenca por cuestiones de métrica.

³²⁸ Falta este verso.

La acción de ambos poemas se sitúa nuevamente en el río Guadalquivir, donde el poeta encuentra a sendas damas. Las damas de ambos poemas, dice Nepaulsingh: «reflejan caracteres contrarios y complementarios» (1977: XXVII) y así lo refleja en una tabla comparativa que reproducimos aquí (1977: XXVII- XXVIII):

CB 248 «Por Guadalquivir arribando»	CB 241 «Abela, çibdat de grant fermosura»
«donzella señera»	«donzella de grant apostura»
Lleva un gavián y una guirlanda de juncos	Lleva un arco y flechas
De un país extranjero («de muy estraña partida») y habla francesa ³²⁹	Ningún indicio de ser extranjera, y habla español; por tanto, podría ser de Sevilla
Se viste humildemente y sin adornos («non traía esperavanda / axuraicas, nin çarçillos / nin mangas a bocadillos, / nin trayé camisa randa»)	Vestida con adornos («guarnida [...] / toda guarnida»)
Anda con humildad, despacio («e sin continente venía / muy a paso e con cordura»)	Anda orgullosamente, con ánimo («con buen continente e graçioso brío»)
Humilde, cortés, y da homenaje al protagonista con una guirlanda por ser buen poeta y caballero («bon trobaire, bon sirve»)	Orgullosa («la garganta alçada») y cruel («despiadada»), hiere al protagonista con su flecha por ser desleal

Estas seis características serían suficientes para atribuir este poema a Imperial. Nepaulsingh asegura que es poco probable que se tratara de una respuesta compuesta por un anónimo autor, ya que generalmente una «respuesta» tenía que seguir la métrica y la rima de la pregunta. Además, considera que este poema pudo haberse escrito después del anterior puesto que el verso 22 dice: «pues que por otra dexaste a mí». Y supone que esta otra dama podría ser la francesa del poema anterior.

Por tanto, como vemos en la tabla, se trata de una doncella hermosa pero orgullosa. Además, esta dama ya no es humilde como la del poema anterior («toda

³²⁹ Para Nepaulsingh, de habla provenzal.

guarnida, de buena medida», v. 8). El topónimo que abre el poema «Abela» hace referencia, sin duda, a la ciudad de Sevilla, «llamada por algunos autores Abula o Abyla, y que las antiguas crónicas suponen fundada por Hércules, y poblada después por Hispán» (Nepaulsingh, 1977: 56). Imperial describe esta ciudad como «çibdat de grant fermosura» (v. 1). Sin embargo, José Jurado no está de acuerdo con esta lectura del primer verso que hacen todos los estudiosos y propone que se lea: «*Cabe la çibdat de grant fermosura*»:

Examinado ya el estado (...) queda el justificar la adecuación de *Cabe la* frente a *Abela*. Ochoa, para forzar la idea de que lo debido es *Abela*, recuerda (y Azáceta, Nepaulsingh y D-G [Dutton-González Cuenca] repiten) que *Abula* y *Abyla* han sido nombres aplicados a la ciudad de Sevilla. Sea así. Pero de ahí no se puede saltar a la identificación de *Abula* / *Abyla* con *Abela*, y, menos aún, a la del supuesto *Abela* con Sevilla. La realidad es que nunca la bella ciudad bética ha tenido el nombre de *Abela*. Es más, la misma construcción sintáctica de la frase rechaza que la supuesta grafía (*Abela*) pueda envolver un determinado nombre topónimo; porque, de serlo así, los cuatro primeros versos de estrofa quedarían incoherentes, sin función alguna en la oración (...). D-G (a quienes ciertamente no se les escapa la dificultad sintáctica) indican que, para remediar el problema, hay que sobrentender la partícula *en* ante *Abela*. Solución fácil, pero inadmisibles, pues la lengua castellana jamás omite la preposición, debida al sintagma circunstancial de *lugar en donde*. En cambio, con lo constante en el manuscrito (...) y la debida separación de partículas en la grafía (*cabe la*), la frase queda perfectamente ajustada en lo gramatical. (1998: 126-127)

A pesar de esta interesante apreciación por parte de Jurado, seguiremos la lectura que hasta ahora han hecho la mayor parte de los estudiosos.

Por otro lado, la isla mencionada en el verso 3 «dentro en la isla de Sancho Afán» sería una de las del Guadalquivir:

La isla aquí nombrada debe ser alguna de las del Guadalquivir. 'Afan' pues debiera estar escrito con letra mayúscula: el apellido noble, y que llevaba en 1304 Doña María Afán, mujer del adelantado Lope López de Ribera, y abuela de otro adelantado de la misma familia, D. Pero Afán de Ribera, de quien proceden los marqueses de Tarifa. (Nepaulsingh, 1977: 56)

En la tercera estrofa aparece la imagen de la dama armada de arco y flecha «arco en la mano, frecha maestrada» (v. 12). Esta de la *virgo bellatrix* es también una de las imágenes petrarquistas más emblemáticas. Pero nos llama la atención que Imperial la utilice no para enamorar al protagonista, sino para castigarlo: «e dixo: “Escudero, convién’ vos morir, / pues que por otra dexaste a mí» (vv. 21-22); «“Vos aquí morredes como desleal”» (v. 28); «e porque me dexaste tan menospreciada / atán cruelmente, señor, vos ferí» (vv. 39-40). Imperial remarca la crueldad de esta dama calificándola de «despiadada» (v. 27). Podríamos pensar que con esta flecha, la dama –personificación de la ciudad de Sevilla– quiere vengar la humillación del poema anterior en el que Imperial criticaba la falta de humildad en esta ciudad. La dama –Sevilla– se siente humillada y traicionada por el poeta puesto que éste la ha abandonado tal vez por otra ciudad. Pero él trata de defenderse asegurando que su pecado no ha sido tan grave. Imperial

–podríamos suponer– quiere dejar claro que aunque haya tenido que abandonar la ciudad, probablemente porque se haya sentido menospreciado a causa de sus desavenencias con el rey, la sigue amando. En la última estrofa, la dama-Sevilla entiende las razones del poeta y lo perdona sacándole la flecha emponzoñada y recordándole que siempre le ha sido fiel enamorada («siempre vos fui leal enamorada», v. 38).

En el Romancero, hay muchos casos en los que la ciudad se identifica con la mujer o se personifica como mujer, a quien el noble atacante dirige sus palabras. Y el diálogo amoroso y el bélico se confunden con equívocos de todo tipo propiciados por la alegoría. Esta identificación proviene de la bíblica de Jerusalén y se arraiga en una tradición literaria que funde ciudad asediada y mujer como elementos pasivos que son confundidos como objetos de ataque o asalto, militar pero también verbal, por parte del impío (Salmos 7, 13 y 37, 14), del calumniador (Salmo 64, 4), del injusto o del airado (Salmo 140). El romance más conocido, en ese sentido, es el de *Abenámar*, que presenta la pasión del rey castellano por Granada, a la que requiebra con promesas de matrimonio («Granada, si tú quisieses, contigo me casaría»), que son rechazadas por ésta, aludiendo a una situación de compromiso indisoluble («casada soy, rey don Juan...»). En algunas versiones de *Abenámar*, como la del *Cancionero de romances*, de 1550, el rey, frustrado por la imposibilidad de alcanzar y seducir a su objeto de deseo, o, en términos bélicos, de dominar la plaza, arremeterá contra ella con artillería, en concreto con dos lombardas, que llevan los sonoros nombres de «doña Sancha y doña

Elvira». Nombres nada casuales, porque, en efecto, en los romances cidianos de las *Quejas de doña Urraca* o *Almenas de Toro* se dan situaciones parecidas, en las que se produce un diálogo entre una de las hijas del rey y el Cid, con equívocos bélico-amorosos, en los que la defensora de la plaza (Zamora, Toro) asaetea al Cid, hiriéndolo entre metafórica y literalmente.

Así, en *Quejas de doña Urraca*, la infanta increpa al Cid por haberse casado con Jimena, habiendo estado ella previamente tan bien dispuesta. El Cid escucha sus palabras, que le hieren como una saeta, como confiesa a los suyos: «que de aquella torre mocha / una vira me han tirado. / No traía el asta hierro, / el corazón me ha pasado». La vira o saeta que Urraca le tira a Rodrigo Díaz de Vivar tiene eco, además, en el nombre de su hermana Elvira (El-vira). Si Urraca o Elvira se presentan como poderosas, combativas y lujuriosas, el Cid se presenta fuerte, atractivo sexualmente y orgulloso (o desdeñoso). El Cid no rechaza a las defensoras (atacantes en el amor), pero se hace de rogar, manteniendo una posición ambigua.

Por tanto, si extrapolamos de algún modo la situación lírico-dramática de estos romances a estos poemas, podríamos suponer que Imperial quiere dejar claro que la ciudad de Sevilla –atractiva y seductora– no es en sí la culpable de su marcha, pues para él sigue siendo hermosa y sigue enamorado de ella. Pero al mismo tiempo se siente menospreciado y traicionado por sus gentes y por ello la habrá de abandonar. Para Imperial, en esta hermosa ciudad habitan ahora la corrupción, la traición y la soberbia – términos que también utilizó Dante para definir la ciudad de Florencia tras su marcha–, y es esa situación coyuntural lamentable la que fuerza su rechazo o exclusión.³³⁰

Para concluir el análisis de este poema habría que destacar también algunos otros aspectos interesantes como, por ejemplo, la evidente estructura de serranilla que posee, puesto que se nos presenta desde el principio, en una localización geográfica concreta, un diálogo típico de la *pastourelle* entre un caballero y una muchacha (aquí dama) que opone resistencia tal y como lo hacen las pastoras en las serranillas. Nuestra dama, sin embargo, no es una pastora sino más bien una amazona o *virgo bellatrix* que se defiende con sus armas del caballero que la pretende conquistar. De ahí la asociación con las grandes damas (dama-ciudad) de las piezas épico-líricas de romancero comentadas. Siendo dama y ciudad una y la misma cosa, la conquista no puede

³³⁰ Esta crítica de Imperial la veremos más claramente en el *Dezir a las siete virtudes*, al que dedicaremos un capítulo más adelante.

reducirse sólo al campo amoroso, sino que implica también un juego de poder (territorial y político). De esta manera se explicaría el carácter a la vez lírico y alegórico de estos versos.

7.3. Encuentro del poeta con cuatro damas

CB 242 [ID1377]

En un fermoso vergel
vi quatro dueñas un día
a sombra de un laurel,
çerca una fonte fría.
5 Entre sí muy gran porfía
avían e grant debate,
e muy fuerte combate,
fablando con cortesía.

Cada una porfiava
10 que era más vertuosa,
e razones allegava
cómo era más fermosa.
Yo, por mirar esta cosa,
estendime en un rosal,³³¹
15 muy espeso, desigual
e de muy oliente rosa.

De un muy³³² alvo çendal
la una saya traía,
e³³³ más alva que cristal
20 toda ella paresçía;

³³¹ Con respecto a la lectura de «estendíme» comentan Dutton y Cuenca: «no es propio hacerlo sobre un rosal: ¿escondíme? ¿estendíme so un rosal?».

³³² Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta «muy» que decidimos incluir por cuestiones métricas siguiendo a Dutton y Cuenca.

³³³ La «e» al principio de verso falta tanto en manuscrito como en Nepaulsingh, la incluimos por cuestiones métricas siguiendo a Dutton y Cuenca.

e esta a las otras dezía
muy simple e mesurada:
«Amigas, yo só llamada
Castidat en mançebía». ³³⁴

- 25 La otra de un paño vis ³³⁵
traía una opalanda ³³⁶
enferrada en peña ³³⁷ gris,
de juncos una guirlanda;
non traía esperavanda ³³⁸
- 30 nin firmalle ³³⁹ a guis' de França:
«Amigas, yo he por graçia
Omildat en buenandança». ³⁴⁰

- De un fino xamete prieto ³⁴¹
la terçera traía mantón,
35 e dixo: «Amigas, por çierto
Job, aquel santo varón,
de muy puro coraçón
perfetamente me amava
e por nombre me nombrava
- 40 Paçiençia en tribulaçión».

Color de fino çafi ³⁴²
oriental muy preçiado

³³⁴ *Mançebía*: juventud.

³³⁵ Manuscrito «gris»; Nepaulsingh «gris». Seguimos a Dutton y Cuenca puesto que sería error retórico repetir el mismo adjetivo en rima y en la misma estrofa, y consideramos que, en cambio, aquí Imperial está haciendo referencia al v. 11 del poema 248 que hemos tratado anteriormente.

³³⁶ *Opalanda*: abrigo largo. Ver *infra*.

³³⁷ Manuscrito «pañã»; Nepaulsingh «pañã». *Peña*: piel. Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

³³⁸ *Esperavanda*: cinta del sombrero.

³³⁹ *Firmalle*: broche.

³⁴⁰ La rima de este verso debería ser en –anda.

³⁴¹ *Xamete*: tela de seda. *Prieto*: negro.

³⁴² Manuscrito «çafyn»; Nepaulsingh «çafý». *Çafi*: zafiro.

a la quarta mantón vi,
a caves³⁴³ de oro labrado;
45 e fabló muy mesurado:
«Sepa la vuestra nobleza
que Lealtad en pobreza³⁴⁴
es el mi nombre llamado».

Desque assaz debatieron,
50 por se quitar de porfía,
por su juez escogeron
la noble Filosofía.
Yo, que en el rosal seía,³⁴⁵
fui a ellas muy ligero:
55 «Sea³⁴⁶ yo el mandadero
–díxeles– si vos plazía».

Fueron muy maravilladas
quando me vieron delante;
pero, todas concordadas
60 e con fermoso semblante,
dixéronme: «De talante³⁴⁷
vos fazemos mandadero,³⁴⁸
pero estudiant primero
el vuestro mandado ante».

65 Desque ove estudiado,
fue³⁴⁹ buscar Filosofía,
e de discreto ordenado

³⁴³ *Caves*: hilos.

³⁴⁴ Manuscrito «proeza»; Nepaulsingh «proeza». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

³⁴⁵ *Seía*: estaba.

³⁴⁶ Manuscrito «seu»; Nepaulsingh «sea». Mandadero: mensajero.

³⁴⁷ *De talante*: gustosamente.

³⁴⁸ Manuscrito «mandador»; Nepaulsingh «mandadero». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

³⁴⁹ *Fue*: fui.

les fize mandadería;
ellas con grant alegría
70 respondieron con asseo.³⁵⁰
Quando qualquier d'ellas veo
júdgola mayor valía.

En este poema tampoco aparece rúbrica, pero su posición en el manuscrito y la semejanza entre los versos 25-29 («La otra de un paño gris / traía una opalanda / enferrada en peña gris, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda») con los versos 9-13 del poema «Por Guadalquivir arribando» («De un fino xamete gris / traía una opalanda, / enferrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; non traía esperavanda»), evidencian que Imperial es el autor de ambos.

Para Nepaulsingh este poema representa una *summa* de otros poemas de Imperial:

El poeta/protagonista describe una «summa» alegórica de sus experiencias como estudiante de la vida. Las cuatro lecciones que aprendió son: «Castidat en mançebía», «Omildat en buen andança», «Paçiençia en tribulaçión» y «Lealtad en proveza». La descripción de estas virtudes exige la conclusión que XIII (242) es una elaboración de la motivación central de XI (248). En XI (248), el poeta tuvo un encuentro con una dama muy humilde, vestida de una hopalanda «de un fino xamete gris / [...] / enferrada en çendal vis, / de juncos una guirlanda; / non traía esperavanda». De la idea de este encuentro, el poeta concibió otro, más elaborado, con Humildad y otras tres virtudes. Era preciso describirlas, a todas cuatro. Para Humildad guardó la hopalanda (pero de una materia distinta de «xamete»), la guirlanda de juncos y el hecho de que no «traía esperavanda»; para Castidad trasladó el «çendal» de XI (248) y la vistió de una «saya»; para Paciencia trasladó el «xamete» de XI (248) y la vistió de un «mantón» sombrío; a Lealtad le regaló un «mantón» muy rico y adornado, como el que la dama de XI (248) confesaba no llevar: «que me visti mante e pire». (1977: XXIX)

Además, Nepaulsingh aporta una interesante teoría, al proponer que la visión que en este poema se representa vendría a ser como un resumen de cuatro encuentros anteriores del poeta con cuatro damas:

³⁵⁰ *Asseo*: decoro.

«Castidad», que está vestida «más alva que crystal», corresponde a Estrella Diana, que está descrita en IV (231): 23 como una «llama muy clara»; ambas deben ser comparadas a la Virgen María [...]. «Omildat» corresponde a la dama sin nombre con quien se encontró el poeta en XI (248): 31-32 y que se quitó la guirlanda «omilmente e omillose, / segunt quel menor se omilla». «Paçiençia en tribulaçión» corresponde a la desgraciada Angelina, descrita en VII (240): 15 como una persona muy noble «puesta en grant tribulaçión». Por fin, «Lealtad» corresponde a la dama de XII (241): 15 la cual declara al poeta: «Siempre vos fui leal enamorada». La quinta dama de los poemas amorosos, Isabel Gonçales, sobre quien, según Baena, Imperial compuso IX (238) y X (239), no está incluida en la «summa» porque el poeta nunca tuvo, que se sepa, un encuentro con ella. (1977: XXIX-XXX)

Por otro lado, los poemas cortos de nuestro poeta no recibieron demasiada atención por parte de la crítica. Y por ello, como confirma Nepaulsinhgh: «la contribución de Imperial al tema del encuentro amoroso, en el que caben las serranillas, ha sido generalmente ignorada». Sin embargo, Rafael Lapesa, mientras llevaba a cabo un estudio de los poemas cortos del marqués de Santillana, se sintió atraído por los de Imperial, al reconocer la influencia de éste en los poemas y serranillas del marqués:

Años después de haber cerrado la serie de sus serranillas con la recapitulación hecha en la de Álava, don Íñigo escribe otra de carácter y propósitos muy distintos: ‘el cantar que fizo [...] a sus fijas loando la su fermosura’. Por su contenido, esta composición recuerda a algunos decires de Imperial; o el de Santillana ‘En mirando una ribera’: encuentro con señoras ricamente vestidas, admiración de su belleza, y cambio de cortesías. (1957: 63)

Además, Lapesa ve un claro un paralelismo entre la *Visión* de Santillana y el poema que ahora nos ocupa de Imperial («En un fermoso vergel»):

Se ha dicho que la lamentación de las tres virtudes tiene como antecedente la canción dantesca ‘tre donne intorno al cor mi son venute’ [...]. Ahora bien, entre su poema y el de Dante hay vaga semejanza temática, pero las diferencias son muy hondas [...]. Más probable es el recuerdo de un poema en que Imperial se presenta escuchando la disputa que por la primacía sostienen ‘Castidad-en-

mançebía’, ‘Omildat-en-buen andança’, ‘Paçiencia-en-tribulaci3n’ y ‘Lealtad-en-pobreza’. (1957: 103-105)

Lapesa confirma la relaci3n entre la *Visi3n* de Santillana y el poema de Imperial, pero tambi3n es evidente el paralelismo con el poema que el marqu3s dedic3 a sus tres hijas. En ambos poemas, el protagonista se encuentra en un vergel o floresta, y observa escondido tras las ramas a unas damas que dialogan. Recordemos los versos de Santillana: «Por mirar su hermosura / destas tres gentiles damas, / yo cobríme con las ramas, / metime so la verdura» (vv. 13-14) que nos recuerda a los de Imperial: «c3mo era m3s hermosa. / Yo por mirar esta cosa / estendime en un rosal / muy espeso, desigual» (vv. 12-15). Una vez que las damas han acabado su intervenci3n el poeta sale de su escondite y participa en el debate que sostienen. La diferencia entre ambos poemas reside en el tema tratado por las damas. En la canci3n de Santillana las doncellas hablan de temas amorosos, concretamente del desamor; en cambio, las damas de Imperial debaten sobre cu3l de ellas es la m3s virtuosa, pues cada una de ellas representa una virtud.

En el poema de Imperial, adem3s, el sujeto po3tico adopta la posici3n de Paris, en el famoso juicio sobre cu3l de las tres diosas es m3s bella (Afrodita, Atenea o Hera) y merece la manzana. El poeta debe juzgar al igual que Paris. La versi3n del mito es aqu3 aparentemente moral, pero se resuelve con malicia, porque el mandato que ha de hacer el mandadero parece que puede conllevar determinadas connotaciones.

Lapesa indica tres tipos de correspondencia entre los poemas de Imperial y los de Santillana: en el vestido, en la hermosura y en la cortes3a. Las hijas de Santillana est3n vestidas de «sayas ‘fornadas en peñas grisas’», que nos recuerdan a la dama del poema de Imperial, «Abela çibdat de grant fermosura», quien viste «una opalanda / enfornada en paña gris» (vv. 26-27); y las «axorcas» de las hijas se relacionan con las «axuraicas» que en el caso de Imperial no llevaba, por recato (pero se alude a esa carencia) la dama humilde del poema «Por Guadalquivir arribando». Hay que tener en cuenta tambi3n que Santillana, en la primera serranilla («La moza de Bedmar») y su glosa, dice que las damas estaban vestidas «a fuer del Andaluc3a» (v. 7), lo que se relaciona claramente con lo dicho por Imperial acerca de c3mo iba vestida su humilde dama: «non a guissa de Sevilla» (v. 29).

Es obvio que ambos poetas coinciden a la hora de describir la hermosura de las damas con palabras como «lindas» o «fermosa», pero nos llama la atenci3n

concretamente la expresión «de buen continente» (v. 12) utilizada por Santillana en la serranilla «La mozuela de Bores». Imperial también hace uso de esa expresión en el poema «Por Guadalquivir arribando», en el que describe a su dama «sin continente» (v. 19), puesto que es una dama sin carácter y en el poema «Abela, çibdat de gran fermosura», por el contrario encontramos a una dama «con buen continente» (v. 11), es decir, una dama arrogante y belicosa. Además de las correspondencias con la hermosura, la vestimenta o la cortesía también podemos encontrar similitudes –como decíamos más arriba– entre la arrogancia que muestran las serranas de Santillana y la dama de Imperial en el poema «Abela çibdat de grant fermosura», que camina con «la garganta alçada» (v. 9).

Por otra parte, Santillana en la *Visión* menciona a «philosophía», que acompaña a las tres damas con las que el protagonista se encuentra y que nos recuerda a la «noble Filosofía», elegida como juez por las damas del poema de Imperial «En un fermoso vergel».

En definitiva, Imperial en este poema representa, a manera de diálogo o escenificación teatral, la discusión que llevan a cabo cuatro hermosas damas sobre cuál es la mejor virtud. El espacio donde se encuentran evoca el *locus amoenus*, tal como lo describe Imperial en la primera estrofa. Para llegar a una conclusión, las damas recurrirán a la Filosofía, que habrá de actuar como juez («por su juez escogeron / la noble Filosofía», vv. 51-52). Es en este momento cuando nuestro poeta decide salir de su escondite y participar en dicho debate como mandadero: «dixéronme: “De talante / vos fazemos mandadero”», vv. 61-62). Para Imperial, tópicamente, la Filosofía es el único camino para llegar a resolver discusiones tan elevadas como las morales. Pero teniendo en cuenta la posición de juez, equiparado a Paris en el famoso juicio sobre las bellas, la fácil solución final proponiendo a la Filosofía no deja de ser una argucia, porque todo ese trasfondo mitológico parece hacer sugerir maliciosamente que el papel de «mandadero» o mensajero lleva consigo una implicación sensual o erótica con las doncellas.

8. La adivinanza

8.1. Cuestiones previas

En el capítulo que dedicamos a la Fortuna ya comentamos las características principales del género de *preguntas y respuestas* que tanto atraía a los poetas de cancionero. Como vimos, este género ofrece un amplio muestrario de posibilidades: enigmas, preguntas libres, peticiones de remedio, preguntas disyuntivas o dilemáticas, etc. En este apartado veremos una de las variedades de pregunta poética que más fama tuvo entre los poetas del siglo XV: la adivinanza o enigma. La elaboración de ésta, como comenta Chas: «admitía desde intrascendentes acertijos acerca de objetos o conceptos diversos, hasta enigmas de carácter moral, mitológico e incluso, aunque minoritario, amatorio» (2000: 57).

Uno de los primeros testimonios de adivinanzas en la literatura española lo encontramos en una de las primeras estrofas del *Libro de Apolonio*:

«La verdura del ramo escome la rayz,
de carne de mi madre engruesso mi seruiz».
El que adeuinase este vieso qué ditz,
Ese auría la fija del rey enperadriz.

(estr. 17; 1992: 78)

En esta obra encontramos otros acertijos que Tarsiana propone a Apolonio.³⁵¹ Pero también tenemos otros ejemplos en obras como *El filósofo Segundo*, la *Historia de la donzella Teodor*, el *Libro de los ejemplos por a.b.c.* o *El Conde Lucanor*.³⁵² Posteriormente, después del periodo de esplendor cancioneril, incluso Baltasar Gracián, en su tratado *Agudeza y arte de ingenio*, utilizará dos adivinanzas que recoge del *Cancionero general*.³⁵³

³⁵¹ Clark ha estudiado detalladamente los acertijos que Tarsiana propone a Apolonio (1976: 31-43); véase también el estudio de Phipps (1984: 807-818).

³⁵² Los orígenes orientales de estos enigmas literarios y su incorporación a las letras hispánicas han sido bien estudiados por Goldberg (1982: 209-221).

³⁵³ Los dos ejemplos son una pregunta de Gabriel a Mosén Crespi de Valldaura, «Cuál es la cosa más cierta», y otra adivinanza de Juan de Mena, «Qué es el cuerpo sin sentido».

La adivinanza, en efecto, había tenido un enorme éxito entre los poetas de cancionero. Como comenta Chas:

Por una parte, su naturaleza dialogal y el carácter inquisitivo están en consonancia con la destacada relevancia de los interrogantes poéticos en determinados códices. Por otra, el carácter sutil y enigmático de los acertijos encuentra en la agudeza cancioneril un molde adecuado. (2000: 58)

Los acertijos concordaban con los divertimentos palaciegos por su componente de entretenimiento y habilidad ingeniosa. La incorporación de adivinanzas también exigía su adaptación a las características de la poesía cortesana. El molde que mejor se ajusta a la composición de enigmas en verso lo constituyen las preguntas y respuestas de cancionero. Acoplado a éste, la adivinanza conserva su característica principal, el ingenio, pero se ajusta al esquema dialogal de pregunta y respuesta a su arquitectura retórico-argumentativa, a la simetría formal y al abanico de posibilidades estilísticas ensayadas en los versos del siglo XV.

Como propone Chas, la adivinanza «se perfila como la modalidad de pregunta en la que el *enigma*, una de las manifestaciones de la agudeza cancioneril configura –y no sólo desde un punto de vista meramente elocutivo– la estructura de la pieza poética» (2000: 59). Pero la adivinanza no es exactamente una pregunta, puesto que no se formula un interrogante, y tampoco se puede considerar estrictamente un diálogo. El poeta que consiga que no descifren el enigma que plantea vencerá, derrotando así intelectualmente al interlocutor dejándolo sin posible respuesta. Esta sería la principal diferencia con las preguntas y respuestas. Afirma Chas: «supone, por tanto, la reelaboración cortesana de una práctica tradicional» (2000: 60). Así, en los enigmas, un autor propondrá en términos oscuros una cuestión que el receptor deberá descifrar con la misma sutileza. Los requisitos imprescindibles y punto de partida para componer una adivinanza y su respuesta son: «la búsqueda de la dificultad, la ingeniosidad, la ambigüedad y el equívoco» (2000: 60).

Chas ha elaborado una nómina de treinta y tres adivinanzas en el corpus poético cancioneril.³⁵⁴ En el *Cancionero de Baena* se localizan siete núcleos de adivinanza

³⁵⁴ Son las siguientes adivinanzas: ID0164, 6507, 6543, 6511, 6509, 0159, 6515, 2355, 1476, 6562, 1471, 1273, 6873, 1272, 6517, 1224, 1274, 0157, 6519, 2356, 6874, 6524, 6553, 6871, 6872, 6545, 6477, 6494, 6532, 0329, 2956, 6555, 1378.

(adivinanza + solución);³⁵⁵ en el *Cancionero general* la cifra aumenta a veintidós.³⁵⁶ También se recogen dos adivinanzas en el *Cancionero de Vindel*,³⁵⁷ otra en códices que han transmitido el *Cancionero de Gómez Manrique* [ID2956] y, por último, una de Pedro del Castillo [ID0164], con dos testimonios: Cancionero de Roma [PN1] y uno de los Cancioneros de la Biblioteca Nacional de París [PN10].

Las siete adivinanzas que recoge Baena en su cancionero cuentan con este único testimonio, es decir, no localizamos variantes en ningún otro cancionero conservado. A pesar de que en este cancionero se incluye un número elevado de diálogos poéticos –en proporción significativamente más alta que en otros cancioneros– las adivinanzas constituyen un grupo muy reducido –representan sólo un 12'9% de las preguntas de este cancionero–.³⁵⁸ Baena, el propio compilador, no formula ningún acertijo ni participa en ninguno de ellos, hecho que probaría su escaso interés en este tipo de composiciones.

Las siete adivinanzas que se recogen en este cancionero tienen como protagonista a Alfonso Álvarez de Villasandino, unas veces como autor y otras como destinatario. Villasandino elabora tres adivinanzas que quedan sin respuesta [ID1272, 1273, 1274] y le envían otras tantas, a las que contesta: fray Lope del Monte [ID1476], un Bachiller en Artes [ID1224] y Francisco Imperial [ID1378]. Las tres adivinanzas que compone Villasandino tienen una estructura similar; constan de una única copla de arte menor con sólo dos rimas, en donde la enunciación prosopopéyica en primera persona singular («En el monte fui criada», ID1273, o «Nunca çeso noche e día», ID1274), o plural («Hermanas somos llamadas», ID1272), encubre el enigma: las nubes, la puerta o la araña, respectivamente. Aportamos como ejemplo la segunda adivinanza citada, «Nunca çeso noche e día»:

³⁵⁵ Son las adivinanzas ID1476, 1471, 1273, 1400, 1272, 1224, 1274, 1378.

³⁵⁶ El número de adivinanzas en las dos primeras ediciones del *Cancionero general* no coincide. Hernando del Castillo compiló catorce acertijos: ID6560, 6543, 6511, 6509, 6515, 6517, 6524, 6477, 6494, 6532, 6555, 0159, 0157, 0329. Además hay seis adivinanzas que solo se encuentran en la edición de 1511: ID6507, 6562, 6550, 6519, 6553, 6545, y tres fueron introducidas en la de 1514: ID6874, 6873, 6872.

³⁵⁷ ID2355, 2356.

³⁵⁸ Hemos tratado los diálogos poéticos en el segundo capítulo de este trabajo a partir del estudio de Chas Aguión 2001.

Esta pregunta fizo Alfonso Álvarez a manera de adivinança escura

Nunca çeso noche e día
de andar e nunca ando
un passo de golloría, [= ‘alondra’]
pero siempre estó afanando;
fago con mi maestría
las gentes estar mirando,
muchos por la obra mía
estanse maravillando.

(Dutton y Cuenca, 1998:161)

En el *Cancionero de Baena* predominan las adivinanzas en verso octosílabo, a pesar de que en general será más frecuente el arte mayor. Ejemplo de lo primero son las tres adivinanzas de Villasandino –como en el caso que acabamos de citar–, la que Imperial le dirige y la respuesta de éste –que veremos a continuación–, o la que Fray Lope del Monte le manda también a Villasandino y su respuesta [ID1471-1472]. Chas deduce que: «De algún modo, en la antología de Juan Alfonso, y muy particularmente en la obra de Villasandino, queda manifiesta una equiparación entre molde métrico, octosílabo, y contenido, adivinanza» (2012: 41).

Sin duda sería Hernando del Castillo quien recopilaría un mayor número de enigmas en su *Cancionero general*, aunque, como hemos dicho, no coincidiera el número de adivinanzas en las dos primeras ediciones de este cancionero. Hernando del Castillo recoge de manera agrupada, por ejemplo, los intercambios de adivinanzas entre el marqués de Santillana y Juan de Mena: tres preguntas de Mena de las que una queda sin respuesta y una adivinanza de Santillana que contesta Mena. Estos acertijos son los que más fama tuvieron, a juzgar por los numerosos testimonios que los han conservado. Presentamos como muestra una adivinanza de Mena:

Otra pregunta de Juan de Mena

¿Quién es aquel que apalpa lo vano
y esconde lo suyo en muchos lugares,
y d’aquesto haze los sus pegujares, [= ‘porciones de siembra o ganado’]

assí en invierno como en verano;
y dize: “No peço por romper lo sano,
ni menos recelo yo de la pena”;
y d’aquesto haze su yantar y cena
con muy gran esfuerço, la horca en la mano?

(Pérez Priego, 1989, nº46, p. 96)

El gran número de enigmas conservados en este cancionero confirma el éxito que este tipo de composiciones tuvo a finales del siglo XV –y más concretamente en el círculo de poetas valencianos–, al hallarse, además, relacionada con otros entretenimientos de carácter cortesano, como las invenciones o los motes. A diferencia del *Cancionero de Baena*, donde encontrábamos una predilección por las adivinanzas en coplas octosílabas, en el *Cancionero general* predominarán las de arte mayor.

Por último, cabe mencionar el eco que estos enigmas dejaron también en el círculo de Gómez Manrique, autor que compuso un gran número de preguntas y respuestas, llegando a descifrar en una ocasión una adivinanza ingeniosa sobre las abejas propuesta por Diego del Castillo:

Pregunta a Gómez Manrique por Diego del Castillo

Si por la çiençia se puede ganar
perpetuo renombre de grand meresçer,
y gloria tamaña, que, syn olvidar,
de gentes en gentes se faze creçer;
luego por çierto podéys vos aver
la rica pertesta y no paladía,
veste muy noble, jamás otorgada
saluo a los fijos del claro valer.

Do luzen las armas con la fortaleza,
las virtudes todas con mucha prudençia,
gozan los buenos de casta linpieza
y penan los malos por su diferençia;
y son reputadas en otro más grado,
assí que concluyo, varón fortunado,
que soys vos el sello de tanta exçelencia.

¿Quién son aquellas feroçes conpañas,
pregunto, si puedo, discreto señor,
qu'en sus pequeñuelas y pobres cabañas
fatigan sus cuerpos syn punto d'amor,
y non disistiendo del grato sudor
nos dan por engaño muy dulce seruiçio,
y por gualardón de vn tal benefiçio
consiente justiçia quemar lo mejor?

(Vidal González, 2003: 237-239)

Por tanto, dice Antonio Chas:

[...] tres grandes núcleos que corresponden a tres etapas en la trayectoria evolutiva de la poesía cancioneril. Lejos de ser obra de poetas menores, los grandes autores cuatrocentistas ponen su talento al servicio de la invención ingeniosa de acertijos. El estadio más primitivo corresponde a Villasandino y los poetas a él asociados. Un eslabón posterior lo conforman las relaciones literarias entre Juan de Mena y Santillana, en un período que abarcaría los años que transcurren entre 1438 y 1456 [...] Tampoco falta siquiera un eco de estos enigmas en el círculo de Gómez Manrique [...]. (2012: 43)

8.2. La adivinanza de Imperial sobre el Amor

El tema amoroso en las adivinanzas es –como hemos señalado– bastante infrecuente, pero aun así encontramos algunos ejemplos en la poesía de cancionero.³⁵⁹ Uno de ellos es el original enigma que Francisco Imperial propone a Álvarez de Villasandino en el que Amor, en primera persona, plantea el acertijo:

CB 243 [ID1378]

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial como a manera de pregunta e de adevinança sobre el Amor.

³⁵⁹ Chas (2004: 27) ofrece un gráfico con ejemplos de las series de pregunta-respuesta que tratan el tema amoroso en la poesía de cancionero desde el *Cancionero de Baena* hasta el *Cancionero general*.

Yo me só uno que bivo
 con todo omne o muger,
 e non me veen, maguer³⁶⁰
 a muchos e a muchas privo
 5 la vista e soy esquivo³⁶¹
 e plazentero a las vezes,
 e en poder de rafezes³⁶²
 a grandes echo en cativo.

Yo mesmo ardo en fuego
 10 e desí çeniza quedo,³⁶³
 e después muy quedo a quedo³⁶⁴
 todo en uno me llego
 e qual era torno luego;³⁶⁵
 e de madre non nascí
 15 nin tal qual só nunca vi,
 demudado torno çiego.³⁶⁶

Esta adivinanza de Imperial es, de las siete que recoge el *Cancionero de Baena*, la única en la que el Compilador despeja su solución en la rúbrica, posiblemente «para advertir del equívoco al que juega Villasandino en su respuesta» (Chas, 2000: 63). De esta manera Baena acaba con el efecto que Imperial pretendía. Dice Nepaulsingh:

El uso del acertijo o del enigma es un recurso muy importante en la técnica poética de Imperial, y los comentarios de Baena que pretenden solucionar el acertijo destruyen el efecto de este recurso, dando otra razón justa por una edición de los poemas de Imperial sin las rúbricas de Baena. (1977: 63)

³⁶⁰ *Maguer*: aunque.

³⁶¹ *Esquivo*: cruel, molesto.

³⁶² *Rafezes*: viles.

³⁶³ Manuscrito «quando»; Nepaulsingh «quedo». *Desí*: después.

³⁶⁴ *Quedo a quedo*: poco a poco.

³⁶⁵ *Luego*: enseguida.

³⁶⁶ Manuscrito «niego o viego»; Nepaulsingh «viego».

Pero aunque Baena propone «el Amor» como solución del enigma, Nepaulsingh reconoce que no hay que quedarse sólo con ese aspecto, sino que hay que intentar descifrar todos los elementos ocultos del poema. Así, en la primera estrofa, Amor asegura que reside de manera invisible en todo hombre y mujer («Yo me só uno que bivo / con todo omne o muger, / e non me ven, maguer...», vv. 1-3). Hace referencia a una de las cualidades que lo definen: la ceguera («...a muchos e a muchos privo / la vista e soy esquivo», vv. 4-5). El Amor es tan poderoso que es capaz de cegar a los hombres y también de manejarlos a su antojo.

En la segunda estrofa nos cuenta cómo puede consumirse en sus propias llamas («Yo mesmo ardo en fuego / e desí çeniza quedo», vv. 9-10) y recuperarse una vez consumida su pasión. Afirma que no tiene madre: «e de madre non nasçí» (v. 14). Con respecto a este verso comenta Nepaulsingh:

En las obras de Hesíodo, por ejemplo, Eros no fue engendrado por una madre al principio, sino existió sencillamente con el Caos; así que Cupido, la versión romana de Eros, era muy viejo, aunque solía aparecer frecuentemente como un niño. Según Luciano de Samosata, por ejemplo, Júpiter dijo una vez a Cupido; «Usted, un niño, y con todo más viejo que Yápeto. ¡Cómo, porque no lleva barba ni pelo gris, se cree que es un muchachito, y, sin embargo, es tan viejo y travieso!». (1977: 63)

Los cinco primeros versos de la segunda estrofa («Yo mesmo ardo en fuego / e desí çeniza quedo, / e después muy quedo a quedo / todo en uno me llevo / e qual era torno luego») nos pueden llevar a pensar que detrás de esa definición del amor pueda esconderse la figura mitológica del Ave Fénix, el ave fabulosa que se consumía en sus propias llamas para luego resurgir de sus cenizas, como ya apuntó Nepaulsingh.



El ave Fénix en un manuscrito de Barthélémy de Glanville: *Le livre des propriétés des chose* (S. XV).



Miniatura del Ave Fénix, en el Bestiario de Aberdeen.



El Ave Fénix en *Las Crónicas de Nuremberg*.

Además, el verso 14 («de madre non nascí») es también para Nepaulsingh una alusión al Fénix, alegando que para los Padres de la Iglesia esta ave era símbolo de la resurrección, por lo que el poema podría aludir también a Jesucristo. Por ejemplo, en el *Physiologus* se describe así:

Vive por más de quinientos años. Cuando se da cuenta de que se está envejeciendo, construye una pira funeral [...] y sobre esto [...] se enciende por su propia cuenta hasta que está quemado. Entonces en el día noveno, en verdad, surge de sus propias cenizas. ¡Cómo muestra Nuestro Señor Jesucristo los atributos de este pájaro [...]! El simbolismo de este pájaro, pues, nos enseña creer en la resurrección. (*apud* Nepaulsingh, 1977: 64)

El símbolo del ave Fénix también aparece, cómo no, en la obra que sirve de modelo a Imperial en tantas ocasiones, la *Divina Comedia*. Dante alude a ella en el Infierno, 24: 106-111: «Così per li gran savi si confessa / che la fenice muore e poi rinasce, / quando al cinquecentesimo anno appressa: / erba né viada in sua vita non pasce, / ma sol d'incenso lagrime e d'amomo; / e nardo e mirra son l'ultime fasce» (2007: 168). Esta alusión forma parte, sin embargo, de una larga tradición literaria de pasajes que hacen referencia al Fénix, por lo que, aunque Imperial siga la *Divina Comedia* en muchos de sus poemas, no sería lógico pensar que en este caso también haya sido necesariamente así.

Para Nepaulsingh, en este breve poema Imperial consigue incluir conceptos paralelos y complementarios de Cupido, Fénix y Jesucristo. Pero aunque se pudieran

establecer efectivamente esos paralelismos o asociaciones, como acabamos de ver, tal vez Imperial sólo pretendía llevar a cabo una descripción de la sintomatología del amor.

El último verso que cierra el poema ofrece una interpretación textual distinta por parte de Nepaulsingh, de manera que en lugar de «ciego» lee «viego», como en el manuscrito (lectura confusa), defendiendo que:

puesto que es frecuentemente imposible distinguir entre la «v» y la «n» del copista, parece razonable [...] que el poeta puso «viego» por «viejo». Se ha visto ya cómo Imperial suele inventar palabras para servir la rima [...] El hecho de que el poema es un acertijo apoya la lectura «viego» [...] En las obras de Hesíodo, por ejemplo, Eros no fue engendrado por una madre al principio, sino que existió con el Caos; así que Cupido, la versión romana de Eros, era muy viejo, aunque solía aparecer frecuentemente como un niño. (1977: 63)

Aunque esta interpretación de Nepaulsingh pueda resultar interesante creemos, sin embargo, que Imperial está haciendo referencia a la ceguera que causa el amor y por ello seguimos la propuesta de Dutton y Cuenca, que enmiendan la lectura del manuscrito.

8.3. Respuesta de Villasandino

Como hemos visto, Villasandino es el protagonista de las adivinanzas que se recogen en el *Cancionero de Baena*. Estas adivinanzas demuestran la habilidad y el ingenio de este poeta en estos juegos cortesanos.

CB 244 [ID1379]

Este dezir fizo Alfonso Álvarez de Villasandino en respuesta d'este otro dezir d'ençima qu'el dicho Miçer Françisco fizo en pregunta.

Yo non leo bien nin escribo,³⁶⁷
peroque³⁶⁸ oí leer
ángel fuste Luzifer,

³⁶⁷ Se hace referencia a la ceguera de Villasandino en su vejez. Ver *infra*.

³⁶⁸ *Peroque*: aunque.

5 mas tornaste algarivo;³⁶⁹
 por non ser caritativo
 yazes fondo de las fezes,³⁷⁰
 do el mundo por sus jaezes³⁷¹
 traes emaginativo.³⁷²

10 Tú ardes, e non por juego,
 en lugar amargo e azedo³⁷³
 donde non se reza el Credo;
 después tornas todo entrego:³⁷⁴
 oras murueco³⁷⁵ e borrego
 te tornas por mal de ti.

15 Non respondo más aquí,
 que só inorante lego.

Aunque la descripción de la sintomatología del amor que hace Imperial de acuerdo con los códigos de la poética cancioneril es bastante explícita, Villasandino, sin embargo, propone inesperadamente una solución diferente al enigma que Imperial le había formulado. Villasandino «parece sentirse cómodo en la elaboración y resolución de estos acertijos, tanto, que incluso se permite jugar con las expectativas del interrogador, dando una respuesta totalmente inesperada al enigma» (Chas, 2012:39).

Como sugieren Dutton y Cuenca en su edición del *Cancionero de Baena*, es posible que el primer verso, «Yo non leo bien nin escrivo», pueda referirse a la ceguera de Villasandino en su vejez. Parece que éste no extendió bien la pregunta de Imperial. La respuesta que da a Imperial nada tiene que ver con el enigma que él proponía, pues se limita a describir a Lucifer, el ángel caído y rebelde, ejemplo de belleza y sabiduría hasta que la soberbia lo llevó a los infiernos, transformándolo en Satanás. Villasandino

³⁶⁹ *Algarivo*: inicuo, rebelde.

³⁷⁰ *Fezes*: poso, heces.

³⁷¹ *Jaezes*: adornos.

³⁷² *Emaginativo*: enloquecido.

³⁷³ Se refiere al Infierno.

³⁷⁴ *Entrego*: entero.

³⁷⁵ *Murueco*: morueco, carnero.

le lanza una suerte de conjuro a Imperial (¿por no ser «caritativo» (v. 5) con él, siempre pedigüeño) por el que lo describe ardiendo, como el Ave Fénix, pero en un lugar de infieles («donde no se reza el Credo») y rehaciéndose de sus propias cenizas (tornando «todo entrego» o entero), pero metamorfoseado en carnero o borrego. No sabemos si detrás de esta extraña e inesperada respuesta, Villasandino está simplemente acusando a Imperial de soberbio y quiere advertirle de esta sutil manera, mediante el ejemplo de Lucifer, de que la soberbia lo puede llevar a la desgracia. O lo está acusando, más gravemente, de no cristiano, de infiel, con palabras como: «Luzifer», «algarivo» (arabismo, para «extraño», «raro», aplicado muchas veces al musulmán), «yaces fondo de las fezes», «ardes en un lugar donde no se reza el Credo», «murueco» (asociado a la gastronomía musulmana y a algunos ritos judíos). En todo caso, le acusa, como mínimo, de hipócrita o falso: «tornaste», «te tornas». Y queda abierto el interrogante sobre el porqué de la dureza de esas acusaciones.

9. Decir al nacimiento de Juan II

En contra del criterio que suele seguir en el *Cancionero*, agrupando los poemas según su autor, Juan Alfonso de Baena abre aquí, a partir del fol. 68^{vb}, una sección ordenada temáticamente en torno al nacimiento de Juan II, que tuvo lugar en Toro, el 6 de marzo de 1405, tal y como indica el propio recopilador en la rúbrica al poema de Francisco Imperial que es el que abre la serie:

Este dezir fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual dezir fizo al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.cccc.v años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invençion e de limadas diçiones.

Estos mismos poemas dedicados al nacimiento de Juan II fueron recogidos también en el *Cancionero de San Román* (MH1), hacia 1455, siguiendo el mismo orden, excepto la ubicación de la respuesta de Fray Diego de Valencia al poema de Francisco Imperial, que, como veremos en este mismo apartado, pese a estar desplazada en MH1, no cabe la menor duda de que está relacionada con la composición de Imperial.

A continuación ofrecemos la secuencia cotejada de los poemas de la serie dedicada al nacimiento de Juan II en ambos cancioneros:³⁷⁶

Autor	PN1	MH1
Francisco Imperial	226	236
Fray Diego de Valencia	227	(267)
Fray Bartolomé García de Córdoba	228	237
Anónimo	229	238
Mosé, cirujano de Enrique III	230	239

³⁷⁶ De esta secuencia solo analizaremos en este capítulo el poema de Francisco Imperial y el de Fray Diego de Valencia por ser este una respuesta al de nuestro poeta.

La composición de Francisco Imperial no sólo sería la más completa e importante de todas, sino, además, la que abre esta sección.

La tendencia a dignificar el nacimiento de figuras relevantes del reino (empezando por el rey), acompañando la expresión literaria, poética o prosística, de toda suerte de acontecimientos asombrosos y fenómenos maravillosos, se encuentra presente a lo largo de nuestra literatura, tomando como ejemplo señero el nacimiento de Jesucristo. Como explica Salvador (2012), en un artículo dedicado al nacimiento del nieto de Fernando I de Aragón (tío de Juan II de Castilla), es decir, a Fernando II de Aragón, el rey Católico, se describen también con hechos fantásticos y señales sobrenaturales los nacimientos de dioses y héroes de la mitología (Ares o Marte, Heracles o Hércules, Atenea o Minerva, Afrodita o Venus), los de insignes personajes de la literatura (el rey Arturo, Amadís de Gaula), los de conocidos santos (san Ambrosio, santo Domingo, Santo Tomás de Aquino) y los de otros personajes históricos (Alejandro Magno, Octavio Augusto, Fernando III, Alfonso X, etc.). En este último grupo colocaríamos, evidentemente, al rey Juan II y posteriormente al rey Fernando el Católico.

Pero, además, como afirma Clarke (1963), este poema de Imperial representa uno de los primeros tratados poéticos escritos en castellano en torno al tema del príncipe ideal («one of the earliest treatises on the subject of the ideal prince»). Y, finalmente, como la misma Clarke comenta, podríamos estar ante una de las primeras contribuciones importantes como reflejo o presagio de los comienzos del teatro profano en Castilla. La estructura y técnicas del poema de Imperial, en efecto, están muy elaboradas y parecen en parte dependientes del uso de alegorías lírico-dramáticas en torno al tema de la fortuna y el ideal de príncipe.

9.1. El *dezir* como manual de príncipes

Los *dezires* del siglo XV, dada su vocación oracular, hicieron uso de la simbología astrológica para ensalzar las virtudes de sus patrocinadores. Como comenta Vicente García:

La idea medieval de que el orden social y político seguía inspirándose en el celestial, se afianza en los *dezires* como alabanza de nobles que son [...]. El

mundo astrológico que reinventa Dante para la literatura causa fascinación y se imita rápidamente en Europa y en Castilla, aunque a veces sólo se imita en la superficie, sin la riqueza de connotaciones que los conocimientos herméticos de Dante habían articulado en la *Comedia*, con intenciones cristianizadoras y políticas de alto vuelo. (2004: 127)

Imperial recupera este procedimiento imitativo y retórico, partiendo de su propia experiencia personal como poeta y, por tanto, de su propia evolución como *dezidor*. La crítica de los defectos morales que afectan al reino y la forma para solventarlos también estarán presentes en este género de *dezires*. De esta manera, el *dezir* funciona en buena parte como manual de príncipes. Así ocurrirá en el «Dezir a las siete virtudes», que desarrolla ampliamente este tema tratado por el Marqués de Santillana o por Juan de Mena.

Imperial convoca a los siete planetas y a la Fortuna para contemplar el milagroso nacimiento del heredero de los reyes de Castilla, Juan II. Siguiendo el ejemplo alegórico de Dante, las personificaciones planetarias le irán concediendo al príncipe porciones o fragmentos que irán componiendo un todo para el imperio del mundo: en concreto, cada uno le ofrecerá una virtud para que sea un perfecto rey. Y el poeta-protagonista oficiará de testigo e intérprete de este prodigio. Por tanto, y nuevamente en palabras de Vicente García:

El *dezir* sirve para amonestar y criticar lo que ha producido un mal moral y ha roto la armonía con Dios. El poeta hace de intermediario, de vate y de autoridad moral. [...] se presenta a sí mismo como un especial “astrólogo” cristianizado, capaz de componer e interpretar los horóscopos de los mecenas; horóscopos hechos a la carta más que con técnicas de la astrología real, [...] reinventados con las posibilidades que los arquetipos astrológicos ofrecían desde su cristianización en el enciclopedismo medieval y que Dante consagra y pone al servicio de los intereses políticos de los mecenas y de la visión moral y política de los poetas que los escriben. (2004: 127)

Imperial integrará las distintas posibilidades que ofrecen los arquetipos astrológicos a la poesía castellana, reinventando el género clásico del *genethliacon* (la composición que trata del nacimiento de una persona, incluyendo normalmente el pronóstico sobre su fortuna dependiendo de la situación de los astros) y transformándolo

en lo que Nepaulsingh llama «el drama del alma», que tendrá mucho éxito en los siglos posteriores. El «drama del alma» es el viaje que realiza ésta al descender a través de las esferas planetarias antes de encarnarse en un cuerpo, y el viaje de vuelta que realiza después de la muerte, hasta ascender, a través de las esferas, hasta el ámbito espiritual. En este poema dedicado al nacimiento de Juan II sería donde Imperial introduciría esta variante genérica.

Es interesante la valoración de Bloomfield (1952), que ha llevado a muchos críticos a concluir que Imperial no trató solamente de imitar a Dante sino que intentó incorporar a la literatura española esta fórmula literaria acerca del drama o viaje del alma:

El viaje al otro mundo es un motivo, probablemente de origen vegetal, que se encuentra en muchas mitologías, y que permaneció en la Europa Occidental hasta los siglos XVII y XVIII, en la literatura, en los romances y en el folklore. Ha constituido la base de muchas obras maestras, siendo la más notable de las cuales la *Divina Commedia* de Dante [...]. El drama (o viaje) del alma es una manifestación específica del viaje al otro mundo, y puede ser que se remontara a Persia, posiblemente a uno de los misterios acerca del Redentor [...]. El drama aparece en dos formas distintas: como una experiencia antes o después de la muerte y como una experiencia mística otorgada a los fieles después de mucha instrucción [...]. He aquí los elementos fundamentales del concepto: el alma individual, proviniendo de Dios o de un mundo superior, desciende por siete u ocho esferas de los planetas y recibe algún carácter o varios caracteres de cada uno hasta que entra en la tierra en forma de una criatura recién nacida. En el momento de la muerte, el alma sube, devolviendo estos caracteres a sus respectivos protectores, hasta que alcanza la «Ogdoad», más allá de las siete esferas, donde se reúne con Dios, o habita algún lugar alegre. (*apud*. Nepaulsingh, 1977: LXXXVI- LXXXVII)

Haciéndose eco de las valoraciones de Bloomfield, Nepaulsingh concluye aceptándolas plenamente para el poema:

Imperial contribuyó conscientemente con una forma específica del viaje al otro mundo, el drama del alma, que Dante nunca ensayó, ni nadie en Castilla. El poema a Juan II es una experiencia prenatal, y el *Dezir a las syete virtudes* es un recuerdo de una experiencia mística parecida a la muerte, que ocurre porque el

protagonista ha adquirido mucha instrucción en la doctrina de la Iglesia. (1997: LXXXVII - LXXXVIII)

Sin embargo, y aunque Nepaulsingh reste importancia aquí a la influencia de la *Comedia* de Dante, es obvio que en este poema sobre el nacimiento de Juan II Imperial podría haberse basado en el discurso de los arquetipos planetarios de la obra dantesca, adaptándolos al nacimiento regio. La influencia de Dante en este tipo de composiciones es fundamental por todo el ensamblaje de metáforas astrológicas que se encuentran en su obra maestra, aunque «el enciclopedismo medieval sea, en propósito y modos, el modelo para cristianizar y literaturizar los arquetipos astrológicos» (Vicente García, 2004: 131).

De todas maneras, aunque Imperial se hubiera basado nuevamente en la *Comedia* de Dante para la elaboración de este decir alegórico al nacimiento de Juan II, es evidente que propone y logra difundir el uso de nuevos símbolos y nuevas formas para un tema original en la poesía castellana de su tiempo.

9.2. El *dezir* de Imperial al nacimiento de Juan II

CB 226 [ID0532]³⁷⁷

Este *dezir* fizo e ordenó miçer Francisco Imperial, natural de Jénova, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Sevilla; el qual *dezir* fizo al nasçimiento de nuestro señor el Rey don Juan, quando nasçió en la çibdat de Toro, año de m.ccc.v. años, e es fecho e fundado de fermosa e sotil invención e de limadas diçiones.

En dos seteçientos e más dos e tres,
passando el aurora, viniendo el día,
viernes primero del terçero mes,
non sé si velava nin sé si dormía,
5 oí en boz alta: «¡Oh dulce María!»

³⁷⁷ Como hemos comentado al principio de este capítulo existe otra copia en MH1-267 (381^v-385^r) (51x8): *Dezir que fue fecho quando nuestro señor el Rey don Juan nasçió [] el qual fizo miçer Françisco Imperial.*

a guisa de dueña que estava de parto,
e dio³⁷⁸ tres gritos, desí³⁷⁹ dixo al quarto:
«Valedme, Señora, esperança mia».

En bozes más baxas le oí dezir:
10 «¡*Salve Regina*, salvadme Señora!»
e a las devezes³⁸⁰ me paresçie oír:
«Moder Goddes helpe³⁸¹, alumbradm' agora»,
e a guisa de dueña que devota ora,
*Quam bonus Deus!*³⁸² le oí rezar;
15 e oíle a manera de apiadar³⁸³:
*Çayha bic alhabín alcabila mora.*³⁸⁴

Abrí los ojos e vime en un prado
de cándidas rosas e flores olientes,
de verdes laureles todo çircundado.
20 A guisa de cava, de dos bivas fuentes
naşçía un arroyo de aguas corrientes,
caliente la una e la otra fría,
e una con otra non se bolví³⁸⁵;
otro tal nunca vieron los ojos bivientes.

25 La calda corría por partes de fuera;
segunt mi aviso creo que sería
por guarda del prado a guis' de barrera,³⁸⁶

³⁷⁸ Manuscrito «dios»; MH1 «dio»; Nepaulsingh «dio». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca.

³⁷⁹ *Desí*: y luego

³⁸⁰ *Devezes*: veces.

³⁸¹ En cuanto a este verso existen distintas versiones: Manuscrito “mod hed god hep”; MH1 “mo delgot de elpe”; Dutton “Moder Goddes helpe”; Nepaulsingh “Mother of God, help”. Seguimos a Dutton y Cuenca aunque en este caso cualquiera de estas versiones podría ser válida, pues remiten todas a un mismo sentido de plegaria a la Virgen.

³⁸² ¡Qué bueno es Dios! (Salmo 73).

³⁸³ *Apiadar*: causar piedad.

³⁸⁴ «*Çayha bik al-qabíb al-qabíla mora*» sería la transcripción en árabe. Más adelante comentaremos este verso.

³⁸⁵ *Bolvía*: mezclaba.

tan fuertemente e tanto fervía.
Por partes de dentro la fría corría,
30 de que se bañavan las rosas e flores;
cantavan lugares³⁸⁷ e los ruiñeños
como acostumbran al alva del día.

El romper del agua eran tenores
que con las dulçes aves concordavan,
35 en bozes baxas e de las mayores
duçainas e farpas otrosí sonavan;
e oí personas que manso cantavan,
mas por *la* distançia non las entendía,
e tanto era su grant melodía
40 que todas las aves mucho se alegravan.

Siguiendo las bozes pissava camino,
oliendo las flores por medio del prado.
Al pie de la fuente a sombra de un pino
e a la redonda de un jazmín çercado,
45 vi entrar un toro muy asesegado
e una leona sobre él asentada:
de dueña la faz tenía coronada,
a onzas e flores el manto broslado.³⁸⁸

Alçé los ojos e vi en el aire
50 en fazes de dueñas lozir ocho estrellas,
ojos e faziones e graçia e donaire
muy angelicales e, juntas con ellas,
vi ocho fazes de ocho donzellas,
dueñas e donzellas todas coronadas
55 con coronas de oro e piedras labradas
que me paresçían muy bivas çentellas.

³⁸⁶ Dutton y Cuenca siguiendo la versión de MH1 transcriben «barrera». En cambio, Nepaulsingh transcribe «la ssera», basándose en la versión del manuscrito en el que se lee –aunque con dificultad– «lussero».

³⁸⁷ *Lugaros*: lúgano (pájaro).

³⁸⁸ *Onzas*: leopardo cazador. *Broslado*: bordado.

La más alta d'ellas e la primera
 era cubierta de grand resplandor,
 non sé si de fuego nin sé de qué era,
 60 que tal non lo vi nunca nin mayor;
 e todas las otras de aquesta color
 eran cubiertas e de las donzellas,
 que si non, las fazes e figura d'ellas,
 non pudo mi vista tolerar el vigor.³⁸⁹

65 E vi doze fazes muy alvas de anzillas,³⁹⁰
 guirlandas de perlas e de diamantes,³⁹¹
 de muy clara flama buelta con çentillas
 cubiertos los cuerpos alquanto³⁹² distantes;
 e una de otra eran çircundantes
 70 e las ocho dueñas firme las mirando
 e seis a seis bozes en canto³⁹³ alternando,
Te Deum laudamus todas concordantes.

Así alternaron fasta en fin del salmo,³⁹⁴
 e las otras donzellas luego siguiente

³⁸⁹ En cuanto a este verso existen distintas versiones: Manuscrito «non vido mi visto tal era el vigor»; MH1 «non pudo mi vista tolerar el vigor»; Nepaulsingh «non vido mi vista, tal era el vigor». Como vemos Dutton y Cuenca siguen la version de MH1 mientras que Nepaulsingh transcribe la version del manuscrito.

³⁹⁰ *Doze fazes*: el zodíaco. *Anzillas*: servidoras. Ver *infra*.

³⁹¹ También encontramos distintas versiones de este verso: Manuscrito «coronas de piedras e de diamantes»; MH1 «guirlandas de perlas o de diamantes»; Nepaulsingh «coronas de piedras e de diamantes». También aquí Dutton y Cuenca siguen la version de MH1 mientras que Nepaulsingh transcribe la version del manuscrito. En este caso seguiremos la version de Dutton y Cuenca puesto que nos resulta más lógico pensar que las sirvientas («ancillas») lleven «guirlandas» y las dueñas, en cambio, como el mismo poeta nos indica en los versos siguientes, lleven coronas.

³⁹² *Alquanto*: algo, bastante.

³⁹³ Manuscrito «en alto»; MH1 «en canto»; Nepaulsingh «en alto». Seguimos a Dutton y Cuenca, porque nos parece más acertada en cuanto al sentido del verso.

³⁹⁴ Manuscrito «e asi acabaron fasta fyn del salmo»; MH1 «así alternaron fasta en fin del canto»; Nepaulsingh «e asi acabaron fasta fyn del salmo». Seguimos la propuesta de Dutton y Cuenca, basada en MH1.

75 *Benedictus qui venit*³⁹⁵ en modo tan almo³⁹⁶
que nunca se³⁹⁷ oyó aquí entre la gente;
e oílas cantar ordenadamente
Deus iudicium tuum regi da,³⁹⁸
que el *re mi ut re e la sol mi fa*³⁹⁹
80 a par⁴⁰⁰ paresçia de arte difiçiente.

Desque más miré, de oriental çafi
vi letras escritas, e en la primera
corona de dueña muy clara leí:
«Saturno só», e en la otra era
85 «Júpiter» escripto, «Mars» en la terçera,
e Sol e Venus, Mercurio e Luna,
e assí degradando «Magna⁴⁰¹ Fortuna»
con tales letras en la postrimera.

Bien como quando fablar señores
90 quieren en cortes o en los conclaves,
que dexan la fabla todos los menores,
assí çesaron por todas las aves
sones e cantos; después muy suaves
bozes espiraron las nobles donçellas,
95 e para dezir⁴⁰² las razones d'ellas
ayúdeme Apolo, que a mí son muy graves.

³⁹⁵ *Benedictus qui venit*. Compárese San Mateo 21, 9; San Marcos 11, 9; San Lucas 19, 38 y San Juan 12, 13.

³⁹⁶ *Almo*: vivificador, beato, santo.

³⁹⁷ Manuscrito «que sy nunca»; MH1 «que nunca»; Nepaulsingh «que sy nunca». Seguimos a Dutton y Cuenca, que reproduce con sentido la lección de MH1.

³⁹⁸ Compárese Salmo 72, 1 «Deus, iudicium tuum regida».

³⁹⁹ *Ur*: Antigua forma musical de la primera nota *do*.

⁴⁰⁰ *A par*: en comparación.

⁴⁰¹ Manuscrito «mana»; MH1 «mengua»; Nepaulsingh «mana». Seguimos a Dutton y Cuenca que en este caso han hecho una interpretación propia, que nos parece más acertada en cuanto al sentido del verso.

⁴⁰² Manuscrito «e para se dezir»; MH1 «e para dezir»; Nepaulsingh «e para se dezir». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por la métrica del verso.

Non vido Aliger⁴⁰³ tan gran asosiego
en el escuro limbo, espiramentando
en el grant colegio del maestro griego,⁴⁰⁴
100 con el Mantuano ser poetizando,⁴⁰⁵
como de mostro⁴⁰⁶ me paresció quando
començó a fablar el alto planeta,
con Júpiter junto en boz mansueta,
como adelante vó metrificando.

105 [Saturno]⁴⁰⁷ «Pues nos avemos, señores, llegado
al nasçimiento –dixo– d’este Infante,
faremos nobleza, que sea dotado
de nuestras virtudes muy abundante,
e, por que a las mías sea concordante
110 en todos sus auctos sea acabado⁴⁰⁸
non aya el seso muy arrebatado,
mas maduramente cate⁴⁰⁹ adelante.

Grant edat biva e muy luengos días,
de çibdades e villas grant edificador;
115 todas las tierras le dó que son mías,
de nobles palaçios sea labrador⁴¹⁰
e más que Oclides⁴¹¹ muy grant sabidor.
E dóle a Prudençia, esta mi donzella,

⁴⁰³ *Aliger*: Dante Alighieri.

⁴⁰⁴ Para Dutton y Cuenca el maestro griego sería Aristóteles. Sin embargo Nepaulsingh afirma que es Homero. Pensamos que Imperial, siguiendo el *Infierno* de Dante, podría referirse a Homero (ver *infra*).

⁴⁰⁵ *El Mantuano*: Virgilio, maestro de Dante en su *Divina Comedia*. Ver *infra*.

⁴⁰⁶ *Mostro*: monstruo.

⁴⁰⁷ Indicaremos al margen el nombre del planeta que interviene, siguiendo MH1 y Dutton y Cuenca porque nos parece clarificador para el lector.

⁴⁰⁸ *Acabado*: perfecto. Manuscrito «asentado»; MH1 «acabado»; Nepaulsingh «asentado». Seguimos a Dutton y Cuenca, basada en MH1.

⁴⁰⁹ *Cate*: mire.

⁴¹⁰ *Labrador*: constructor.

⁴¹¹ *Oclides*: Euclides.

120 por su Mayordoma mayor, e con ella
será sin dubda mejor obrador».

[Júpiter] Júpiter dixo: «Muy asosegado,
limpio e puro, sabio e honesto,
paçífico e justo sea e mesurado,
misericordioso, otrosí modesto,
125 noble e benigno, esçelente, apuesto,
e del Sumo Bien sea servidor,
e de todos bienes muy amador
e de la verdat siempre manifiesto.

E dóle otrosí en singular don
130 que sea ilustrado de perfecta sapiençia,
más complidamente que fue Salomón,
e todos sus dichos sean sentençia;
e aya aspecto e aya presençia
de grant reverençia e abtoridat,
135 onores e viçios e feliçidat,
quantos dar pueda la mi influençia.

De la república sea amador
más que Medelo,⁴¹² que tan virilmente
defendió a Tarpea al emperador,⁴¹³
140 él sólo seletto entre tanta gente,
e por que sea aun más eçelente,
e entre los nobles mas esclareçido,
más ame ser [*bueno que non ser temido*]⁴¹⁴
e será dotado muy perfectamente.

145 Aya nobles paños e sus vestiduras
mucho preçiosas e imperiales;

⁴¹² *Medelo*: Metelo. Quintus Caecilius Metellus Nepos, m. 55 antes de J. C.; llegó a ser tribuno con Catón en el año 65. Ver *infra*.

⁴¹³ La roca Tarpeya. El *emperador* al que se refiere Imperial es Julio César. Ver *infra*.

⁴¹⁴ Este parte del texto falta en el manuscrito, pero todos los editores lo han reconstruido a partir de la versión que ofrece MH1.

mándese⁴¹⁵ bien, que las fermosuras
más lo alumbran que claros cristales.
Sus sobrevistas e sobreseñales,⁴¹⁶
150 sus paramentos e sus coberturas
de sus cavallos e las aposturas,
las del Carlomano non sean tales.

E vos, Temprança, donzella señora,
d'este Infante vos sed camarera:
155 de vuestra dulce faz mucho se inflora⁴¹⁷
Mares, Saturno, enclara mi espera;⁴¹⁸
e dótole que sea qual fue e qual era
el libro romano⁴¹⁹ en moral costumbre».
Callada la boz de la segunda lumbre,
160 con muy grande ardor sinó⁴²⁰ la terçera:

[Mars] «Ardid como Archiles⁴²¹ sea e ligero,
animoso como Éctor e tan esforçado,
muy cavalgante e buen cavallero,
fermoso sin armas, e muy más armado,
165 e como león muy descadenado,
valiente e seguro, grant batallador,
de los vençedores sea él vençedor,
por que más en esto sea redotado.⁴²²

⁴¹⁵ *Mándese*: cuidese. Manuscrito «mudesse»; MH1 «mándese»; Nepaulsingh «múdesse». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1.

⁴¹⁶ *Sobrevista*: la cimera o visera del casquete. *Sobreseñal*: la túnica que el caballero llevaba sobre la cota de armas, decorada con su blasón.

⁴¹⁷ *Inflora*: enflorece, adorna con flores.

⁴¹⁸ *Mares*: Marte. *Enclara*: aclara. *Espera*: esfera.

⁴¹⁹ El libro romano al que hace referencia Imperial podrían ser los *Disticha Catonis* puesto que eran una colección de máximas morales y didácticas escritas en pareados y atribuidas al sabio Catón. Los populares *Disticha Catonis* aparecieron en torno al siglo III.

⁴²⁰ *Sinó*: vaticinó. Manuscrito «seguí»; MH1 «con muy gran vigor sonnó la terçera»; Nepaulsingh «seguió». Seguimos la arriesgada corrección de Dutton y Cuenca, aunque también convence la transcripción de Nepaulsingh.

⁴²¹ *Ardid*: valiente. *Archiles*: Aquiles.

Al grant Macabeo e al gran Çepión,⁴²³
170 al buen Josué lieve mejoría,⁴²⁴
e a los que vençieron so el alto pendón
de la noble ave⁴²⁵ que bolar solía,
assí vença él, llamando «¡María!»
so el fuerte castillo e bravo león,⁴²⁶
175 e de los que fueron e fueren e son
sea⁴²⁷ flor de flores *en* cavallería.

En dones dos joyas le dó muy gentiles,
de dos cavalleros que mucho preçiava:
la una es la lança del gentil Archiles,
180 qu'el fierro fería e el cuento⁴²⁸ sanava;
la otra el espada con que batallava
el muy esmerado Duque de Bullón,⁴²⁹
que en la conquista del alto Sión
tan maravillosos golpes golpava.

185 E dole otrosí a Buçífalaz⁴³⁰
de los altos saltos e grant corredor,
dóle el estado del noble Galaz,⁴³¹
e dó l' Fortaleza por Guarda⁴³² mayor;

⁴²² *Redotado*: temido. Del francés «redouté».

⁴²³ Judas *Macabeo*. *Çepión*: Escipión. Ver *infra*.

⁴²⁴ *Mejoría*: ventaja.

⁴²⁵ *Noble ave*: águila, emblema de Roma.

⁴²⁶ Imperial se está refiriendo en este verso al blasón real.

⁴²⁷ Manuscrito «sera»; MH1 «sea»; Nepaulsingh «será». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁴²⁸ *Cuento*: contera. Ver *infra*.

⁴²⁹ *Duque de Bullón*: Godofredo de Bullón. Ver *infra*.

⁴³⁰ *Buçífalaz*: Bucéfalo, caballo de Alejandro Magno. Ver *infra*. Manuscrito «Aboçin fallaz»; MH1 «Buçífalaz»; Nepaulsingh y Dutton y Cuenca «Buçífalaz».

⁴³¹ *Galaz*: Galaad, caballero de la Mesa redonda. Ver *infra*.

⁴³² *Guarda*: guardia del Rey.

190 e por que batalle sin ningunt pavor,
de mis lindas armas sea bien guarnido,
e sea feridor e nunca ferido,
de guerra e batallas muy grand sabidor».

[Sol] Tanta alegría non mostró en el viso
el poeta jurista, teólogo Dante,
195 Beatriz en el çielo, como quando quiso
razonar a él Sol; después con semblante
de grant afectión, dixo: «Este Infante
más que Absalón⁴³³ sea muy fermoso,
en andar e gestos muy asseoso,⁴³⁴
200 como Ércoles fuerte sea e constante.

De los non poderosos sea defensor
con muchas merçedes a todos onrando,
de reyes e duques príncipe e señor,
e a los gentiles omnes preçiando.
205 Como águila monta en aire bolando,
monte en alteza, e como montaron
Alixandre e Julio⁴³⁵ quando conquistaron
al mundo universo todo trihumphando.

E sea señor de todo el oro,
210 de piedras preçiosas, e jamás nunca ame
desordenada guarda de tesoro,
siempre diga «toma», nunca diga «dame».⁴³⁶
El su coraçón todo se enflame
en magnimidat e magnifiçençia,
215 e mire siempre a alta exçelençia
e de altas flores su corona enrame.

⁴³³ *Absalón*: el tercero de los hijos de David. Ver *infra*.

⁴³⁴ *Assesoso*: elegante, fino.

⁴³⁵ *Alixandre e Julio*: Alejandro Magno y Julio César.

⁴³⁶ Este verso es un refrán que incluyen también otros autores del *Cancionero de Baena*: Alfonso Álvarez, 219 vv. 25-26: «que más vale “toma” çiento / que mil “te daré” mesquino»; Fray Diego de Valencia, 502 vv. 23-24: «Nunca dizen “toma” / siempre dizen “dame”».

Aya fijos e fijas, nietas e nietos,
en nuestras virtudes todos le parescan.
Granen los panes,⁴³⁷ metan los sarmientos,
220 frutales e flores fruten e florescan,
de yervas los prados⁴³⁸ todos reverdescan;
los aires diversos sean purificados,
omnes e peçes, aves e ganados⁴³⁹
multiplicando en su tiempo crescan.

225 E dól' en merçed más⁴⁴⁰ esta donzella
que la tenga e aya por su cara esposa:
en todo el çielo non ha tal estrella
nin entre las rosas otra atal rosa;
Fe es su nombre e es tan fermosa
230 que sin ser vista deve ser amada».
La boz de la quarta luz acabada,
espiró la quinta muy más onorosa.

[Venus] Tan grant amor nunca mostraron
ojos de madre⁴⁴¹ nin de enamorada
235 como los de Venus quando remiraron
donde la leona⁴⁴² estava assentada;
creo que sería porque fue pagada⁴⁴³
de ver al Infante que yo después vi.
Assí en falagos dezir le oí,
240 de rayos de amor la faz inflamada:

⁴³⁷ *Panes*: trigos.

⁴³⁸ Manuscrito «canpos»; MH1 «prados»; Nepaulsingh «canpos». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1, pero ambas son igualmente aceptables.

⁴³⁹ Manuscrito «panes & viñas yeruas & ganados»; MH1 «omes e peçes aves e ganados»; Nepaulsingh «panes e viñas, yerbas e ganados». Seguimos la lectura de Dutton y Cuenca, basada en MH1.

⁴⁴⁰ *Más*: además.

⁴⁴¹ Manuscrito «padre»; MH1 «madre»; Nepaulsingh «padre». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 pero ambas nos parecen igualmente aceptables.

⁴⁴² *Leona*: la Reina Catalina. Ver *infra*.

⁴⁴³ *Pagada*: contenta.

«Qual fue Narçiso el muy amoroso
en la fuente clara a su façión,
sea este Infante mucho graçioso
en conversaçión, en fablar razón,
245 manso e cortés, de gentil coraçón,
amador a todos, de todos amado,
deleitoso en fablar, de buen gasajado,⁴⁴⁴
e más sabidor de amor que Nasón.⁴⁴⁵

Todos los amores que ovieron Archiles,
250 Paris e Troilos⁴⁴⁶ de las sus señores,
Tristán, Lançarote de las muy gentiles
sus enamoradas e muy de valores,
él e su muger ayan mayores
que los de París e los de Viana,⁴⁴⁷
255 e de Amadís e los de Oriana,
e que los de Blancaflor e Flores.

E más que Tristán sea sabidor
de farpa, e cante más amoroso
que la serena,⁴⁴⁸ e sea jugador
260 de todos juegos quando fuer' oçioso.
E por que biva⁴⁴⁹ muy más viçioso,
vos, Caridat, la mi muy amada,
sed su leal e su enamorada
e viva con vos por siempre gozoso.»

⁴⁴⁴ *Gasajado*: alegría.

⁴⁴⁵ *Nasón*: Ovidio. Ver *infra*.

⁴⁴⁶ *Troilos*: amante de Breseida. Ver *infra*. Manuscrito «troyo»; MH1 «Troyllos»; Nepaulsingh «Tróyolos». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁴⁴⁷ Imperial hace referencia a la historia caballeresca de *Paris et Vienne*. Al igual que en los versos siguientes de esta estrofa. Ver *infra*.

⁴⁴⁸ *Serena*: sirena.

⁴⁴⁹ Manuscrito «sea»; MH1 «biva»; Nepaulsingh «sea». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 pero ambas son igualmente aceptables. *Viçioso*: a gusto.

265 [Mercurio] Tanta agudeza nunca en foçilar⁴⁵⁰

vi en çentellas de bivo carbón
como quando Mercurio quiso fablar,
mostró en sus ojos e su disposición.⁴⁵¹

Diz: «Yo le enfloyo⁴⁵² seso e razón,
270 e sabiduría por que él sólo apure⁴⁵³
como⁴⁵⁴ Justiniano en *Çevil jure*,⁴⁵⁵
leyes e partidas, las que buenas son.

Más que la lógica sea⁴⁵⁶ muy sutil,
e las sotilezas en él se acaben;
275 más que en Agostín⁴⁵⁷ mill vezes mill
quepan en él las que en libros caben.
E por que los sabios todos lo alaben,
e que semejante sea más a mí,
dóle las çiençias,⁴⁵⁸ las que influí
280 en el⁴⁵⁹ Maestro de los que saben.

Sea muy enviso e muy mañeroso,⁴⁶⁰
aya e tenga perfeta espresiva,⁴⁶¹

⁴⁵⁰ *Foçilar*: brillar.

⁴⁵¹ Manuscrito «descriçión»; MH1 «disposición»; Nepaulsingh «descriçión». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y nos parece más acertada al sentido del verso.

⁴⁵² *Enfloyo*: influyo, inspiro.

⁴⁵³ *Apure*: se perfeccione.

⁴⁵⁴ Manuscrito «a»; MH1 «como»; Nepaulsingh «a». Seguimos a Dutton y Cuenca porque nos parece que tiene más sentido en el verso.

⁴⁵⁵ *Çivile jure: Iuris Civilis*, es la compilación de Derecho Civil principal en la Edad Media. Ver *infra*.

⁴⁵⁶ Manuscrito «lea»; MH1 «sea»; Nepaulsingh «lea». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y nos parece es más acertada al sentido del verso.

⁴⁵⁷ *Agostín*: San Agustín. Ver *infra*.

⁴⁵⁸ Manuscrito «dole influençias»; MH1 «dole las çiençias»; Nepaulsingh «dole influençias». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y nos parece es más acertada al sentido del verso.

⁴⁵⁹ Manuscrito «e sea»; MH1 «en el»; Nepaulsingh «e sea». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1, pero ambas nos parecen igualmente aceptables, aunque siguiendo a Dutton y Cuenca el Maestro al que hace referencia Imperial sería Aristóteles.

⁴⁶⁰ *Enviso*: sagaz. *Mañeroso*: hábil.

soliçito sea e muy curioso,⁴⁶²
non biva en oçio mas en vida activa.
285 Tome por amiga aquesta muy diva
donzella garrida, por nonbre Esperança:
quien bive con ella bive en adelantança,
e quien sin ella bive vida esquiva.»

[Luna] «En salud buena biva –dixo Luna–
290 e muy igualada⁴⁶³ la su complisión,
en todos sus tiempos jamás en ninguna
tempestat venga nin⁴⁶⁴ corrupçión;
el aire en su tiempo muy con sazón
venga e derechos los temporales,
295 panes e viñas, yervas e frutales,
ayan abundançias quantas en mí son.

Goze⁴⁶⁵ simientes e todas las flores,
pezes e aves e todo ganado
sean perfetos⁴⁶⁶ en todos sabores,
300 el su tiempo sea d’aquesto abastado,
e aun por que biva en más gasajado,
de todas las aves sea caçador,
e muy grant montero e grant venador,
e dóle mis flechas e arco en donado.

⁴⁶¹ *Espressiva*: elocuencia.

⁴⁶² Manuscrito «acriosso»; MH1 «curioso»; Nepaulsingh «acriosso». Seguimos a Dutton y Cuenca, basada en MH1, y nos parece más acertada la lección de «curioso», y no la de Nepaulsingh, que define «acriosso» como persona de carácter ‘acre’ o ‘vivo’ (siguiendo la lectura del *Cancionero de Baena* de Walter Schmid de 1951).

⁴⁶³ *Igalada*: equilibrada.

⁴⁶⁴ Manuscrito «venga e nin»; MH1 «venga nin»; Nepaulsingh «venga e nin». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1.

⁴⁶⁵ Manuscrito «gozen»; MH1 «gose»; Nepaulsingh «gozen». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por la métrica del verso.

⁴⁶⁶ Manuscrito «perfetas»; MH1 «perfetos»; Nepaulsingh «perfetas». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

305 E mando que sean los vientos suaves,
e sea bonança⁴⁶⁷ en toda la mar;
todas sus flotas, galeas e naves⁴⁶⁸
puedan en popa siempre marear.⁴⁶⁹
E por lo más aun consolar,
310 fijos e fijas en salud le bivan,
nietos e nietas otrosí le sirvan,
e le obedescan todos su mandar.

Vos, la Justiçia,⁴⁷⁰ seredes portera
de toda su casa e su señorío.»⁴⁷¹
315 Respondió: «Señora, soy muy plazentera,
e yo le abriré, tanto en él⁴⁷² fio,
el alto palaçio que es propio mío,
por que bien use su muy alto ofiçio,
do muchos entran por el resquiçio
320 e dexan la puerta, por que me sonrío.

Yo le abriré las puertas çerradas,
que nunca se abrieron después que Rifeo⁴⁷³
por ellas passó con las delicadas⁴⁷⁴

⁴⁶⁷ Manuscrito «abonança»; MH1 «bonança»; Nepaulsingh «abonança». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

⁴⁶⁸ Manuscrito «naos»; MH1 «naves»; Nepaulsingh «naves». Seguimos la opción de lectura de MH1, que corrige el error de rima de PN1; lectura confirmada por Nepaulsingh y Dutton y Cuenca.

⁴⁶⁹ *Marear*: navegar.

⁴⁷⁰ Manuscrito «Bos amiga Justiçia»; MH1 «E vos Justiçia»; Nepaulsingh «Bos, amiga Justiçia». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por la métrica del verso.

⁴⁷¹ Manuscrito «señoría»; MH1 «señorío»; Nepaulsingh «señorío». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y coincide también con Nepaulsingh.

⁴⁷² Manuscrito «mi»; MH1 «el»; Nepaulsingh «mi». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y nos parece que el verso tiene más sentido.

⁴⁷³ *Rifeo*: héroe troyano, que Dante realza como héroe representativo de la máxima justicia. Ver *infra*. Manuscrito «Rafeo»; MH1 «Rafeo»; Nepaulsingh «Rifeo». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide con Nepaulsingh. Ver *infra*.

⁴⁷⁴ Manuscrito «con sus delicadas»; MH1 «con las delicadas»; Nepaulsingh «con sus delegadas». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y en el manuscrito. Ver *infra*.

mis tres hermanas,⁴⁷⁵ que aquí ençima veo,
325 el que juzgó⁴⁷⁶ contra sí tan feo,
e dio la sentençia por una muger,⁴⁷⁷
el que la vieja ley fizo bolver,⁴⁷⁸
e el que su sangre por mí fizo reo».⁴⁷⁹

[Fortuna] A guisa de dueña que está sobre sí
330 e con buenandança e presentuosa,
començó Fortuna su razón assí:
«Vuestra influençia⁴⁸⁰ sin mí non val' cosa,
ca yo en el mundo só más provechosa,
e muy más amada que vos todas siete,
335 ca lo que *a* alguno se da o promete
non le aprovecha si d'él só enojosa.

Ca, puesto, señoras, que vos le dotedes
tesoros, poderes, onras, señoríos,
como a este Infante, vos bien lo sabedes
340 que los tales bienes todos son míos.
Vos, Luna, bolvedes las aguas e ríos;
vos, Sol, verde *e* seco en los naturales;⁴⁸¹
todas vosotras más los mundanales,⁴⁸²
yo los rebuelvo en caluras⁴⁸³ e fríos.

⁴⁷⁵ *Tres hermanas*: las tres virtudes teologales.

⁴⁷⁶ Manuscrito «jugo»; MH1 «juzgó»; Nepaulsingh «jugó». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

⁴⁷⁷ *Muger*: Casandra. Ver *infra*.

⁴⁷⁸ Manuscrito «le fizo»; MH1 «la vieja fizo »; Nepaulsingh «le fizo». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso. Imperial se estos refiriendo en este verso a Catón de Útica. Ver *infra*.

⁴⁷⁹ Manuscrito «e la su sangre»; MH1 «e el que su sangre»; Nepaulsingh «e la su sangre». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso. *Reo*: sacrificio.

⁴⁸⁰ Manuscrito «vuestras influençias»; MH1 «vuestra enfluençia»; Nepaulsingh «vuestras influençias». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

⁴⁸¹ *Los naturales*: la naturaleza.

⁴⁸² *Mundanales*: seres del mundo.

⁴⁸³ *Caluras*: calores.

345 De unos en otros los buelvo e traspasso,
de linage en linage, de gentes en gentes,
en un solo punto o muy passo a passo⁴⁸⁴
a buenos e a malos, sabios, negligentes.
Bien son mis amigos los muy diligentes,⁴⁸⁵
350 mas contra mí non val fuerça nin sesso;⁴⁸⁶
todos vuestros bienes puestos en un peso⁴⁸⁷
más pesan los míos, maguer son movientes.

E maguer non dó⁴⁸⁸ mis graçias mundanas
a las vuestras concordes, mas a mi talente,⁴⁸⁹
355 bien me plaze agora por vos, mis hermanas,
ser próspera amiga d'este grant nasçiente.
En mi alta espera,⁴⁹⁰ en el más exçelente
colmo le pongo, do⁴⁹¹ las graçias goze,
de las vuestras e mías e las destas doze
360 ançilas e signos en el asçendente».⁴⁹²

⁴⁸⁴ Manuscrito «en vn solo puerto & mi passo apaso»; MH1 «en un solo punto nin paso a paso»; Nepaulsingh «en un sólo puerto e muy passo a paso». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso. Pues como ellos mismo explican: «Nuestra lectura se basa en 325 v. 10: “en pronto o quedo a quedo” hablando de la Ventura» (1993: 264).

⁴⁸⁵ Dutton y Cuenca señalan que este verso se trata de un refrán: «Al osado Fortuna le favorece» (TUP. 102), «La ventura ayuda aquellos que toman osadía» (Zif., 154). Cf. Virgilio *Eneida*: «audentes Fortuna iuvat» (1993: 264)

⁴⁸⁶ Manuscrito «pero contra mí nō val fuerça & sesso»; MH1 «mas contra mi non val fuerça nin seso»; Nepaulsingh «pero contra mí non val fuerça e sesso». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por la métrica del verso.

⁴⁸⁷ *Peso*: balanza.

⁴⁸⁸ Manuscrito «E maguer que nō do»; MH1 «Maguer non dio»; Nepaulsingh «E maguer que non do». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por la métrica del verso.

⁴⁸⁹ Manuscrito «talante»; MH1 «talante»; Nepaulsingh «talente». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide con Nepaulsingh porque aunque por sentido deberíamos transcribir *talante*, la rima nos pide que sea *talente*.

⁴⁹⁰ *Espera*: esfera.

⁴⁹¹ Manuscrito «de»; MH1 «e»; Nepaulsingh «de». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

- Con muy leda faz, mostrando alegría:
 «Por le ser –dixo– yo más favorosa,
 graçia le doto de muy grant valía:
 que aya muger muy linda e fermosa,
 365 *en* donaire e façiones, onesta e graçiosa,
 muy sabia e fiel, discreta, real;
 e ámense amos⁴⁹³ de amor leal.»
 E abaxó⁴⁹⁴ la fuente muy omildosa.
- [Discreçión] E alçóla⁴⁹⁵ luego con lindo semblante,
 370 nin triste nin alegre, diz⁴⁹⁶ Discreçión:
 «Quando estas donzellas van adelante,
 relumbran sus fazes, reluz' su façión;⁴⁹⁷
 e vos, la Prudençia, en mi çirculaçión
 más lugar avedes que donzella aya,
 375 a este Infante vos dó por su aya,
 e d'estas donzellas vos sed correçión.
- Después de sus días, biva en memoria,
 quanto la vida humanal durare.
 Escrivãse libros e píntense estoria
 380 de sus altos fechos do Rey se nombrare;
 por él se entienda a quien la pintare
 la gloria mundana qu'es llamada fama,⁴⁹⁸

⁴⁹² Encontramos un cambio de orden en MH1 de los versos 358-360: «vuestras e mias e destas doze / como lo digo e los graçias goze / [...] signos con mas deligente».

⁴⁹³ *Amos*: ambos.

⁴⁹⁴ Manuscrito «e abaxe»; MH1 «abaxó»; Nepaulsingh «e abaxe». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁴⁹⁵ Manuscrito «alçela»; MH1 «alçola»; Nepaulsingh «álçela». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

⁴⁹⁶ Manuscrito «de su»; MH1 «dixo»; Nepaulsingh «de su». Seguimos a Dutton y Cuenca porque se basa en MH1 y por el sentido del verso.

⁴⁹⁷ *Façión*: aspecto.

⁴⁹⁸ La *gloria mundana* es, como señalan Dutton y Cuenca,: «la vanagloria de los Padres de la Iglesia» (1993: 264).

e a la corona allegue su palma
más alegada que el que más alegare.»

385 Passé los jazmines por me omillar
a estas señoras de tan grant valía,
por ser yo su siervo e familiar,⁴⁹⁹
e non vi ninguna do ante las vía;⁵⁰⁰
e luego en punto la grant melodía
390 oí razonar por el verde prado
e vi a la leona un niño abraçado,⁵⁰¹
besándolo dulce dezíe: «Vida mía».

De ángel avía faz e semblante,
braços e pechos de gentil león,
395 e todo lo otro dende adelante
de cavallero avía su açión;⁵⁰²
tenía en la mano del su coraçón
de oro corona de piedras labrada,
e en la otra mano le vi un espada
400 e a las espaldas un alto pendón

de oro e de sirgo⁵⁰³ e armas reales
de la grant España; en derredor d'él
las ocho donzellas tan angelicales
de alvo vestidas, çintas⁵⁰⁴ de laurel.
405 Discreçión me dixo: «Amigo e fiel,
llegad al Infante, besadle la mano».

⁴⁹⁹ *Familiar*: criado.

⁵⁰⁰ *Vía*: veía.

⁵⁰¹ *Leona*: la Reina. *Niño*: el Príncipe Juan. Ver *infra*.

⁵⁰² Manuscrito «de cavallo avia su propia façion»; MH1 «de cavallero propia façion»; Nepaulsingh «de cavallo avía su propia façión». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁵⁰³ *Sirgo*: seda.

⁵⁰⁴ *Çintas*: ceñidas.

Mas llegar non pude,⁵⁰⁵ porque el ortelano
me lançó fuera de todo el vergel.

Imperial presta mucha atención a la estructura externa de este *Dezir*, que se compone de ochenta y una octavas (*abab:bccb*) y que –como otros críticos han hecho– podríamos dividir en tres partes. La primera parte (vv. 1-104) introduce el contexto en trece estrofas; la segunda (vv. 105-384) contiene la acción principal, es decir, la asamblea de los planetas, en treinta y cinco estrofas; la tercera (vv. 385-408) describe al niño y acaba con la expulsión abrupta del poeta en tan solo tres estrofas.

Imperial empieza en la primera parte relatando el difícil parto de Catalina de Lancaster (1373-1418), madre del futuro monarca. Catalina, la mujer de Enrique III, era hija de Juan de Gante y de su segunda esposa, Constanza de Castilla. Por parte paterna fueron sus abuelos el rey Eduardo III de Inglaterra y la esposa de éste, Felipa de Henao. Por parte materna fueron sus abuelos el rey Pedro I de Castilla y su esposa María de Padilla. Contrajo matrimonio con su primo Enrique de Trastámara (quien se proclamaría como rey Enrique III en 1390), en marzo de 1388, en la catedral de Palencia. Este enlace puso fin al conflicto dinástico entre los descendientes de Pedro I y Enrique II, lo que contribuyó a afianzar la Casa de Trastámara y a establecer la paz entre Inglaterra y la Corona de Castilla.

Hay que tener presente que Catalina era, en el momento del parto, bastante mayor para la época, pues contaba a la sazón con 38 años. Su edad avanzada iba a complicar, en efecto, aún más el alumbramiento. La reina había tenido ya dos hijas, y cuando Enrique III recibió noticias en septiembre de 1404 de que la reina estaba de nuevo embarazada, abrigó todas las esperanzas de que trajera un hijo varón. Cuentan las crónicas que las noticias que anunciaban el nacimiento de un hijo llegaron al rey el mismo día, el 6 de marzo de 1405, mediante señales de humo desde Toro a Segovia. El rey, a su regreso a Toro, decidió celebrar en honor al nacimiento del infante unas fiestas que se llevaron a cabo el 20 de abril de 1405. Aún no se ha podido averiguar, por la falta de datos sobre la biografía de Imperial, si el poeta asistió personalmente a dichos festejos.

⁵⁰⁵ Manuscrito «puede»; MH1 «pude»; Nepaulsingh «puede». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con la versión de Nepaulsingh y MH1 por el sentido del verso.

Los tres primeros versos nos sitúan en el preciso instante en el que nace el príncipe: «En dos setecientos e más dos e tres, / passando el aurora, viniendo el día / viernes primero del terçero mes». Leyendo este inicio del poema intuimos que los números uno, dos, tres, cuatro y siete van a tener un papel importante en el poema (también destacarán el seis, el ocho y el doce, derivados de dos, tres y cuatro). Lida de Malkiel, mientras estudiaba una de las formas de la *amplificatio verborum*, en concreto la desarticulación numeral en la poesía de Juan de Mena, se dio cuenta de que el primer poeta castellano que la había utilizado había sido Imperial: «parece que fue Francisco Imperial quien introduce en su poesía ambiciosa, como refinado juego de ingenio, este tipo particular de amplificación» (1950: 175). Joaquín Arce añade, además, ejemplos que prueban que otros autores, como Páez de Ribera, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Guillén de Ávila toman a Imperial como modelo, y afirma: «Creo asimismo que en este caso hay que concederle al genovés-sevillano cierta iniciativa de originalidad» (1972: 112-113). Dante también había hecho uso de esta perífrasis numeral: «nel quale un cinquecento diece e cinque» (*Purg.*, XXXIII: 43) y «che gli assegnò sette e cinque per diece» (*Par.*, VI: 138). Como decíamos, otros autores seguirán a Imperial. Y, así, Páez de Ribera escribe también en el principio de un decir a la muerte del rey Enrique III (1406), que tuvo lugar dos años antes de que se escribiera este poema de Imperial:

Andando la era de Nuestro Señor
en dos setecientos e ocho viniendo,
a çinco del mes, el alva rompiendo...

(Dutton-Cuenca, 1993: 501)

También Gómez Manrique, en el comienzo del poema elegíaco dedicado a la «Defunción del noble caballero Garçía Laso de la Vega», pariente suyo:

A veynte e vn días del noueno mes,
el año de cinco, después de çinquenta,
e quatro dezenas poniendo en la cuenta,
nueue çentenas e vna después...

(CXXXI, vv. 1-4; Vidal González, 2003: 349)

Diego Guillén de Ávila escribe:

Qu'el año de mil de dos y de ochenta
pasado en el julio ya medio día
con los quatrocientos qu'están en la cuenta
del gran nascimiento de nuestro Mexía...

(*Apud. Arce 1972*)

Pero también, anteriormente a estos poetas, Pérez de Guzmán utilizó este código de localización temporal, aunque evitando el estilo más elevado al usar el metro octosilábico:

En el año que se cuenta
del muy santo nascimiento
mill y çinco con çinquenta
y más quatro vezes çiento,
en el mes que amansa el viento
.....
a la hora matutyna,
acerca del alva, quando...

(*Apud. Arce 1972*)

Imperial elige el estado de duermevela («non sé si velava nin sé si dormía», v. 4), que nos recuerda sin duda a la escenografía dantesca, como el momento ideal para que tenga lugar la visión, puesto que, como veremos a continuación, el poeta va a ser testigo del alumbramiento por la reina del infante, el futuro Juan II, la mañana del viernes 6 de marzo de 1405. Vicente García comenta a propósito:

Los datos que se suministran se parecen a los necesarios para alzar una carta astrológica real: día de nacimiento, hora (en el poema sin precisión), y lugar. Pero en el poema sólo interesa realzar la sincronización de un momento, el del nacimiento de Juan II, con la voluntad divina de usar a este niño para sus provisiones sobre la historia. (2004: 133)

En ese estado de duermevela, es cuando el poeta oye la voz de una mujer que, en los dolores del parto, implora el socorro de María: «Oí en boz alta: “¡Oh dulce María!” / a guisa de dueña que estava de parto, / e dio tres gritos, desí dixo al quarto: / “Valedme, Señora, esperança mía”» (vv. 5-8). Los versos 5 y 6 nos recuerdan a los que Dante escribe en su *Purgatorio*, 20: 19-21, aunque aquí se refiere a la exclamación exagerada de Hugo Capeto: «E per ventura udi, ‘Dolce Maria’: come fa donna che in parturir sia». El verso 8 se parece mucho a una oración poetizada presente en los cancioneros musicales de fines del siglo XV: «Ay, Santa María, / valedme, Señora, / esperança mía» (ID1815, MP4a, etc.).⁵⁰⁶ Durante el parto, que fue, en efecto –como está documentado–, bastante complicado, Catalina de Láncaster lanza gritos en inglés: «Moder Goddes, helpe» (v. 12), pero también en árabe: «Çayha bic alhabín alcabila mora» (v. 16). La exclamación en inglés no reviste dificultad ninguna: «Mother of God, help me». En cuanto a la exclamación en árabe, según Nepaulsingh, que sigue a Entwistle, significaría algo así como: «Te invoque, o piadosa, la gente mora», y según Dutton y Cuenca: «Os vendrá el bien querido del pueblo moro».

Ochoa y Pidal comentan respecto a este verso: «De suerte que lo que a nuestro modo de ver quiso decir el poeta: ‘Vendrá a ti obsequiosa toda la nación de los moros’» (1949: 689). Sin embargo, Entwistle no está de acuerdo con esta interpretación: «Teniendo en cuenta la palabra ‘apiadar’ del verso anterior sugiero entonces ‘Saha biki al-hanîna al-qabîla mora’ = ‘Te invoque, o piadosa, la gente mora» (1937: 79). Lo cierto es que el hecho de que Imperial utilice palabras en otros idiomas contribuye a que se entienda este nacimiento como extraordinario, al igual que lo fueron los de tantos héroes de la Antigüedad y de la Edad Media. La invocación «¡Oh dulce María!», que pronuncia la reina, relaciona el nacimiento del infante con el Apocalipsis, vinculando así la función ideológica y el destino ecuménico del futuro soberano.⁵⁰⁷ La Virgen María, de esta forma, al ser invocada en latín, en inglés y en árabe aparece universalizada. Así queda reflejado el paralelismo entre dos planos, que aunque son distintos están

⁵⁰⁶ Acerca de los testimonios del cantar presente en los cancioneros véase el estudio de Devoto (1991). Hay una Virgen del Buen Parto, y Nuestra Señora de la Esperanza (o de la *Dulce Espera*) es una advocación mariana que celebra el 18 de diciembre el pronto *parto* de *María*. De nuevo, una de las más famosas Vírgenes de Triana (Sevilla) es Nuestra Señora de la Esperanza (Esperanza en el Buen Parto).

⁵⁰⁷ Recordemos que también en el Apocalipsis (XII) una mujer, plañendo entre dolores, alumbró un hijo para el gobierno del mundo.

relacionados: lo divino y lo histórico, la monarquía celeste y la humana. Lo sintetiza Vicente García:

La reina pare en el mundo como concibe la Virgen en el mundo espiritual. Las dos figuras se sincronizan y se relacionan como establece la escala hasta Dios. Por eso la madre celestial será el preámbulo que permite que las demás esferas bajo su dominio, los ángeles y los planetas, concedan sus dones al recién nacido. Son de algún modo los instrumentos de la Providencia para gobernar la Creación. Y así quedan cristianizadas las imágenes astronómicas desprovistas de sus connotaciones de astrología natural, tal como se enseñaba en el *quadrivium*. (2004: 133).

Como hemos visto, las dos primeras estrofas están dedicadas a la Virgen María y a la madre del futuro monarca. Será en la tercera donde el poeta entre en escena como personaje-testigo. Abre los ojos y se encuentra en un prado rodeado de flores y con dos fuentes. Estamos por tanto, ante un *locus amoenus* que nos recuerda al Paraíso terrenal que describe Dante en los cantos 28 y 33 del *Purgatorio*. Pero, obviamente, son muchos los poetas o escritores que han descrito el *locus amoenus* o Paraíso terrenal antes y después de Dante. Evidentemente, el poeta italiano forma parte de una larga lista, pero sabemos que Imperial conocía la *Divina Comedia* y por ello no podemos dejar sin anotar que conocía este canto y pudo servirle de inspiración.

Acerca de este tema hay disparidad de opiniones entre los estudiosos. Sansone defiende que la descripción que hace Imperial, en esta estrofa y en la siguiente, sobre las dos fuentes y el agua que en ellas corre («A guisa de cava, de dos bivas fuentes / nascía un arroyo de aguas corrientes, / caliente la una e la otra fría [...] la calda corría por partes de fuera [...] por partes de dentro la fría corría», vv. 20-22; v. 25 y 29), estaría inspirada en los versos 112 y siguientes del canto 33 del *Purgatorio*. También Casaldueiro coincide en que este pasaje estaría inspirado en el *Purgatorio*, pero no el canto 33, sino en el 28: «el prado en el que se reúne la mitológica asamblea es el que Dante, Virgilio y Estacio recorren en el Purgatorio (canto XXVIII); las dos fuentes que juntan y no mezclan sus aguas son las que en el mismo capítulo provocan al olvido del pecado y al recuerdo de la virtud» (1964: 115-116). Sin embargo, para Dutton y Cuenca la descripción de este prado estaría inspirada más en los versos 5944-6123 del *Roman de la Rose* que en la *Comedia* de Dante. Y ésta es también la opinión que manifestaba

Pierre Le Gentil, para quien el ambiente que crea Imperial en estos versos «est exactament celle des oeuvres françaises similaires» (1949, I: 248). Por otra parte, para Nepaulsingh, Imperial «no intentó reunir la asamblea de los planetas en la divina *foresta* de Dante ni meramente en algún Paraíso terrenal o lugar ameno tradicional que la semejara, sino en la Casa de Fortuna» (1977: LXXVII). Esta interpretación de Nepaulsingh está basada en la descripción que hace Alain de Lille (Alanus de Insulis) de la Casa de Fortuna en los versos 405-480 del libro séptimo de su *Anticlaudianus*, y que coincidirían, en su opinión, con la tercera y la cuarta estrofa de Imperial:

Alanus, como Imperial, describió dos ríos, uno caliente, frío el otro, que manaban de dos fuentes distintas: «Hic dui decurrunt fluvii quos dividit ortus disimilis» (439). Uno de estos ríos es calentado en el *Anticlaudianus* por el Céfiro, y facilita el cultivo de las flores [...] Sobre el otro río sopla el Bóreas, que destruye las flores [...]. En el pasaje de Alanus, aunque no hay rosas como en el de Imperial, hay flores, laureles y ruiseñores. (1977: LXXVII)

Jean de Meung introdujo este pasaje en su *Roman de la Rose*, en los versos a los que hacían referencia Dutton y Cuenca. Por tanto, también Nepaulsingh sugiere que los versos de Imperial estarían basados en el poema francés. En la traducción francesa de Jean de Meung las imágenes del calor y del frío del agua que corre de las fuentes están desarrolladas con mayor énfasis y por ello los versos de Imperial se aproximarían más a la versión de Meung que a la de Alanus. De todas maneras, es probable que Imperial pudiera haberse inspirado tanto en la *Comedia* como en el *Roman de la Rose*, puesto que seguramente conocía bien ambas obras.

El poeta-protagonista goza ahora de clarividencia y «clariaudiencia» –recordemos que antes se encontraba en estado de duermevela– para ver, escuchar, sentir y luego poder relatar las magnificencias de un lugar ameno sobrenatural. Mientras camina por este hermoso jardín, oye la melodía de unas personas que cantan acompañadas de dulzainas y arpas. Podemos pensar que estas sean seres sobrehumanos, espirituales o angelicales. Pero repentinamente el poeta ve un toro, y sobre este una leona sentada: «vi entrar un toro muy asosegado / e una leona sobre él asentada» (vv. 45-46). Con la alegoría del toro, Imperial estaría representando a Castilla, aunque también, más concretamente, como apunta Nepaulsingh, la ciudad de Toro (Zamora), donde efectivamente nació Juan II. La leona representa la reina Catalina, que aparece

regiamente adornada, cubierta por un manto entretejido de onzas y flores: «de dueña la faz tenía coronada, / a onzas e flores el manto broslado» (vv. 47-48). A la reina doña Catalina le corresponde por su matrimonio la corona y por su origen el manto que la cubre, puesto que las flores y las onzas simbolizan las armas de Inglaterra.⁵⁰⁸ Como apunta Vicente García: «la leona representa el poder político, la esposa del león que tiene al toro-España bien amansado a su servicio» (2004: 134).

A continuación, en la séptima copla, el poeta alza los ojos y ve lucir en el cielo ocho estrellas o dueñas angelicales: «Alcé los ojos e vi en el aire / en fazes de dueñas lozir ocho estrellas» (vv. 49-59). Estas estrellas poseen unos rasgos que recuerdan a los de la *donna angelicata*, pues tienen «graçia e donaire / muy angelicales» (vv. 51-52). Estas ocho dueñas van acompañadas de ocho doncellas y todas aparecen tocadas de coronas de oro y piedras preciosas: «[...] e, juntas con ellas, / vi ocho fazes de ocho donzellas, dueñas e donzellas todas coronadas / con coronas de oro e piedras labradas» (vv. 52-55). Según Vicente García, el poeta parece estar situado en un lugar intermedio entre el cielo y la tierra desde donde puede observar –como un espectador– la tierra cuando mira hacia abajo y la jerarquía del cielo cuando alza la vista. Estas estrellas aluden a los siete planetas, más Fortuna. Son los mismos siete planetas que describe Dante en su ascensión por el Paraíso, pero en orden inverso. Y las doncellas que las acompañan simbolizan la virtud que cada planeta representa, virtud con la que obsequiarán al infante. También en Dante aparecen invertidas estas divinidades y sus virtudes, es decir, se nombrarán desde la más alta a la más baja. Todas, dueñas y doncellas, aparecen resplandecientes aunque no por igual: «la más alta d'ellas e la primera / era cubierta de grand resplandor / [...] / que tan non lo vi nunca nin mayor» (vv. 57-58 y 60). Esta «asociación de virtudes a los planetas es, en sí misma, un acto de cristianización de los arquetipos astrológicos y cuenta con numerosos precedentes en el enciclopedismo medieval» (Vicente García, 2004: 134).

Tras haber contemplado estas estrellas, observa «doze fazes muy alvas de anzillas» (v. 65). Estas doce *fazes* figuran los doce signos del zodiaco, como explica Fray Diego en su respuesta –que estudiaremos más adelante– a este poema («E las doze fazes e sus maravillas / con sus hermanillas assí radicantes / son doze signos que están

⁵⁰⁸ Como es sabido, a lo largo del siglo XIV los reyes de Inglaterra unieron a sus armas (tres leones dorados) la flor de lis de la casa francesa, para representar y reivindicar sus pretensiones a la corona de Francia.

en sus sillas, / [...] / cumple el zodiaco así çircundantes»; vv. 65-67 y 72). Los signos del zodiaco aparecen también descritos como mujeres, «anzillas», es decir, servidoras, y vestidas de blanco.⁵⁰⁹ Estas se encuentran equidistantes, circundando a las ocho dueñas y todas ellas cantan de seis en seis voces alabando a Dios con una música que alude a la de las esferas. Uno de los himnos que cantan es el *Te Deum laudamus*, el himno de alabanza y acción de gracias por excelencia, que se encuentra presente también en la *Divina Comedia*. Y es que también Dante escucha unas voces que cantan al unísono: «Io mi rivolsi attento al primo tuono, / e “Te Deum laudamus” mi pareo / udire in voce mista al dolce suono» (*Purg.* IX, 139-141). Con respecto a la forma de cantar de seis en seis por parte de los signos del zodiaco, la distribución podría responder, según Vicente García:

...a la partición natural que representan en el círculo del horóscopo las seis primeras casas –que se relacionan con el mundo personal y lo subjetivo– y las seis posteriores que se relacionan con el mundo de afuera, lo social o lo objetivo. Los signos complementarios están siempre separados por seis casas en el zodiaco. (2004: 135)

Según Clarke, este cantar de «seis a seis bozes en alto alternando» (vv. 71-72) es característico de algunas actuaciones litúrgicas. También comenta que tanto el canto «Deus iudicium» como la recitación de pasajes proféticos que hacen las estrellas recuerdan no sólo la idea de la profecía de la Sibila del drama de Navidad, sino también el «Ordo prophetarum» con la que la Sibila aparece normalmente anunciando los signos del Juicio Final.

En las coronas de las estrellas-dueñas está escrito el nombre de cada una con letras de zafiro: «Desque más miré, de oriental çafí / vi letras escritas, en la primera corona de dueña muy clara leí» (vv. 81-83). E irá nombrando los planetas en gradación descendente: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Venus, Luna y Tierra (más Fortuna). El verso de Imperial, «Desque más miré, de oriental çafí», nos recuerda al que Dante escribe en el primer canto del Purgatorio: «Dolce color d’oriental zaffiro» (v. 13).

⁵⁰⁹ También en Dante encontramos la figura y el término «anzilla». en el décimo canto del Purgatorio: «Ecce ancilla Dei» (v. 44). Dante recoge esta respuesta (‘He aquí la esclava del Señor’) que la Virgen da al Arcángel Gabriel del Evangelio de San Lucas, 1, 38.

En este momento, todos los cantos cesan para dar paso al discurso de las dueñas. Es entonces cuando el poeta pide ayuda a Apolo para poder reproducir los argumentos que van a dar a continuación: «e para dezir las razones d'ellas / ayúdeme Apolo, que a mí son muy graves» (vv. 95-96). De esta manera, el poeta se convierte en una especie de intérprete en la tierra de lo que ocurre en la esfera celestial. El hecho de que Imperial invoque a Apolo para hablar de lo inefable y no a Mercurio tiene su precedente en Dante. Pues aunque a Mercurio le correspondía la capacidad de verbalizar, el poeta, que tiene que intentar explicar un suceso inefable, traspasa los límites del lenguaje convencional y prefiere pedir inspiración a Apolo, ya que a él, y no al dios mensajero, le correspondía la capacidad simbólica.

El «colegio» que menciona Imperial («en el grant colegio del maestro griego», v. 99) nos recuerda a la *bella scuola* de Dante cuando éste y su maestro Virgilio recorren el oscuro limbo, como indica el mismo Imperial: «Non vido Aliger tan gran asosiego en el escuro limbo espiramentando, / [...] / con el Mantuano ser poetizando» (vv. 97-98 y 100). Recordemos aquí los versos de Dante hablando de esa *bella scuola*:

Lo buon maestro cominciò a dire:
«Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire:

quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Però che ciascun meco si conviene
nel nome che sonò la voce sola,
fannomi onore, e di ciò fanno bene».

Così vidi adunar la bella scuola
di quel signor dell'altissimo canto
che sopra gli altri com'aquila vola.

(*Inf.*, IV, vv. 85-96)

La segunda parte o sección (vv. 105-384), constituirá el núcleo central de todo el *Dezir*. Y en ella seremos testigos de la exposición detallada de los dones y cualidades

que al futuro rey otorgarán las siete deidades planetarias. En efecto, los planetas celebran su asamblea y deciden, en el transcurso de los nueve meses del embarazo, hacer unos regalos al niño que va a nacer. Son treinta y cinco estrofas, 280 versos, que se corresponden con los 280 días que van del 30 de mayo al 6 de marzo, fecha del feliz alumbramiento.

Yendo a los versos con algún mayor detalle, esta segunda parte comienza, como decíamos, con la reunión de los planetas en torno a la reina antes del nacimiento del Infante, como el mismo Saturno («el alto planeta») explica: «Pues nos avemos, señores, llegado / al nacimiento –dixo– d’este Infante», vv. 105-106. Todos los planetas le van a ofrecer una virtud con la que dotarán al niño para que sea un buen gobernante: «faremos nobleza, que sea dotado / de nuestras virtudes muy abundante / [...] / non aya el seso muy arrebatado / mas maduramente cate adelante» (vv. 107-108 y 111-112).

Saturno le desea que tenga una vida longeva («Grant edat biva e muy luengos días», v. 113), que construya grandes palacios («de çibdades e villas grant edificador / [...] de nobles palacios sea labrador», vv. 114 y 116) y que llegue a ser más sabio que Euclides («e más que Oclides muy grant sabidor», v. 117). El gran matemático Euclides, modelo clásico de conducta y equilibrio (aquí entendido como armonía arquitectónica), le aconseja Saturno para que pueda llegar a edificar villas y palacios. Por último, le hace entrega de la virtud que lo acompaña, la Prudencia: «E dóle Prudencia, esta mi doncella, / por su Mayordoma mayor, e con ella / será sin dubda mejor obrador» (vv. 118-120).

A continuación es el turno de Júpiter, cuya intervención ocupa cinco octavas (estrs. 16-20). La mayor extensión de su discurso o «razón» con respecto al resto de planetas puede estar relacionada con lo que significa el modelo paradigmático de Júpiter: el primero entre los dioses, el más grande entre los planetas y aquél con el que se asocia la mayor riqueza y la dignidad imperial. Júpiter, «junto con el Sol será el arquetipo con más presencia y peso en la carta de los poderosos» (Vicente García, 2004: 136). Será el encargado de investir al príncipe de autoridad filosófica e imperial. Empezará su discurso enumerando, primero, las virtudes que pertenecen a la autoridad filosófica:

Limpio e puro, sabio e honesto,
paçífico e justo sea e mesurado,

misericordioso, otrosí modesto,
noble e benigno, esçelente, apuesto,
e del Sumo Bien sea servidor,
e de todos bienes muy amador
e de la verdat siempre manifiesto.

(estr. 16, vv. 122-128)

Le desea que llegue a ser tan sabio como Salomón («que sea ilustrado de perfecta sapiencia, / más complidamente que fue Salomón», vv. 130-131). Después, enumera las virtudes relativas a la autoridad imperial: «De la república sea amador / más que Medelo que tan virilmente / defendió Tarpea al emperador» (vv. 137-138). Imperial con estos versos está haciendo referencia al momento histórico en el que Metelo se enfrentó al emperador Julio César delante del templo de Saturno, cuando este quiso llevarse el tesoro de Roma que custodiaba el propio Metelo. Cuando el emperador consiguió apoderarse del tesoro, las puertas de Tarpeya rechinaron fuertemente. Este pasaje también lo recoge Dante en su *Comedia* haciendo referencia a ese momento en el que, una vez César se ha apoderado del tesoro, las puertas chirrían a modo de protesta: «non ruggiò sì, né si mostrò sì acra / Tarpeia, come tolto le fu il buono / Metello, per che poi rimase macra» (*Purg.*, IX, 136-138). Una vez más, no sabemos si Imperial recurrió a su «maestro» Dante para hacer referencia a este pasaje o si ambos compartieron la misma fuente. Su defensa de Tarpea, o Tarpeya, se hizo proverbial y la mencionan muchos poetas, como, por ejemplo, el marqués de Santillana («Gentil dueña...», vv. 30-32).

Júpiter le dará, además, el primer consejo moral: «más ame ser bueno que non ser temido» (v. 144). También le desea la dignidad imperial de Carlomagno: «Sus sobrevistas e sobreseñales, / sus paramentos e las coberturas / de sus cavallos e las aposturas, / las del Carlomano non sean tales» (vv. 149-152). La imagen más tópica y difundida de Carlomagno la dan las monedas y el emperador aparece en ellas como un emperador romano, siguiendo la tradición ecuestre de Trajano o Constantino. En efecto, la dependencia de la iconografía imperial romana era obligada, pues hacía más creíble y legítima la idea de restauración del imperio. Y la imagen ecuestre de los emperadores romanos era una verdadera representación mayestática y triunfante que no dudaron en utilizar, incluidas las vestiduras propias («sobrevistas e sobreseñales») y de los caballos («paramentos» y «coberturas»).

Por último, le otorga la virtud de la Templanza: «E vos, Temprança, doncella señora, / d'este Infante vos sed camarera» (vv. 153-154), con el objetivo de que ésta sea como «el libro romano en moral costumbre» (v. 158). Con respecto a la identidad de este libro, apunta Nepaulsingh que podría tratarse del *De Regimine Principum* de Egidio Romano, mientras que Dutton y Cuenca, por su parte, proponen los *Disticha Catonis*, es decir, la colección de máximas morales y didácticas escritas en pareados y atribuidas al sabio Catón. Pero igualmente podría referirse a algún texto de Séneca, en concreto al *De tranquillitate animi*, que exalta y desarrolla sus tesis en torno a la virtud de la templanza.

Pero ahora es el turno de Marte, quien ofrece sus dones al futuro monarca en cuatro octavas (estrs. 21-24). Por supuesto, no puede faltar la fortaleza de Marte en la personalidad de un futuro jefe de los ejércitos, y por ello le entrega tres regalos importantes, como si se tratara de tres dones mágicos, que simbolizan el poder militar: la lanza de Aquiles («la una es la lanza del gentil Archiles», v. 179); la espada de Godofredo de Bullón (1058-1100), con la que conquistó Jerusalén en 1099, en la primera cruzada («la otra la espada con que batallava / el muy esmerado Duque de Bullón, / que en la conquista del alto Sión», vv. 181-183); y el caballo de Alejandro Magno, Bucéfalo («E dóle otrosí a Buçifalaz», v. 185). A los que añade también la condición –se supone que de perfección militar y moral, como recuperador del Santo Grial– de Galaad, el hijo de Lanzarote: «dóle el estado del noble Galaz» (v. 187). Y, por último, le hace entrega de su mayor virtud, la Fortaleza, para que batalle gracias a su auxilio sin miedo: «e dó l' Fortaleza por Guarda mayor / e por que batalle sin ningunt pavor» (vv. 188-189). Como hemos visto, Imperial alude a ocho personajes históricos famosos por su valentía: Aquiles (v. 161), Héctor (v. 162), Judas Macabeo (v. 169), Escipión (v. 169), Josué (v. 170), Godofredo de Bullón (v. 181), Alejandro Magno (mediante su caballo «Buçifalaz», v. 185), más otro legendario, Galaad (v. 187). Como dice Nepaulsingh:

Seis personas de esta lista (Aquiles, Héctor, Macabeo, Josué, Godofredo y Alejandro) pertenecen a la vieja tradición de los *novem probi*, «les neuf preus» o nueve probos, que era una lista de las nueve personas más distinguidas del mundo. La lista original consistía en tres paganos (Héctor, Alejandro y Julio César), tres judíos (Josué, David y Macabeo) y tres cristianos (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Buillon), pero llegó a ser tan popular, que fue

variada conforme al gusto del escritor, de ahí la versión particular de Imperial.
(1977: 79)

En efecto, Imperial no solo menciona a estos seis personajes que comenta Nepaulsingh, sino que ha citado a un séptimo, Carlomagno (v. 152), como acabamos de ver; y mencionará algo más adelante, junto a Alejandro Magno, a un octavo de la Fama, César (v. 207); e incluso la alusión a Galaad puede ser entendida como una variante de Arturo en quien sería el noveno de los Nueve de la Fama. En el *Dezir de Juan II* de Juan Alfonso de Baena, escrito probablemente hacia 1432 (varios años más tarde que el *Dezir* de Imperial), se incluye un largo pasaje en el que se citan una serie de nombres que Baena asegura haber leído. Entre estos aparecen mencionados los personajes que forman parte de los Nueve de la Fama (Bautista, 2009).⁵¹⁰

Dante, en el canto IV del *Convivio*, enumera y explica, siguiendo a Aristóteles, las virtudes morales que son necesarias para el hombre perfecto: fortaleza, templanza, liberalidad, magnificencia, magnanimidad, amor a la honra, mansedumbre, afabilidad, verdad, eutrapelia, justicia y prudencia:

Queste sono undici vertudi dal detto Filosofo nomate. La prima si chiama Fortezza, la quale è arme e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra nelle cose che sono corrutione della nostra vita. La seconda [si] è Temperanza, che è regola e freno della nostra gulositade e della nostra soperchievole astinenza nelle cose che conservano la nostra vita. La terza si è Liberalitade, la quale è moderatrice del nostro dare e del nostro ricevere le cose temporali. La quarta si è Magnificenza, la quale è moderatrice delle grandi spese, quelle facendo e sostenendo a certo termine. La quinta si è Magnanimitade, la quale è moderatrice e acquistatrice de' grandi onori e fama. La sesta si è Amativa d'onore, la quale ordina noi alli onori di questo mondo. La settima si è Mansuetudine, la quale modera la nostra ira e la nostra troppa pazienza contra li mali esteriori. L'ottava si è Affabilitade, la quale fa noi ben convivere colli altri. La nona si è chiamata Veritade, la quale modera noi dal vantare noi oltre che siamo e dallo diminuire noi oltre che siamo, in nostro sermone. La decima si è chiamata Eutrapelia, la quale modera noi nelli sollazzi, facendo quelli [e] usando debitamente. La undecima si è Giustizia, la quale ordina noi ad amare e operare dirittura in tutte cose. E queste sono quelle che fanno l'uomo beato o vero felice nella loro

⁵¹⁰ Sobre el motivo de los Nueve de la Fama véase Bautista (2009).

operazione, sì come dice lo Filosofo nel primo dell'Etica quando diffinisce la Felicitade dicendo che "Felicitade è operazione secondo virtude in vita perfetta". Bene si pone Prudenza, cioè senno, per molti, essere morale virtù; ma Aristotile dinumera quella intra le intellettuali; avegna che essa sia conduttrice delle morali virtù e mostri la via per ch'elle si compongono, e senza quella essere non possono. (*Conv.*, IV, xvii: 4-8)

Es preciso detenerse en el v. 180: «qu'el fierro fería e el cuento sanava», donde nuestro poeta está aludiendo a la lucha entre Héctor y Aquiles. Nepaulsingh lee «fiero» siguiendo PN1; en cambio Dutton y Cuenca optan por «fierro», apoyándose en la copia de este poema conservada en MH1. Nepaulsingh, además, explica que:

Imperial escribió «fiero» en vez de «fierro» deliberadamente, pues «fiero» sugiere no sólo el arma, sino al feroz Héctor también, que hirió a Aquiles. Resulta que «fiero» se refiere a tres cosas: a) a Héctor mismo, b) a la lanza de Héctor, y c) a la lanza de Aquiles, mencionada en el verso anterior. (1977: 80)

La palabra «cuento» que aparece en este verso, derivaría probablemente del latín *contum* (no de *computus*, como la acepción habitual de «cuento», 'relato'), descrito en el *Glosario de Toledo* como «cuento de lança» (*apud*. Nepaulsingh, 1977: 81). El fierro se referiría al astil de la lanza, mientras que el «cuento» se podría referir al «cuero» o parte de la empuñadura. Dutton y Cuenca afinan al definir «contum» como regatón o «contera» que, según el DRAE, sería una pieza de metal que se pone en el extremo opuesto al puño o empuñadura de, entre otros, de la vaina de una espada.

También Dante hace referencia a la lanza de Aquiles –como apunta Sansone– en el canto 31 del *Inferno*: «Così od'io che solleva la lancia / d'Achille e del suo padre esser cagione, / prima di trista e poi di buona mancia» (vv. 4-6). En este pasaje, el poeta le dice a Virgilio, tras un reproche de éste, que la misma lengua que lo «mordió», haciéndolo enrojecer en las dos mejillas, lo curó después, como la lanza de Aquiles, heredada de Peleo, que con un golpe lastimaba y con el otro curaba. El tema de la lanza de Aquiles tuvo una amplia repercusión en la poesía medieval amorosa, puesto que fue tratado por Petrarca y otros poetas del '300 como símbolo del beso de la mujer amada. Se parte de que la lanza de Aquiles, que hiere y sana, se refiere a cosas que contienen en sí mismas el remedio para el mal que causan. De hecho, en un poema anterior de Imperial (*CB* 239) Nepaulsingh hacía alusión a la lanza de Aquiles, en relación con

Télefo, a quien hiere y luego sana. Júpiter, en fin, había otorgado al futuro príncipe la templanza y Marte le ha ofrecido la fortaleza. A partir de ahora, el Sol, Venus, la Luna y la Fortuna le suministrarán las demás virtudes del catálogo moral.

A continuación, será el Sol, en efecto, quien hable. Dice Imperial: «Tanta alegría non mostró en el viso / el poeta jurista, teólogo Dante, / Beatriz en el çielo, como quando quiso / razonar a él Sol [...]» (vv. 193-196). Es decir, Dante no mostró tanta alegría «en el viso» cuando vio a su amada Beatriz en el cielo como la que mostró el Sol, Júpiter, al disponerse a hablar: «quando quiso razonar». El discurso del Sol ocupará cinco octavas (estrs. 25-29), en las que le desea y augura al futuro monarca que «más que Absalón sea fermoso» (v. 198) y «como Ércoles fuerte sea e constante» (v. 199). El Sol, como dios de la belleza –y porque la belleza es según Dante un elemento fundamental para la perfección de la persona (*Convivio* IV, xxv, 11-13)–, empieza otorgando hermosura. Le garantiza al infante magnanimidad con los pobres («De los non poderosos sea defensor», v. 201), riqueza («E sea señor de todo el oro», v. 209), señorío entre reyes y nobles («de reyes e duques príncipe e señor», v. 203), y que poseerá la generosidad y la gallardía de Alejandro Magno y Julio César, «quando conquistaron / al mundo universo todo trihumphando» (vv. 207-208). Tras mencionar las posibilidades de sus dones, las recoge y recapitula después en la tercera copla; y, así, le deseará grandes riquezas: «e sea señor de todo el oro» (v. 209). El Sol termina como dios de la abundancia, ofreciendo al rey una buena descendencia («Aya fijos e hijas, nietas e nietos / en nuestras virtudes todos le parecan», v. 217-218) y asegurando la fertilidad de sus tierras y campos («Granen los panes, metan los sarmientos, / frutales e flores fruten e florescan / de yervas los prados todos reverdescan», vv. 218-220). Por último, le entregará la hermosa virtud de la Fe, «apropiada para ponerla bajo el dominio arquetípico del Sol, ya que así se reúnen también el poder temporal y el espiritual: rey defensor de la fe cristiana. En Imperial el enemigo no se especifica, en otros autores de *dezires* se hace explícito: el enemigo semita, sobre todo el musulmán» (Vicente García, 2004: 136).

A continuación (estrs. 30-33), Venus aparecerá con una mirada femenina, maternal y llena de amor («Tan grant amor nunca mostraron / ojos de madre nin de enamorada», vv. 233-234), cuando contempla al Infante recién nacido («creo que sería porque fue pagada / de ver al Infante que yo después vi», vv. 237-238). Obviamente, el poeta, que no es un ser inmortal como Venus, no puede ver todavía al niño porque no ha nacido («Pues non avemos, señores, llegado / al nasçimiento –dixo– d’este Infante», vv.

105-106).⁵¹¹ Venus le augura que tenga gracia en la conversación («sea este Infante mucho graciososo / en conversación, en fablar razón», vv. 243-244), que sea cortés, de gentil corazón, que ame y sea amado por todos y que sea más sabio en amores que Ovidio («e más sabidor de amor que Nasón», v. 248).⁵¹² Como diosa del amor, le desea amores como los de Paris e Viana (v. 254), los de Amadís y Oriana (v. 255) y los de Blancaflor y Flores (v. 256). Que sea mejor tañedor de instrumentos que Tristán («E más que Tristán sea sabidor / de farpa, e cante más amoroso», vv. 257-258). Las menciones a las parejas de amantes, así como la de Tristán tocando el harpa, son hasta cierto punto tópicas. En *Tirant lo Blanc*, cuando Tirant, herido de amor, pasa a la habitación vecina a la de su amada Carmesina, aparecen –se supone que en tapices, o tal vez en frescos– representaciones alusivas a las historias de Píramo y Tisbe, Dido y Eneas, Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra... Y también se menciona el romance cantado de «Ferido está don Tristán...», a propósito de una escena amorosa protagonizada por la Emperatriz de Constantinopla y su amante Hipòlit. E igualmente la protagonista de *Curial e Güelfa*, herida de amor por la flecha de Venus en su último sueño, puede contemplar en visión estas mismas parejas de enamorados, más otras, como la de Amadís y Oriana, que forman la corte de la diosa. La referencia a Oriana, en concreto, es muy importante, porque es la primera que se hace cronológicamente a la amada de *Amadís de Gaula*, y demuestra, junto con las otras referencias a Amadís en el mismo *Cancionero de Baena*, que existía una versión anterior a la de Rodríguez de Montalvo, conocida desde el siglo XIV. Por último, Venus le regala la virtud de la Caridad «para cristianizar su figura y equipararla a María, según una tradición que emana del primer enciclopedismo de los siglos XII y XIII en donde se igualan las figuras de Venus y María» (Vicente García, 2004: 137).

Tras Venus, Mercurio (c. 34-36) le infunde agudeza y sabiduría para que sea tan perfecto conocedor de las leyes como Justiniano, autor del *Iuris Civilis* («Diz: “Yo le enfloyo seso e razón / e sabiduría por que él sólo apure / como Justiniano e *Çivile jure*»,

⁵¹¹ Recordemos que Dante –como ya habíamos apuntado en el capítulo dedicado a la Estrella Diana– comparaba a Venus con la Retórica en el *Convivio*: «lo ciel di Venere si può comparare a la Rettorica» (II, XIII, 13-14).

⁵¹² Parece obvio anotar que Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-18 d. C.) era considerado una autoridad sobre el amor, y que sus obras, en especial la *Ars Amatoria* y los *Remedia Amoris* fueron parafraseadas, versionadas y citadas con frecuencia durante toda la Edad Media. Véase sólo, recientemente, el estudio de Breva (2014: 133-163).

vv. 269-271).⁵¹³ Le augura e infunde que sea más sutil que San Agustín, utilizando en rima interna un alegre retintín («Más que la lógica sea muy sutil / [...] / más que en Agustín mill vezes mill», vv. 273 y 275) y más sabio en ciencias que Aristóteles («E por que los sabios todos lo alaben / [...] / dóle las çiençias, las que influí / en el Maestro de los que saben», vv. 277, 279-280). No será ocioso, sino sagaz, hábil y curioso. Y para ello le ofrece a su doncella-virtud, la Esperanza: «quien bive con ella, bive en adelantaça / e quien sin ella bive, bive vida esquiva» (vv. 287-288). Teniendo en cuenta que las dotes para el estudio otorgadas por Mercurio se imbrican en buena parte en el concepto agustiniano de esperanza, este resulta «otro modo de cristianizar los arquetipos astrológicos» (Vicente García, 2004: 137).

Después, la Luna (c. 37-39) le augura buena salud y complexión. Como diosa de la fertilidad le promete buenas cosechas: «panes e viñas, yervas e frutales / ayan abundançias quantas en mí son» (vv. 295-296); como gobernadora de los mares (y de la Luna, que controla las mareas), bonanza en la mar: «E mando que sean los vientos suaves / e sea bonança en toda la mar» (vv. 305-306); y como diosa virgen de la caza espera que sea un gran cazador, y para ello le regala sus flechas y su arco: «e muy grant montero e grant venador, / e dóle mis flechas e arco en donado» (vv. 303-304). También, como diosa de la fertilidad, le desea que tenga muchos hijos y que le obedezcan. Después, le otorga su mayor virtud, la Justicia para que sea la guardiana de su casa: «Vos, la Justiçia, seredes portera / de toda su casa e su señorío», vv. 313-314).

Justicia será la primera virtud que lleve a cabo un discurso propio en el poema, ocupando en su caso casi dos estrofas (c. 40-41). La primera estrofa sirve para referir cómo servirá al Infante. Será la encargada de vigilar las puertas del palacio para que por ellas no pase la corrupción. En cambio, la segunda estrofa «parece una aclaración, o paráfrasis añadida, con referencia a personajes ocultos bajo oscuras perífrasis» (Arce, 1978: 61).⁵¹⁴ En efecto, se alude a un personaje de la guerra de Troya, Rifeo: «Yo le abriré las puertas çerradas / que nunca se abrieron después que Rifeo / por ellas passó con las delicadas / mis tres hermanas, que aquí ençima veo». Este personaje apenas tiene presencia en la mitología griega, siendo casi sólo mencionado por Virgilio en la *Eneida* como héroe troyano que destacó por su justicia «... cadit et Rhipheus, iustissimus

⁵¹³ Martínez Martínez (2010) ha estudiado la crítica al sistema jurídico del derecho común en el *Cancionero de Baena*.

⁵¹⁴ Para comentar esta estrofa (c. 41) es fundamental el artículo que Arce (1978) dedica casi exclusivamente a su análisis, partiendo de la *Divina Comedia* como clave interpretativa.

unus qui fuit in Teucris et seruantissimus aequi (dis aliter uisum)» («... también cayó Rifeo, el más justo / que hubo entre los troyanos y el más fiel protector de la justicia / (los dioses pensaban diferente)») (*Eneida*, II, 426-428). Después Dante, siguiendo las palabras de su maestro, mencionará a Rifeo entre los espíritus justos que se hallan en el Paraíso, «superando la honda contradicción que supone el que un pagano, que vivió mucho antes de Cristo, esté no sólo salvado, sino en el sexto cielo, uno de los más altos» (Arce, 1978: 61). Dice Dante:

Chi crederebbe giù nel mondo errante,
che Rifeo troiano in questo tondo
fosse la quinta delle luci sante?
Ora conosce assai di quel che il mondo
veder non può della divina grazia,
benché sua vista non discerna il fondo.

(*Paraíso*, XX, vv. 67-72).

El propio Dante manifiesta su asombro al ver al pagano Rifeo en el cielo y por ello intentará justificar su salvación:

L'altra, per grazia che da sì profonda
fontana stilla, che mai creatura
non pinse l'occhio infino alla prim'onda,
tutto suo amor laggiù pose a drittura;
per che, di grazia in grazia, Dio gli aperse
l'occhio alla nostra redenzion futura.

[...]

Quelle tre donne gli fur per battesimo
che tu vedesti dalla destra rota,
dinanzi al battezzar più d'un millesmo.

(*Paraíso*, XX, vv. 118-123; 127-129)

Como advierte Dante, Rifeo, movido por la Gracia Divina, puso todo su amor en seguir a la justicia («tutto suo amor laggiù pose a drittura») y le fue revelada la Redención futura, rechazando de esta manera el paganismo.

Dice Arce:

Operó en él, pues, la justificación por medio de las tres virtudes teologales, las cuales pueden sustituir los efectos del bautismo; y el mismo poeta italiano le había representado ya en la procesión simbólica del Paraíso terrenal en figura de mujeres; y así lo reitera en este canto del Paradiso: «quelle tre donne fi fur per batesmo». (1978: 62)

Como indica Camerino (1995: 56), para Dante, Rifeo constituye la prueba más ardua, pero al mismo tiempo más fascinante del misterio de la salvación. Y concluye:

Rifeo, ricevendo da Dio grazia su grazia, fini per comprendere la rivelazione della redenzione futura, rientrando in tal modo nella casistica di S. Tommaso, secondo il quale a molti pagani fu rivelata la verità di Cristo [...] A Rifeo la fede, la speranza e la carità, le «tre donne», tengono luogo di batesimo, più di mille anni prima che tale sacramento fosse istituito. (1995: 59)

Gracias al texto de Dante entendemos qué puertas son las que traspasó Rifeo en el poema de Imperial con las tres delicadas hermanas de Justicia y que casualmente acaban de intervenir: la Fe, la Esperanza y la Caridad.

Arce apunta que la segunda parte de esta estrofa (vv. 325-328), no parece hacer referencia a Rifeo y recurre nuevamente a la *Divina Comedia* para encontrar respuestas. Para ello se basará en el canto XX del *Paraíso*, donde aparece otro personaje pagano que junto a Rifeo recibió y aceptó la Revelación. En este canto, las almas de los justos que se encuentran en el cielo de Júpiter forman un águila. El Águila le dirá a Dante que dos de ellos están entre las almas más gloriosas, y estos son Rifeo y Trajano. Dante se refiere al emperador Trajano con un verso («la vedovella consolò del figlio», v. 45), que remite a una leyenda medieval sobre el personaje de Trajano (Arce, 1978: 63). Según esta conocida leyenda, el alma de Trajano se salvó –a pesar de haber perseguido a los cristianos– por las plegarias del Papa San Gregorio que lograron devolver a la vida al emperador, siglos después de haber muerto, para que pudiera arrepentirse, convertirse al cristianismo y así alcanzar la salvación. El hecho de que Dante lo coloque entre los justos es porque hizo justicia a una viuda («vedovella») a cuyo hijo habían asesinado. Por esto, es razonable pensar –como señala Arce– que Imperial se esté refiriendo a Trajano en estos versos: «el que juzgó contra sí tan feo / e dio la sentença por una

muger» (vv. 325-326). Dante, en el canto X del Purgatorio, dedicado a los penitentes de soberbia, recoge este hecho en el que Trajano intervino en favor de la viuda. El emperador es aquí ejemplo de humildad –opuesto al pecado de la soberbia–, puesto que, como explica Dante, Trajano faltó a su deber como emperador al interrumpir el avance de sus ejércitos imperiales hacia la guerra por apiadarse de las lágrimas de la pobre mujer. Por tanto: «el juicio, pues, y consiguiente sentencia del emperador fue contra sí, contra su rango, pero en favor –de aquí el ejemplo de humildad– de una pobre mujer» (Arce, 1978: 63).

Sin embargo, en cuanto a los dos últimos versos de esta estrofa («el que la vieja ley fizo bolver / e el que su sangre por mí fizo reo», vv. 327-328), no pensamos que hagan también referencia a Trajano. Arce primeramente apunta –aunque no muy convencido– a una posible relación con Trajano y al hecho de que al interrumpir la marcha de sus ejércitos faltó a su sangre. Pero después lleva a cabo una segunda interpretación –que parece más convincente–, indicando que se trata de otra persona distinta. Un tercer personaje que aparece junto a Rifeo y Trajano en el mencionado canto del Paraíso dantesco. Otro personaje que a pesar de su paganismo se hubiese salvado y este podría ser Catón de Útica. También Dutton y Cuenca señalan que en estos versos Imperial hace referencia a Catón. Dante salva a Catón y lo coloca como guardián o custodio del Purgatorio. Como dice Arce:

Si los elementos referenciales existentes en los dos últimos versos de la estrofa de Imperial pudieran ser aplicables a la figura de Catón, muerto suicida en África por no soportar el triunfo de César contra Pompeyo, la trilogía de alusiones a un orden natural y sobrenatural creado y establecido por Dante quedaría completa. (1978: 64)

Es cierto que no encontramos en estos dos versos de Imperial referencia alguna a este pasaje de la vida de Catón, pero como el mismo Dante explica en su obra magna, Catón se sacrificó por amor a la libertad y ésta suele ir unida a la justicia. La sangre podría referirse al suicidio, sacrificio «reo» que hizo Catón por la libertad y la justicia.⁵¹⁵ Dante sitúa a este personaje en el Purgatorio, rodeado de cuatro luces que representan las virtudes cardinales (recordemos que entre éstas está la Justicia).

⁵¹⁵ Seguimos, como indicamos anteriormente, la interpretación que hacen Dutton y Cuenca del sentido del término «reo».

Además, Dante ratifica en el *Convivio* que los estoicos –y Catón fue uno de los principales representantes de esta escuela filosófica– siguen la verdad y la justicia: «la verità e la giustizia seguire» (*Conv.*, IV, 10). Así, en una sola estrofa tendríamos representados tres personajes tomados de la *Divina Comedia* y que reúnen las mismas características. Tanto al héroe troyano Rifeo, como al emperador Trajano o a Catón de Útica, les uniría el hecho de haberse salvado para la eternidad, a pesar de haber sido paganos. Por tanto, en esta estrofa la Justicia abrirá las puertas por las que pasaron estos personajes, puertas que hasta ahora permanecían cerradas puesto que la justicia hacía mucho que no entraba en Castilla. Un panorama que habría supuestamente de cambiar con la llegada y gobierno del futuro Juan II.

Tras la intervención de la Luna y su doncella la Justicia, es el turno de la octava estrella, la Fortuna (c. 42-46). La extensión de su discurso es semejante a la de Júpiter y el Sol, aunque si sumamos también la intervención de la doncella de esta, la Discreción, supera a todas. La aparición de la Fortuna, como apunta Vicente García, no tiene parangón en la literatura astrológica, puesto que Fortuna no es planeta del mapa astrológico, y, sin embargo, aquí «toma la primacía sobre los arquetipos planetarios con plena intención de cristianizar lo que pudiera quedar de resabio pagano en la invocación...» (Vicente García, 2004: 138). Fortuna asegura que sin ella nada tiene sentido, que todo el poder que pueda llegar a tener el futuro rey de nada servirá si ella no lo acompaña y, además, asevera que en la tierra es más amada que las otras siete estrellas: «Vuestra influençia sin mí non val' cosa, / [...] / e muy más amada que vos todas siete» (vv. 332 y 334). Verifica que es dueña de todos los bienes materiales que los demás planetas han otorgado: «Ca, puesto, señoras, que vos le dotades / tesoros, poderes, onras, señoríos / [...] que los tales bienes todos son míos» (vv. 337-338 y 340). Ya reflexionamos sobre el concepto de Fortuna que tiene Imperial en el capítulo que dedicamos a la diosa Fortuna, pero querríamos apuntar, aquí, que en concreto el verso 346 («de linage en linage, de gentes en gentes») nos recuerda otro de la *Divina Comedia* –«di gente in gente e d'uno in altro sangue» (*Inf.*, VII, 80)–, donde Dante también hace referencia a la Fortuna y a como ésta traspasa sus dones y puede cambiar la suerte de todos, puesto que es dueña de todo y en la tierra se hace su voluntad.

Fortuna, en fin, a continuación, dota al Infante de valía y le desea que tenga una mujer buena, sabia y hermosa, y que se amen. Después le otorga la virtud más importante, la Discreción, quien tomará la palabra, al igual que lo hizo Justicia, como doncella principal que tiene a su disposición otras doncellas que la sirven, como la

Prudencia: «e vos, la Prudencia, en mi circulación, / más lugar avedes que doncella aya» (vv. 373-374). La Discreción acaba su intervención pidiendo fama para el Infante:

Después de sus días, biva en memoria
quanto la vida humanal durare.
Escrívanse libros e píntese estoria
de sus altos fechos do Rey se nombrase;
por él se entienda a quien la pintare
la gloria mundana qu'es llamada fama.

(vv. 377-381)

La Fortuna es, por tanto, la que posee el poder para que se puedan producir todas las influencias de los demás planetas en el Infante. De esta manera, la Fortuna «sirve para crear un nivel de ligamento entre el modelo astrológico del mundo y el cristiano, pues representa el poder no medible de Dios para regir el mundo. La astrología en cambio representa los aspectos medibles y previsibles» (Vicente García, 2004: 139-140). Tras el discurso de la Discreción, termina la intervención de los planetas y sus doncellas. Y a continuación reaparecerá el poeta para «retomar la tarea de transmitir la fama de la monarquía a la posteridad» (Vicente García, 2004: 139).

El poeta se dispone a atravesar el prado para humillarse ante las dueñas-estrellas, pero no las ve, y es en ese momento cuando se da cuenta de que la leona tiene ya el niño entre sus brazos: «e vi a la leona un niño abraçado, / besándolo dulce dezíe: ‘Vida mía’» (vv. 390-391). Imperial puede contemplar al Infante, por una parte, como recién nacido, pero también, por otra, adornado con todos los atributos de la monarquía con los que será coronado en el futuro. Recalca Vicente García: «el poeta está en un plano virtual de futuro, no en el presente del infante, y por eso la visión profética termina en cuanto el poeta intenta actualizarla homenajando a su rey como correspondería tras verlo transfigurarlo de majestad» (2004: 141).

Imperial termina esta composición retratando alegóricamente al infante recién nacido: rostro de ángel («De ángel avía faz e semblante», v. 393); brazos y pechos de león y cuerpo de caballo («braços e pechos de gentil león, / e todo lo otro dende adelante / de cavallero avía su acción», vv. 394-396).⁵¹⁶ En la mano izquierda sostiene

⁵¹⁶ Dice Casaldueiro: «abundan los ejemplos en que la imagen del león tiene este sentido. Dante la utiliza para afirmar que Cristo ha suscitado un nuevo emperador (Epistole, V); con ella alude también a Juan,

una corona de oro y en la derecha empuña una espada («tenía en la mano del su corazón / de oro corona de piedras labrada, / e en la otra mano le vi una espada», vv. 397-399). Los pendones de España adornan el fondo de la imagen («e a las espaldas un alto pendón / de oro e de sirgo e armas reales / de la grant España» (vv. 400-402) y ocho angelicales doncellas rodean al príncipe («en derredor d'él / las ocho donzellas tan angelicales / de alvo vestidas, çintas de laurel», vv. 402-404). Casaldueiro, a propósito de esta descripción alegórica, comenta:

El rostro del futuro soberano representa la razón (lo que de angélico tiene la humana naturaleza), indica además el origen y la índole del oficio del monarca; el cuerpo representa los instintos, y, a la vez, la voluntad de república. Don Juan así (ángel y caballo al mismo tiempo) corresponde al jinete que en las obras de Dante refrenaba sus pasiones, y dirigía a sus vasallos. El pecho y los brazos de león (brazos-acción, pecho-valentía) representan fortaleza. La espada es la justicia, y la corona, el imperio del mundo. La diestra (empuñando la espada) antepone lo espiritual a lo temporal [...] Porque Enrique III ostenta la corona, no luce este todavía en las sienes del infante [...] Circundan al príncipe las virtudes-doncellas que los dioses le habían otorgado, doncellas que, ceñidas de laurel, habían de guiarle a la victoria. (1972: 168-169)

Una de las doncellas, la Discreción, se dirige al poeta para animarle a que se acerque y bese la mano del recién nacido: «Discreción me dixo: Amigo e fiel / llegad al Infante, besadle la mano» (vv. 405-406). Y cuando se dispone a hacerlo, su intento se ve frustrado cuando un «ortelano» lo «lançó fuera de todo el vergel» (v. 408). Cuando este «ortelano» lo echa fuera del huerto florido, donde todo el suceso alegórico contado ha sido posible, termina bruscamente la visión del poeta.

Para Nepaulsingh, detrás de este «ortelano» se escondería la figura del propio rey Enrique III, quien, debido a unas desavenencias con Imperial, no habría permitido que asistiera a la celebración del nacimiento del Infante. Es posible que Imperial encubriera detrás de esta figura del rudo «ortelano» un ataque político contra el monarca puesto que –como comentaremos en otro apartado, más adelante– había truncado

primogénito de Enrique VII (Epistole, VII). Imperial explica su significado al presentarla como uno de los dones con que Marte adorna a Juan II («Como león muy descadenado / valiente e seguro, grant batallador» (1972: 168-169).

injustamente sus sueños de ascender políticamente. Sin embargo, Vicente García no considera factible esta hipótesis interpretativa:

No veo la coherencia de incluir un ataque político semejante contra Enrique III, en un poema dedicado a su hijo y destinado pues a complacer al padre que sería el único capaz de entenderlo, no el recién nacido. Sería un suicidio político para Imperial darle a «ortelano» el valor que pretende Nepaulsingh. Es más probable que, aún siendo ciertas las desavenencias con Enrique III, el poeta intentara suavizarlas con un *dezir* como ese, lleno de parabienes para la monarquía castellana. El poeta intenta ganarse a Enrique III, no ofenderlo, no es de sentido común pensar que Imperial apedrearía su propio tejado con una pulla final dirigida al mismo a quien se quiere aconsejar y cuyo favor se busca. (2004: 141)

Parece muy interesante y lógica esta reflexión crítica, que contradice la opinión de Nepaulsingh, al afirmar que, en efecto, esa encubierta alusión no beneficiaría en nada al poeta, sino todo lo contrario, puesto que el poema es un homenaje al hijo de Enrique III. Y, sin embargo, debemos tener presente que Imperial no dedicó ningún poema al rey y en cambio sí lo hizo con Juan II y Fernando de Antequera, hecho que probaría la escasa estima que sentía por su monarca. De todas formas, esto no sería justificación suficiente para considerar que Imperial atacara o despreciara al rey en el último verso de su poema. Sí es posible, con todo, que Imperial, mediante la figura del hortelano escondiera la de un personaje superior tosco y violento, una alegoría sutil, si no de la realeza, sí del poder, y que el rey tal vez no supiera o no pudiera interpretar.

Para entender bien el sentido total de este poema, hay que tener en cuenta dos realidades históricas (Arce, 1978: 66-67). Por una parte, la anárquica situación que vivía el reino de Castilla a comienzos del siglo XV, y por otra, la tarea de los poetas, como intelectuales más o menos orgánicos del poder, intentando auxiliar a los reyes en su labor de gobierno del reino, al expresar de manera alegórica –mediante toda una codificación literaria de profecías o augurios– un sistema de bienes ideales o de normas de conducta tendentes a la mejora y perfección del reino. A este género de profecías o alegorías, que se remonta a la Eneida de *Virgilio*, pertenece el *Decir al nacimiento de Juan II*. Siguiendo algunas de las diversas fuentes comentadas a lo largo de este estudio, y en especial a Dante, Imperial se propone ofrecer al futuro rey las más excelentes normas de conducta pública, encarnadas en un proyecto de máximas cualidades que

pueda poseer un ser humano, con modelos heroicos en el trasfondo, invistiendo así al personaje de los atributos de un héroe o mesías salvador que pueda cambiar la difícil situación política que vivía el reino de Castilla en esa época. Para que esto se cumpla, los siete planetas, convocados en confluencia astrológica y convertidos en divinidades mitológicas, junto con la Fortuna, conceden al futuro soberano los supremos dones y virtudes. Saturno le augura que será dueño de todas las tierras, construirá ciudades y palacios y vivirá largos años; Júpiter, que será servidor del supremo bien y más sabio que Salomón; Marte, que vencerá a sus enemigos con valentía y heroísmo; el Sol, que será hermoso de figura, generoso y magnánimo, al igual que sus descendientes; por su parte Venus le augura que será buen conservador y prudente, «amador a todos, de todos amado»; Mercurio, que será razonable y prudente sabedor de las leyes, fiel cumplidor de las mismas, «o sea maestro de los que saben»; la Luna, que tendrá buena salud y será buen cazador, teniendo a la justicia como guardiana de su señorío; y por último, la Fortuna le augura que gozará de todas las gracias recibidas, que encontrará una mujer hermosa, confiando, en fin, a Prudencia el cuidado del recién nacido. Como vemos, la descripción que realiza Imperial de la llegada, celebración y exposición a los astros celestiales del futuro monarca es, como la del propio Jesús en los Evangelios, la de un verdadero héroe, un ser superior capaz de dominar el mundo, sobre el que el pueblo de Castilla ha depositado todas sus esperanzas.

Como interpreta Gimeno Casalduero (1972: 167), cuando en 1405 nace el heredero de los reyes de Castilla, Francisco Imperial espera hacer verdadera la utópica monarquía que Dante había deseado y expresado en sus obras, especialmente en el *Convivio*. Por ello, hace confluir en este *Dezir* a los siete planetas y a la Fortuna, que acomodándose a las doctrinas dantescas, conceden al príncipe el imperio del mundo, colmándolo de virtudes y nobleza, a la vez que de autoridad imperial y filosófica. Imperial pensaba en un monarca universal en este poema y esa idea, para Casalduero, hubo de estar condicionada por la influencia de Dante:

Imperial busca un perfecto monarca, por eso los dioses se apresuran a crear un hombre perfecto [...]. Dante, de nuevo, ofrece el patrón apetecido. Advierte en el *Convite* el poeta de Florencia que sólo la monarquía universal puede conseguir la felicidad de los hombres. (1964: 117)

Así pues, el poeta, al mostrarse con autoridad moral para aconsejar al Infante las virtudes para gobernar asciende, como concluye Vicente García, «a un lugar que no deja de ser peligroso para él mismo, pues se hace objeto de envidias y se sitúa en el punto de mira de otros escritores y políticos» (2004: 141). Prueba de ello son los distintos *dezires* –mencionados al principio de este capítulo– dedicados también al nacimiento de Juan II, que reflejan el afán de competencia y rivalidad que provocó el de Imperial.

9.3. Respuesta que dio Diego de Valencia

CB 227 [ID 0500]

Este dezir fizo el Maestro Fray Diego de Valençia de la orden de Sant Françisco, en respuesta d'este otro dezir e de ençima que fizo el dicho miçer Françisco al nasçimento del Rey nuestro señor; el qual dezir el dicho maestro fizo por los consonantes qu'el otro primero, e en algunos lugares retrató al otro.

En son de figura⁵¹⁷ dezir lo que es
es una espeçia de filosofía,
e d'esta manera fablaron las Leyes⁵¹⁸
e todos los poetas en su poetría;
5 en tal caso creçen e nasçen oy día
contienas, roídos e daño muy farto,
diciendo alguno: «Yo só el que departo⁵¹⁹
e otro ninguno dezir non sabría.»

10 Non sé quién soñó por nos enduzir
un sueño muy fondo viernes, adesora,⁵²⁰
en el mes de março, do suele venir
solíçito, manso, quando el sol demora
e faz egualança en Arias, do mora,
de noches e días *sin* mucho tardar,

⁵¹⁷ *Figura*: metáfora, símbolo.

⁵¹⁸ *Leyes*: *Leys d'Amors*.

⁵¹⁹ *Departo*: explico.

⁵²⁰ *Adesora*: a deshora, de repente, intempestivamente.

15 do más el planeta comiença a reinar
en la faz primera que es regidora.

Aver rosas e flores en el mes nombrado
non es maravilla, nin prados rientes,
ca el sol en Aries ya es levantado
20 diez grados e más por sus açdentes.
Son frías las aguas e otras calientes,
siguiendo Natura que las cosas guía,
ca si se mezclassen, cada qual ternía
su propia natura con sus açdentes.

25 Si esta juntança fuesse de minera
fría e caliente, sin dubda diría
embrión formarse por esta manera,
la una caliente, la otra más fría,
ca amas⁵²¹ eguales ser nunca podría,
30 frías o calientes en grados mayores:
por intensos fríos nin sumos calores
non corre la fuente segunt que debía.

En romper el agua solién los señores
tomar mucho gozo, segunt deseavan;
35 en alto e en baxo cantavan discordes
con los estormentos que dulçe tocavan,
harpas e escaques⁵²² que más acordaban
con el monicordio⁵²³ que bien paresçía,
desí la calandria⁵²⁴ tal son les fazía
40 que de otras cosas muy menos curavan.⁵²⁵

⁵²¹ *Amas*: ambas.

⁵²² *Escaques*: órganos de cuerdas, instrumentos de cuerda pulsada (con forma de tablero de ajedrez).

⁵²³ *Monicordio*: tipo de cítara.

⁵²⁴ *Desí*: luego. *Calandria*: alondra.

⁵²⁵ *Curavan*: se preocupaban.

Servir las noblezas era gozo fino
a estos señores de real estado,
aquel⁵²⁶ mayormente que fue mucho dino
ver onças⁵²⁷ e flores en uno juntado.

45 Aqueste grand toro fue mucho onrado
por la gran leona⁵²⁸ que fue y llegada,
de la faz segunda mejor trabeada⁵²⁹
que de la primera por su noble fado.

En justo conçilio de muy santo fraire
50 yaze la leona con otras muy bellas;
con pavor tornava color de tornaire⁵³⁰
[desí otras vezes rosas amariellas;]⁵³¹
Juntava las manos, fitas⁵³² sus rodiellas,
por las grandes priessas⁵³³ que le eran llegadas;

55 dueñas e donzellas muy bien dotrinadas
a todos los santos davan sus querellas.

Aquella más alta, segunt su manera,
estava çercada del sol lumbrador,
que no es caliente, sinon de la espera⁵³⁴
60 que passavan sus rayos por fuego menor;
e d'esta figura resçiben calor
los cuerpos más baxos e lançan çentellas
por la influençia de otras estrellas,
e non por él solo, ca non tien' valor.

⁵²⁶ Fray Diego de Valencia se está refiriendo a Imperial.

⁵²⁷ *Onzas*: leopardo cazador (en el paño).

⁵²⁸ *Leona*: la Reina doña Catalina.

⁵²⁹ *Trabeada*: podría hacer referencia como, indican Dutton y Cuenca, a la ropa de talar de los romanos.

⁵³⁰ *Tornaire*: girasol europeo (amarillo).

⁵³¹ Este verso falta en el manuscrito, pero se ha reconstruido a partir de la versión que aparece en MH1.

⁵³² *Fitas*: hincadas.

⁵³³ *Priessas*: urgencias del parto.

⁵³⁴ *Espera*: esfera.

65 E las doze fazes⁵³⁵ e sus maravillas
con sus hermanillas assí radicantes⁵³⁶
son doze signos que están en sus sillas,
por do las planetas siempre son andantes.
Éstos fazen ricos, pobres, abundantes,
70 príncipes e reyes, con Dios acordando,
los seis diurnos e los seis noturnando
cumple el zodiaco assí çirculantes.

De uno a otro non cabe un palmo
porque son continuos a todo nasçiente.
75 Las ocho donzellas planetas las llamo;
con alta Fortuna, que es más valiente,
fazen armonía muy bien paresçiente
en su concordança vida tan regida;
mas si desacuerdan, non es bien florida
80 Natura, Fortuna nin otro açidente.

Segunt que leí, yo diría assí,
que fue este sueño cosa verdadera,
pues en la dueña vido lo que vi
estando despierto en la dicha era,
85 las siete planetas en la tal manera,
la luna más vieja que otra ninguna,
Saturno desuso,⁵³⁷ una en pos *una*;
el Sol es la quarta por ser medianera.

Non han los planetas eguales tenores⁵³⁸
90 nin çierran Natura equal con sus llaves,
ca unos son grandes e otros menores,
e assí fazen curso a modo de naves.
Pues cata,⁵³⁹ amigo, que tú non te enclaves

⁵³⁵ *Doze fazes*: el zodíaco. Ver *infra*.

⁵³⁶ *Radicantes*: radiantes.

⁵³⁷ *Desuso*: arriba.

⁵³⁸ *Tenores*: significados, influjos.

95 que pongas Fortuna del todo en ellas,
ca muchos gentiles perdieron las siellas
por ellas fiando, pues non las alabes.

Aliger⁵⁴⁰ non vido, por quanto fue çiego,
segunt provaría sus dichos tratando,
en que fuess' al limbo, esta cosa niego,
100 antes fue dañado en infierno penando.
De natural curso siempre tovo vando
Vergilio de Mantua; fue sabio poeta,
ca fue el primero que vido cometa
a partes de Greçia sus rayos lançando.

105 [Saturno] Pues ora tenemos en este deitado
a la fe de Christus por muy firme estante,
e sea en ella del todo firmado
el muy alto niño, don Juan el Infante;
e todas virtudes que son adelante
110 en él sean firmes, e muy ensalçado
en los altos çielos, con Dios coronado,
biva luenga vida siempre bienandante.

E sea exçelente en cavallerías,
de grandes e buenos sea criador;
115 el alto Saturno le ponga valías
mejores que ovo ningunt reinador.
De todos los sabios sea el mayor,
Con fina prudençia ordene su silla;
sea luengos tiempos grant Rey de Castilla,
120 de todos los moros ardit⁵⁴¹ vençedor.

[Júpiter] Sea Rey de paz, en justiçia fundado,
en todos los bienes solíçito, presto,

⁵³⁹ *Cata*: mira.

⁵⁴⁰ *Aliger*: Dante Alighieri.

⁵⁴¹ *Ardit*: valiente.

125 cortés e amoroso, de todos amado,
en todos sus fechos sea bien compuesto,
fermoso, graçioso, de muy lindo gesto,
de Dios sobre todo leal amador,
católico firme, grant defendedor
de la ley de Christo sobre todo esto.

130 Aya en sus días sin contradición
toda monarchía con muy grant potencia,
del león e leona⁵⁴² la su bendición
por que biva ledó en grant eselençia.
Los reyes comarcanos fagan reverençia
al su alto nombre e grant solepnidat,
135 e sea justiçiero e rey de verdat;
concuerden los sabios con la su çiençia.

140 De biudas e pobres sea guardador
e guarde derecho a todos igualmente;
de villas, çibdades sea fundador,
a Ércóles vença en este talente.⁵⁴³
Sea muy amado de toda la gente,
non sea su par ninguno otro nasçido,
de tantas bondades sea nobleçido
que non aya mengua en él finalmente.

145 Paños e vestidos de muchas figuras
aya de Damasco e otros reales;
cavallos e mulas, sus cabalgaduras,
gruesos, fermosos de todos metales;⁵⁴⁴
grandes paramentos muy espeçiales
150 de oro broslados con sus çercaduras,⁵⁴⁵
e sean sus joyas tantas e tan puras

⁵⁴² *El león y la leona*: los reyes, sus padres.

⁵⁴³ *Talente*: calidad.

⁵⁴⁴ *Metales*: tipo, clases.

⁵⁴⁵ *Broslados*: bordados. *Çercaduras*: ribetes, orlas.

que non sean vistas en el mundo tales.

Con gran temperança faga a su demora
e guarde su vida de buena manera;
155 de las dos planetas que vos dixen agora
resçiba sus dotes e más la tercera.
De altas merçedes sea grant minera,
Vengan los contrarios a su servidumbre,
tire de los suyos orrura e ferrumbre⁵⁴⁶
160 segunt Alexandre de Greçia guerrera.

[Marte] Sea contra moros muy fino guerrero
e más venturoso qu'el duque loado
Gudofre, que fue muy grant caballero,
qu'el Santo Sepulcro él ovo ganado.
165 Sea este Infante de mí bien fadado,
en todas las fadas él aya valor;
Judas Macabeo non sea mejor
en fecho de armas nin más esforçado.

Del alto romano Cornelio Çipión
170 aya siempre prez e grant nombradía,
e todos los fuertes que fueron e son,
a todos sobege⁵⁴⁷ con grant mejoría;
non sea alguno igual en paría⁵⁴⁸
del puro ardimento⁵⁴⁹ del su corazón;
175 a Ércoles vença, después a Sansón
en todas virtudes que cada uno avía.

Non tome consejo con los omnes viles
nin aya cabeça de seso liviana,
non ponga sus fechos en gentes serviles

⁵⁴⁶ *Orrura e ferrumbre*: horrura (escoria, poso) y herrumbre (óxido).

⁵⁴⁷ *Sobege*: supere.

⁵⁴⁸ *Paría*: paridad.

⁵⁴⁹ *Ardimento*: valentía.

180 ca quien d'ellos fía más pierde que gana.
Ame caballeros e gente loçana,
que sean leales de buen coraçón
que sea en esfuerço muy bravo león,
que nunca él suelta de presa que trava.

185 Con grant fortaleza ordene su az,⁵⁵⁰
de todos los grandes él sea mayor,
en todos sus días floresca la paz,
entre en batallas siempre vençedor.
E mándole que sea de nobles mejor,
190 vença sus contrarios e, nunca vençido,
derrame su sangre e sea ferido
por la fe de Christus, el Nuestro Señor.

El sol, quando nasce, lo faga enviso,⁵⁵¹
puro, sin manzilla⁵⁵² e muy bienandante,
195 e sea loçano polido, muy liso,
más que Absalón este noble Infante.
No sea su par Golía el gigante;
en su razonar cuerdo, deleitoso,
de gesto sin pompa, fablar amoroso,
200 más claro e fuerte que non diamante.

De pobres popillos⁵⁵³ sea guardador
e de los menguados⁵⁵⁴ mantenga su vando,
entre los onrados él lieve onor
a unos e otros todos escuchando.
205 Buele en alteza, nunca menorgando,⁵⁵⁵
muy más sin paría que todos bolaron;

⁵⁵⁰ *Az*: ejército.

⁵⁵¹ *Enviso*: sabio, sagaz.

⁵⁵² *Manzilla*: tacha.

⁵⁵³ *Popillos*: pupilos.

⁵⁵⁴ *Menguados*: pobres.

⁵⁵⁵ *Menorgando*: aminorando.

vença en nobleza a quantos reinaron
en aqueste siglo sojudgando.

210 Sea muy más rico que Dario nin Poro,
de joyas e perlas el dar non desame,
de grandes e nobles sea su thesoro,
comprando nobleza sus algos⁵⁵⁶ derrame.
Con tales usuras el su nombre enfame,⁵⁵⁷
comprando los nobles por ganar potença,
215 e su Mayordoma, por dicha Prudencia,
diga en tal caso: “Señor, perdonáme.”⁵⁵⁸

Aya muger noble, fijos e visnietos
en todos sus días, que nunca fallescan,
hereden sus algos, sepan sus secretos,
220 obras de contrarios nunca le empescan.⁵⁵⁹
De todas tierras serviçios recrescan,
sean en virtudes tan bien heredados
que sepan seguir todos sus reinados;
en grandes riquezas con honra envejezcan.

225 Onre la Iglesia e fe tome d’ella,
vertut exçelente e muy virtuosa;
jamás non se parta de bevir con ella
e non la deseche por otra dubdosa.
Ande en su corte mucho vigorosa,
230 sea su creencia tenerla guardada,
maguer que es do será su morada
con Dios en los çielos creyendo tal cosa.

[Venus] Algunos antiguos de Venus fablaron
quando la sentaron en quinta morada;

⁵⁵⁶ *Algos*: bienes.

⁵⁵⁷ *Usuras*: usos. *Enfame*: acredite.

⁵⁵⁸ *Perdonáme*: perdonadme.

⁵⁵⁹ *Empescan*: perjudiquen.

235 con aqueste Infante que tantos fadaron⁵⁶⁰
reparta sus dones d'aquesta vegada
e faga la leona⁵⁶¹ vevir consolada
que finque gozosa, pagada⁵⁶² de sí,
que çedo veamos otra tal desí;⁵⁶³
240 sea doña Venus con amos⁵⁶⁴ juntada.

Pero de presente el noble e donoso
Infante, nasçido en costelación
de nobles planetas, en signo fermoso,
sea vuestra vida e consolaçión.

245 Desí doña Venus le dé perfeçión
en todas las cosas segunt su estado
e mande de que sea de todos pagado⁵⁶⁵
e déle del todo la su bendición.

Sean los sus ojos de claros çafiles,⁵⁶⁶
250 amado de todos de dulces amores;
nin quantos amaron fieles e gentiles
non sean eguales, mas todos menores.
De su real vista sean servidores
quantos pereçieron en tal vía vana;
255 el príncipe ame con memoria sana
e dios sea dicho de los amadores.

Sea sobre todos leal amador
e sepa estormentos tocar deleitoso;
de todos los juegos sea sabidor
260 e traiga buen gesto en dançar fermoso.

⁵⁶⁰ *Fadaron*: vaticinaron.

⁵⁶¹ *Leona*: la Reina doña Catalina.

⁵⁶² *Pagada*: contenta.

⁵⁶³ *Çedo*: pronto. *Desí*: después.

⁵⁶⁴ *Amos*: ambos.

⁵⁶⁵ *Pagado*: querido.

⁵⁶⁶ *Çafiles*: zafiros.

Muy caritativo, de pobres dolioso,⁵⁶⁷
con la caridad sea su morada;
non sea esperanza por ende olvidada,
sea muy onesto, en fin glorioso.

265 [Mercurio] Mercurio le debe bien espicular⁵⁶⁸

e que sea agudo de buen corazón,
desbuelva su lengua en bienes hablar
e non estropeçe en buena razón.

La grant influencia del rey Salomón
270 que ovo de Dios, en ella él ature;⁵⁶⁹
de mágicas artes dañosas non cure,⁵⁷⁰
a Dios pare mientes en toda sazón.

Tenga con prebanos derecho çevil,
doctores sotiles vença por esamen,
275 e todos los fueros e uso servil
mantenga del todo que pueblos non clamen.
Los finos partistas assí lo enfamen⁵⁷¹
que faga derecho a mí e a ti;
Dios le dé vida por que sea assí:
280 respondan oyentes, digan todos: «Amen».

A su regno sea leal e provechoso,
libre de paganos la gente cativa,
él gane el sepulcro del Rey Glorioso,
en onras pujando grandes días biva.
285 Con buena esperanza a Dios siempre sirva,
jamás nunca mengüe la buena andança,
con los de su regno aya concordança,
castigue los males, los bienes escriba.

⁵⁶⁷ *Dolioso*: compasivo.

⁵⁶⁸ *Espicular*: examinar.

⁵⁶⁹ *Ature*: dure, se mantenga.

⁵⁷⁰ *Cure*: se dedique.

⁵⁷¹ *Partistas*: letrados. *Enfamen*: acrediten.

[Luna] La Luna sentençie en aquesta puna
290 e judgue el Infante por su condiçión,
diz: “Fáganle cama e muy real cuna
e denle nutriçes⁵⁷² de grant perfeçión,
e otrosí plazer e consolaçión;
canten feçeninas⁵⁷³ e cantos reales,
295 que cresca el niño con plazer tales
a vista de ojo, sin retardación.

Cántenle camenas⁵⁷⁴ de dulces amores
e fáganle siempre plazer señalado;
que siempre floresca a modo de flores
300 que nunca decaen en muy verde prado.
Si d’esta figura él fuere criado
fará segunt faze el buen caçador:
la ave que cría e buela mejor,
aquella mantiene en onra e estado.

305 Assí sea este señor de las aves
e su buenandança sea navegar
e todos los vientos tenga tras sus llaves
que pueda los tiempos por sí engendrar
yervas e frutos, que ora se privan,
310 e de la abundançia que muchos escrivan,
sea con templamiento segunt ordenar’.

Ande en justiçia derecha carrera⁵⁷⁵
e assí creçerá su grant poderío;
sea de su corte como mesonera,
315 en cada posada demuestre su brío;

⁵⁷² *Nutriçes*: amas de cría, nodrizas.

⁵⁷³ *Feçeninas*: son los *versus fescennini* de la antigua tradición romana, rústicos, cómicos y licenciosos.

Aquí: versos alegres.

⁵⁷⁴ *Camenas*: canciones

⁵⁷⁵ *Carrera*: camino.

repare los rollos, gorjazes e río,⁵⁷⁶
castigue golfines⁵⁷⁷ de su maleficio,
cansarán tahúres con tal beneficio;
assí será todo, segunt yo confío.

- 320 Las puertas conclusas⁵⁷⁸ que fueron veladas
por muy luengo tiempo, segunt que yo leo,
vos las abriredes e serán entradas
por nobles señales que yo de vos creo.
Sodes criatura de gentil asseo.⁵⁷⁹
- 325 por ende, vos dono todo mi poder
e dó por sentençia que podades ser
monarcha del mundo, segunt yo deseo.

- [Fortuna] Fortuna valiente allegó aquí
a esta nasçençia gentil e preçiosa
- 330 e dio su sentençia por quanto vio ý⁵⁸⁰
noblezas sin par e fue muy gozosa.
Enfluyó sus gracias en boz moludosa,⁵⁸¹
e dio en fablando un dulce risete:
«Cada qual de vos a mí se somete,
- 335 pues yo só de todas la más gloriosa.

- Por ende, señores, maguer prometedes
de dar al Infante onras, poderíos
en todas las cosas, vos bien entendedes
que sin mí los dones todos son baldíos;
- 340 unas con segura,⁵⁸² otras con roçíos,
assí rebolvedes a los temporales,

⁵⁷⁶ *Rollos*: picotas (columnas de piedra). *Gorjazes*: gargantas de los ríos.

⁵⁷⁷ *Golfines*: malhechores.

⁵⁷⁸ *Conclusas*: cerradas.

⁵⁷⁹ *Asseo*: prestancia.

⁵⁸⁰ Ý: ahí.

⁵⁸¹ *Enfluyó*: inspiró. *Moludosa*: modulosa, modulada.

⁵⁸² *Secura*: sequía.

e todos los dotes que son humanales,
si yo non los crío, siempre son vazíos.

Yo só la que fago partir el escasso⁵⁸³
345 e desí al largo⁵⁸⁴ ferrojar los dientes;
con buenos e malos atal vida passo
que non me fallesçen postizos parientes.
En tiempos felizes he tantos servientes
que mi señorío tienen bien defeso,⁵⁸⁵
350 mas, si mi curso un poco es lesó,⁵⁸⁶
todos mis amigos me son malquerientes.

Maguer vos donedes las gracias humanas,
si yo contradigo que non só plaziante,
las vuestras promesas todas fincan vanas
355 quando yo, Fortuna, non só conveniente;
mas yo a este Infante otorgo serviente
mi *prospera rerum*⁵⁸⁷ con prueba de doze,
vos e otros siete, con siete catorze,
seredes en suma todas seis e veinte.

360 Todas lo dotemos en una armonía
que sea onesto, de faz deleitosa;
fuente e minera de grant cortesía,
su vida guardada e muy religiosa,
e su muger sea leal, generosa,
365 de seso complida, de reyes natural,⁵⁸⁸
e ame su marido e séale tal
sin tacha ninguna, a él provechosa.

⁵⁸³ *Partir*: repartir. *Escasso*: tacaño.

⁵⁸⁴ *Largo*: generoso.

⁵⁸⁵ *Defeso*: defendido.

⁵⁸⁶ *Leso*: herido, dañado.

⁵⁸⁷ *Prospera rerum*: prosperidad.

⁵⁸⁸ *Natural*: nacida.

[Discreción]E dó mi señoría sobre este Infante
e mando que sea de gran perfeçión,
370 maguer vos, señoras, le distes enante⁵⁸⁹
todas las noblezas que en el mundo son,
yo gelas confirmo de buen corazón
e más que le doto en que siempre vaya
su onra adelante e nunca decaya;
375 e dóle con todo la mi bendición.

Sean sus noblezas sin grant dilatoria
puestas en escripto por quien lo amar.
La su vida luenga, sin revocatoria,
mande Dios del çielo grant tiempo durar.
380 Al león e leona les mande reinar
por años e días en paz e en calma,
el ángel de paz resçiba su alma
del uno e del otro después que finir.

Passen los jazmines de triste lugar
385 e sean guardados de su áspera vía;
a la grant Señora debemos rogar
que los guarde siempre de noche e de día.
O clemens, o pia, o Virgo Maria!,
el Rey e la Reina e todo su establo;
390 por tu virtud santa sea consolado
el noble Infante con su compañía.

El ángel de paz sea su guardante
e lo guarde siempre de toda ocasión,⁵⁹⁰
ca este nasçido e puro Infante
395 de amas⁵⁹¹ las partes es de bendición.
¡Oh Dios, tú lo guarda de mal e lisió,⁵⁹²

⁵⁸⁹ *Enante*: antes.

⁵⁹⁰ *Ocasión*: caída, peligro.

⁵⁹¹ *Amas*: ambas.

⁵⁹² *Lisió*: lesión, daño.

que vea corona de reino onrada
e noble criatura por ti liñeada,⁵⁹³
nasçido en día de santa pasión!

- 400 Por ser más guardado de culpas mortales,
Señor, Rey del çielo, tú anda con él.
Dará luz e vida a sus naturales⁵⁹⁴
si tú lo guiares, ¡oh Dios de Israel!
Por esso te llaman, *Sote Manuel*,⁵⁹⁵
- 405 que sea cabdillo del pueblo christiano;
pues ora bendize con tu santa mano
el noble Infante, muy lindo donzel.

Esta respuesta de Diego de Valencia podemos considerarla una glosa, una explicación del poema de Imperial que se basa en las imágenes que este utiliza para celebrar el nacimiento del Infante. Por ello, solo entenderemos este poema teniendo delante el de Imperial. A pesar de que Diego de Valencia toma como ejemplo el poema de Imperial, Dutton y Cuenca afirman que: «aun así, la sintaxis y el sentido adolecen de notable oscuridad». Vicente García, a diferencia de lo que opinan Dutton y Cuenca, para quienes Valencia, en este poema, «va glosando copla por copla» (1993: 266), asegura que «en realidad, no se trata de una glosa estrofa por estrofa del poema de Imperial, aunque el poema se construya igualmente con 51 estrofas. Se responde al poema de Imperial con sentido crítico, pero no se glosa cada estrofa» (2004: 143). Y con respecto a la oscuridad de la que hablan Dutton y Cuenca en el poema de Diego de Valencia, responde Vicente García: «También es cierto que la sintaxis se hace más oscura pero no así el uso de los símbolos astrológicos. Disminuyen en comparación con el poema de Imperial» (2004: 143). La cuestión principal es que Diego de Valencia resume, retoma, amplifica y glosa, en esta respuesta, la intención principal del poema del genovés: predecir cómo el futuro rey regirá su vida por medio de los planetas y la Fortuna.

⁵⁹³ *Liñeada*: aliñada, preparada.

⁵⁹⁴ *Naturales*: súbditos.

⁵⁹⁵ *Sote Manuel*: misterio del Señor.

Las dos primeras estrofas parecen dejar claro que la composición de Imperial causó una abierta controversia en la corte, puesto que en ellas se observa una crítica al «autoencumbramiento de Imperial en su *dezir*, como poeta profeta» (Vicente García, 2004: 142). Valencia asegura que la forma de decir alegórica y las imágenes empleadas por Imperial son una «espeçia de filosofía» (v. 2) y afirma con ironía que los poetas intentan presumir de ser los mejores y los más sabios: «e todos los poetas en su poetría / [...] / diziendo alguno: “Yo só el que departo / e otro ninguno dezir non sabría”» (vv. 4 y 7-8). En la tercera estrofa, Valencia se propone demostrar, irónicamente, que la visión que tiene Imperial cuando despierta en el prado nada tiene de sobrenatural o maravilloso, sino que es más bien propia de la llegada de la primavera («Aver rosas e flores en el mes nombrado / non es maravilla, nin prados rientes [...] Son frías las aguas e otras calientes, / siguiendo Natura que las cosas guía», vv. 17-18 y 21-22).

Valencia hará a continuación referencia a las virtudes otorgadas por los planetas, pero sin llevar a cabo un discurso secuenciado de cada uno de ellos. No entraré en un examen detallado del contenido del poema. Diego de Valencia, en su crítica al poema de Imperial, se atreve a aconsejarle o, más bien, advertirle que no confíe tanto en los arquetipos astrológicos y menos aún deje en manos de Fortuna el futuro del Infante, «ca muchos gentiles perdieron las siellas / por ellas fiando, pues non las alabes» (vv. 95-96). En estos últimos versos, Valencia puede hacer referencia directa a Imperial, aludiendo al hecho de que el rey prefirió nombrar almirante de Castilla a Alonso Enríquez y no a Imperial, cuando éste estuvo cumpliendo esos cargos durante ocho meses tras la muerte de Hurtado de Mendoza.⁵⁹⁶ El 4 de abril de 1405, poco después de la llegada del rey a Toro para la preparación de la celebración en honor a su hijo, nombró a Alonso Enríquez nuevo almirante de Castilla, viéndose así frustradas las esperanzas de nuestro poeta de recibir ese cargo del que se había estado ocupando interinamente durante unos meses. Por tanto, Imperial habría perdido así «su siella».

Pero no sólo criticará a Imperial por haberle concedido demasiada importancia al tema de los arquetipos astrológicos, sino que criticará también a Dante:

Aliger non vido, por quanto fue çiego,
segunt provaría sus dichos tratando,

⁵⁹⁶ Hemos comentado este episodio de la vida de Imperial en el apartado de su biografía y en el capítulo sobre la crítica del poeta a la ciudad de Sevilla.

en que fuess' al limbo, esta cosa niego,
antes fue dañado en infierno penando.

(vv. 97-100)

Valencia quita autoridad a Dante, afirmando despectivamente que éste sólo pudo contemplar el infierno, donde permaneció penando sus culpas. Esta es una manera también de condenar la astrología, que para Valencia no tendría en el presente ningún valor, ya que, como afirma, lo único importante y valioso es la fe de Cristo, a la que ésta queda subordinada. Por ello prefiere que el futuro del recién nacido esté gobernado por esa fe y no por la Fortuna:

Pues ora tenemos en este deitado
a la fe de Christus por muy firme estante,
e sea en ella del todo firmado
el muy alto niño, don Juan el Infante;

(vv. 105-108)

Como comenta Vicente García, junto a esta condena a la astrología por parte de Diego de Valencia va también asociada la condena a los musulmanes –como veremos en las estrofas sucesivas–, contra los que tendrá que luchar Juan II: «de todos los moros ardit vencedor» (v. 120), o «Sea contra moros muy fino guerrero» (v. 161). Para Valencia, uno de los objetivos políticos principales de Juan II debe ser el de la Reconquista, tema que por otra parte no menciona Imperial. Por ello, comenta Vicente García:

Como en el antiguo mester de clerecía, la voz clerical sigue asociando astrología con el Islam y a ambos los trata como el enemigo, aunque no deja de hacer algún uso de las figuras de decir que son los planetas, pero criticando cualquier creencia en el influjo real de los planetas sobre los destinos humanos y el consiguiente estudio de la astrología como ciencia. Esa será la postura general de los autores de *dezires* alegóricos castellanos, entroncando con la vieja postura clerical que se enraiza en la patrística y atraviesa la Edad Media, con concesiones escasas. Lo curioso en este caso es que ni Dante ni Imperial avalan la astrología judiciaria, que Imperial ni toca el tema de su validez como forma de conocimiento, esa “espeçia de filosofía” que es el dezir de Imperial al nacimiento de Juan II, le

parece a Diego de Valencia sospechoso y por eso se empeña en desmontar el poema de Imperial con el suyo. (2004: 145)

Diego de Valencia defiende una astronomía natural, como se hacía desde San Isidoro, y por ello intenta demostrar que los hechos sobrenaturales a los que se refiere Imperial están simplemente ligados al curso de la Naturaleza. Cuando nombra a los planetas, siguiendo el modelo y orden de Imperial –aunque en este poema se omiten varios planetas–, lo hace en tercera persona y acto seguido lleva a cabo una crítica a la astrología, tachándola de magia o artes oscuras, y contraponiéndole la fe en Dios: «de mágicas artes dañosas non cure / a Dios pare mientes en toda sazón» (vv. 271-272). Valencia utiliza el arquetipo de Mercurio (que no es del todo condenable, porque también está consagrado por la astronomía o astrología natural), como símbolo de lo intelectual, con la única finalidad de que el rey sepa precisamente alejarse de esas artes oscuras, relacionadas, por otra parte, con su uso por parte de judíos y árabes.

A pesar de que Imperial –siguiendo a Dante– intenta en su poema cristianizar la astrología, a Diego de Valencia le sigue pareciendo peligrosamente cercano al paganismo. Y aunque condena los arquetipos astrológicos, los utiliza en su poema para ofrecer al lector una lección moral sobre estos. Pero detrás de toda esta condena a la astrología encontramos la crítica al nuevo modelo de poesía castellana que ofrece Imperial siguiendo a Dante. Ésta sería probablemente –como apunta Vicente García– la verdadera razón e intención de este poema. Valencia pretende defender la estética castellana frente a la moda italianizante que empieza a introducir Imperial. Es «una reacción nacionalista como la que más tarde se dará contra los poetas garcilasistas de primera generación» (Vicente García, 2004: 143).

Finalmente, y aunque estéticamente el *Dezir* de Imperial sea claramente superior a todos los demás decires sobre el nacimiento de Juan II, el rey, sin embargo, prefirió uno mucho más sencillo, compuesto por tan solo seis estrofas, el *dezir* de Fray Bartolomé García de Córdoba, del cual nos dice Baena en su rúbrica que «se pagó mucho el señor Rey don Enrique, su padre». Pese a los esfuerzos de Imperial y también de Diego de Valencia por elaborar unos poemas con mayor dificultad, riesgo literario y trascendencia simbólica, el rey prefirió la claridad, la brevedad y la obviedad tópica del poema de García de Córdoba, en el que lo astrológico se reduce a glosar la fórmula épica de «el que en buena hora nació».

10. Decir de Imperial a Fernando de Antequera

CB 249 [ID1383]

Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial en alabança e loores del Infante don Ferrando, Rey de Aragón que fue después, publicando de las vertudes e grant fermosura que Dios en él puso.

En muchos poetas leí,
Homero, Vergilio, Dante,
Boeçio, Lucán, desí⁵⁹⁷
en Ovidio *De Amante*,⁵⁹⁸
5 mas yo sea malandante
si en toda su escriptura
leí tan gentil figura
como es la del Infante.

Yo leí de Asalón
10 que fue tanto de fermoso,
de Archiles e Jasón,
de Narçiso⁵⁹⁹ el amoroso,
e del virgen venturoso⁶⁰⁰
que acabó las maravillas,
15 e del que amuró las villas⁶⁰¹
sólo con su fablar graçioso.

Del linage del rey Ban⁶⁰²
leí e de muchos señores,
e otrosí de Tristán⁶⁰³

⁵⁹⁷ Manuscrito «Lucam»; Nepaulsingh «Lucano». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Desí*: luego.

⁵⁹⁸ *De Amante: Ars Amandi*.

⁵⁹⁹ Manuscrito «Narsizo»; Nepaulsingh «Narsizo». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁰⁰ En este verso se hace referencia a Galahad. Ver *infra*.

⁶⁰¹ En este verso parece que se hace referencia a Anfión. Ver *infra*.

⁶⁰² *Rey Ban*: Ban de Benoiç, padre de Lanzarote. Ver *infra*.

⁶⁰³ *Tristán*: amante de Iseo. Ver *infra*.

20 que fenesçió por amores,
de Amadís e Blancaflores,
e del lindo Apidaloro⁶⁰⁴
que fue de Écuba lloro
en sus últimos dolores.

25 Del que fizo a la feniza⁶⁰⁵
quebrantar fe e omenaje,
e del que a la movediza⁶⁰⁶
dio la luna e fizo maje,⁶⁰⁷
e de la flor de grant linaje,
30 de París e de Viana,⁶⁰⁸
e del que dio la mançana⁶⁰⁹
por do fue el grant denaje.⁶¹⁰

Reyes, duques, cavalleros,
en mayores libros leí

35 e donzeles e escuderos,
e otrosí veo e vi;
mas vay⁶¹¹ rui señor e di,
cantando de flor en flores,⁶¹²
qu'es con estos señores

40 como gemas con robí.

Yo vi a Jorge figurado⁶¹³
e vi al que dixo «Ave»,⁶¹⁴

⁶⁰⁴ *Apidaloro*: Polidoro, hijo de Priamo y Écuba. Ver *infra*.

⁶⁰⁵ *Feniza*: fenicia, Dido de Cartago. Ver *infra*.

⁶⁰⁶ En este verso es posible que se haga referencia a Neptuno. Ver *infra*.

⁶⁰⁷ Versos 27-28 presentan una difícil interpretación. Ver *infra*.

⁶⁰⁸ Manuscrito «diana»; Nepaulsingh «Diana». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁰⁹ En este verso se hace referencia a París.

⁶¹⁰ Manuscrito «donaje»; Nepaulsingh «donaje». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Denaje*: daño.

⁶¹¹ *Vay*: vete.

⁶¹² Manuscrito «flor en flor»; Nepaulsingh «flor en flor». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶¹³ *Jorge figurado*: San Jorge en pintura.

mas nunca más mesurado
 vi gesto⁶¹⁵ nin más suave.
 45 E di más, ¡sí⁶¹⁶ Dios te salve!,
 que si este toviesse alas,
 sería igual con quien lo igualas.
 E aquí çierro la llave.

Con este decir Francisco Imperial pretende elogiar al infante de Aragón, don Fernando de Antequera. Tanto este poema como el del nacimiento a Juan II son los únicos que Imperial dedica a monarcas y sorprende el hecho de que, sin embargo, no le dedique ninguno a Enrique III ni siquiera tras su muerte. Tal vez pudiera deberse a la desilusión que sufrió Imperial con la decisión del rey de no nombrarlo Almirante de Castilla.⁶¹⁷ A lo largo del poema, Imperial hace abierto alarde de su erudición. Como dice Nepaulsingh: «aunque intenta elogiar a otra persona, el poeta mismo, en cuanto juez impecable, recibe más elogios que aquella persona» (1977: 94). Como ya hemos visto, Imperial utiliza este recurso en otros poemas como en «Ante la muy alta corte» (CB 234), «El dios de Amor, el su alto imperio» (CB 238) y el que dedica al nacimiento de Juan II (CB 226). En efecto, el uso repetido del verbo «leer» que aparece en los versos 1, 7, 9, 18 y 34, enfatiza la erudición de nuestro poeta, recordándonos sus lecturas y como dice Infantes: «estableciendo una nómina lírica y narrativa que envía a un destinatario (suponemos que literariamente) cómplice» (2004: 26).

Imperial irá mencionando a lo largo de la composición numerosos personajes históricos. En cambio, solo nombrará al infante –al que dedica el poema– en ocho de los cuarenta y ocho versos del decir. El lector tendrá que adivinar en muchas ocasiones a qué personaje esta aludiendo Imperial. Por tanto, como dice Nepaulsingh: «la alusión perifrástica es el recurso principal del poema, que es un acertijo, [...] («aquí çierro la llave»), cuya solución es asequible tan sólo al lector u oyente eruditos» (1977: 94).

Imperial coloca entre los grandes poetas de la antigüedad, a los que admira y toma como referentes, a Dante:

⁶¹⁴ En este verso se hace referencia al arcángel Gabriel.

⁶¹⁵ *Gesto*: cara.

⁶¹⁶ *Sí*: así, ojalá.

⁶¹⁷ Ya hablamos de ello en el capítulo 1 dedicado a la biografía de Imperial.

En muchos poetas leí,
Homero, Vergilio, Dante,
Boecio, Lucán, desí
en Ovidio *De Amante*»,
(vv. 1-4).

Nuestro poeta vuelve a citar a Dante al mismo nivel de autoridad que los clásicos y como modelo a imitar. Y si cita a los otros poetas, con afán de abarcar lo absoluto (la mejor poesía de la Antigüedad), es para asegurar que ninguno de ellos ha retratado a nadie que se pueda parangonar con el infante («si en toda su escriptura / leí tan gentil figura / como es la del Infante», vv. 5-8). Todos los ejemplos que va a citar a continuación le servirán a Imperial, en un despliegue de *evidentia* retórica, para seguir certificando que no hay nadie más perfecto que el infante de Aragón, entendiendo en este caso perfección como el realce, no de los aspectos guerreros, sino de las virtudes cortesanas.

Así, en la segunda estrofa menciona a Absalón, hijo de David, quien destaca en el *Libro de los reyes* por su belleza; a Aquiles, a Jasón y a Narciso, a quienes el infante Fernando superaría en la misma cualidad. A continuación, con los versos «e del virgen venturoso / que acabó las maravillas» (vv. 13-14), Imperial alude a Galahad, conocido como «el caballero virgen», pero a quien tan solo un lector con amplia cultura sería capaz de entender la perífrasis. Galahad era un caballero de la Mesa Redonda del Rey Arturo, reconocido por su gallardía y pureza, y uno de los tres que emprendieron la *quête* del Grial en las leyendas artúricas. Según la tradición legendaria, solamente los caballeros puros podían llegar a alcanzar el Grial. Esta «pureza» se refiere a la castidad y Galahad había vivido su vida sin pecado. De ahí que Imperial se refiera a él como «virgen venturoso».—Además, de los tres que emprenden la búsqueda del Grial, Bors, Perceval, y Galahad, es finalmente él el único que termina alcanzándolo, y por ello dice Imperial «que acabó las maravillas» (v. 14). Con los dos últimos versos de esta estrofa se alude a Anfión quien, según la leyenda mitológica, consiguió con música que las piedras más grandes lo obedecieran para construir un muro alrededor de la ciudad de Tebas. También Dante menciona a este personaje: «Ma quelle donne aiutino il mio verso / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe» (*Inf.*, xxxii, vv. 10-11). Dante hace referencia a las musas que dieron la capacidad al poeta griego de llamar a las piedras

con la belleza de su canto y que espontáneamente bajaron del monte Citerón y formaron los muros de Tebas.

En la tercera estrofa Imperial alude al linaje del rey Ban. Se trata de Ban de Benoi, padre de Lanzarote del Lago. También menciona a Tristán y Amadís –presentes en otros poemas suyos–, el primero de los cuales murió por amor: «e otrosí de Tristán / que fenesçió por amores» (vv. 19-20). Luego hace referencia a Polidoro, hijo de Priamo y Écuba, que murió por mandato de Polimnestor, rey de Quersoneo de Tracia, cuando supo que Troya había caído en manos de los griegos. También destaca la belleza de éste, que ahora se vería superada por la del infante Fernando: «e del lindo Apidaloro / que fue de Écuba lloro / en sus últimos dolores» (vv. 22-24).

Con los dos primeros versos de la cuarta estrofa («Del que fizo a la feniza / quebrantar fe e omenaje», vv. 25-26), Imperial estaría haciendo referencia a Dido de Cartago abandonada por Eneas. Nepaulsingh apunta una posibilidad más improbable, la de que «Feniza» sea también una variante de «Fénice», hija del emperador de Alemania que «se enamoró de Cligés en el romance de *Chrétien de Troyes*, y su amor la hizo abandonar a su marido, el emperador Alís de Grecia, que era tío de Cligés [...]. “Feniza”, como “virgen venturoso” alude simultáneamente a la materia clásica y romance» (1977: 96). Además añade que U. T. Holmes sitúa este verso de Imperial junto a las alusiones literarias a Cligés: «En el *Cancionero de Baena* español se halla esta alusión: ‘Del que fiso a la Genisa [sic] Quebrantar fe e omenaje» (*apud* Nepaulsingh, 1977: 96). Los siguientes versos presentan mayor dificultad para descubrir a quién hace referencia Imperial cuando dice: «e del que a la movediza / dio la luna e fizo maje» (vv. 27-28). Según Nepaulsingh, «la movediza» es el mar y «la luna» es Circe, hija del Sol y, por tanto, «la persona que Circe dio al mar e hizo mago (“maje”, *cf.* “mage” en francés) es Ulises, a quien ella enseñó cómo controlar el Océano para que aprendiera su destino de Tiresias» (1977: 96). Para Dutton y Cuenca la interpretación que hace Nepaulsingh de estos versos es un tanto arriesgada y proponen compararlos con los versos de Purgatorio, XX: «Certo non si scotea sì forte Delo, / pria che Latona in lei facesse il nido / a partorir li due occhi del cielo» (vv. 130-132). Concluyen, así: «Quizá sea una referencia a la isla movediza de Delos anclada por Neptuno, donde Latona dio a la luz a Apolo y Diana, esto es, al Sol y a la Luna» (1993: 305). Por otra parte, para Nepaulsingh –como recogemos en una cita más abajo– el verso «e de la flor de grant linaje» (v. 29) estaría aludiendo a Jesucristo, la rosa de Sarón. Aunque el término «rosa de Sarón» suele relacionarse con Jesucristo, en la *Biblia* se usa una sola

vez y no hace referencia a Jesús. En el *Cantar de los Cantares* 2:1, la esposa de Salomón se auto-describe como «la rosa de Sarón», es decir la flor del valle de Sarón. «Sarón» significa en hebreo un lugar plano o una llanura y la *Biblia* utiliza este término para describir a una de las llanuras más grandes de Palestina, que se encuentra en muchos versículos, incluyendo *Hechos* 9:35, *1 Crónicas* 5:16 y *1 Crónicas* 27:29. Por tanto, no podemos asegurar que Imperial esté haciendo referencia aquí a Jesucristo. En el siguiente verso se menciona a París e Viana y, aunque en el manuscrito se lea Diana, podemos pensar que se refiere a Viana puesto que en el «Decir al nacimiento de Juan II» Imperial también menciona a París y a Viana: «los de Paris e de Viana» (v. 254). Con los dos últimos versos («e del que dio mançana / por do fue el grant denaje» (vv. 30 y 31), en cambio, se está aludiendo al relato mitológico del juicio de Paris, el cual actuó como juez para entregar la manzana de oro que desencadenará el «denaje», es decir, el daño, la tragedia. Pero Nepaulsing mantiene la lectura del manuscrito «donaje» y explica que hace referencia a Helena, el regalo de Venus a Paris, además afirma que «“donaje” es otra palabras inventada, como “maje”, para facilitar la rima» (1977: 97). Aunque sea interesante, como tantas veces, la interpretación de Nepaulsingh, optamos por «denaje» –tal y como señalan Dutton y Cuenca– en el sentido de «daño», como en el catalán u occitano «damnatge».

En la quinta estrofa Imperial asegura e insiste en que de todos los reyes, duques y caballeros que ha leído en los libros, el Infante Fernando es el más hermoso. Por eso quiere que todo el mundo lo sepa y pide al ruiseñor, en una extraña incorporación poética, que sea difusor de sus deducciones: «mas vay ruiseñor e di, / [...] / qu'es con estos señores / como gemas con robí», vv. 37, 39-40). Lida de Malkiel, en su trabajo clásico sobre «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», ya dijo que «el ruiseñor es un pájaro renacentista. Sus apariciones anteriores en la poesía castellana son esporádicas y secundarias» (1975: 107). Sin embargo, Pampín Barral (2001) ha estudiado posteriormente la evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril y detectado la presencia del ave en más de veinte autores de más de cuarenta composiciones, solamente en el lapso de las catalogadas por Dutton como cancioneriles. Y, entre esas menciones está, en un momento de transición, la de Imperial, que cumple un papel bastante insólito, pues no tiene estricta relación con los motivos amorosos, como parece obligatorio (Pampín Barral, 2001: 67).

En la sexta y última estrofa Imperial se atreve a comparar al infante con San Jorge –al cual ha visto pintado– y al arcángel Gabriel, a los que supera en belleza:

Yo vi a Jorge figurado
e vi al que dixo «Ave»,
mas nunca más mesurado
vi gesto nin más suave»

(vv. 41-44).⁶¹⁸

En los últimos versos del poema, Imperial afirma que si el infante tuviera alas sería un ángel: «e di más, ¡si Dios te salve!, / que si este toviesse alas, / sería igual con quien lo igualas» (vv. 45-47). Y el último verso («E aquí çierro la llave», v. 48), en fin, desvela que esta composición es un acertijo y que por tanto solo un lector erudito será capaz de entender el poema.

Por último, aportamos el interesante comentario de Nepaulsingh en el que afirma que Imperial podría haberse inspirado para componer este poema y concretamente esta estrofa en una pintura o en una estatua de Jesucristo junto a los cuatro apóstoles:

El hombre con las alas es San Mateo, que, según la interpretación cristiana de Apocalipsis 4,7, debía ser representado siempre en los cuadros y estatuas arriba y a la derecha de Jesucristo, «porque su evangelio empieza con la genealogía de los antecesores humanos de Jesucristo, ‘la flor de grant linaje’». La «llave» o solución del poema de Imperial es, por consiguiente, que Fernando de Antequera debía ocupar el puesto más honrado junto a Juan II, porque es próximo en la descendencia y capaz de gobernar durante la minoría del rey. (Nepaulsingh, 1977: CI)

Evidentemente, Imperial está aplicando en su panegírico al infante Fernando el tópico del sobrepujamiento, tal y como se entendió desde la antigüedad clásica (en cuyo uso destacaron autores como Estacio, a quien destaca Curtius como «maniático» del uso del tópico) y como se desarrollaría fundamentalmente en el Renacimiento. Nada se aparta el desarrollo del poema de Imperial del mencionado tópico, tal y como lo definió Curtius:

El que desea «alabar» a alguna persona o encomiar alguna cosa trata de mostrar a menudo que el objeto celebrado sobrepasa a todas las personas o cosas análogas, y

⁶¹⁸ Imperial ya había utilizado la hermosa imagen del arcángel San Gabriel para compararla con la belleza de Estrella Diana.

suele emplear para ello una forma peculiar de la comparación, que yo llamo «sobrepujamiento» (*Überbietung*). Para probar la superioridad y hasta la unicidad del hombre y del objeto elogiados, se les compara con los casos famosos tradicionales. (Curtius, 1976, I: 235-36).

El sobrepujamiento es un tipo de *comparatio*, y al fin y al cabo, la *similitudo* y la *comparatio* son dos de los posibles medios expresivos para desarrollar la hipérbole, que es de lo que se aquí se trata. Dos de las fórmulas más empleadas de sobrepujamiento son las del *cedat nunc* y la del *taceat* (*taceat superata vetustas*), que hemos visto que Imperial utiliza en otros poemas.

11. Decir de Francisco Imperial a las siete virtudes

CB 250 [ID1384]

Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes

El tiempo perder⁶¹⁹ pesa a quien más sabe
e donde aqueste prinçipio yo tomo;
non es menester que por mí se alabe,
a me laudandum non sum sufficiens homo,⁶²⁰
5 non en tanto nin en quánto nin en cómo.
Empero loando el prinçipio tomado,
por yo non estar un día ocupado,
de la mi edat non aún en el somo,

çerca la ora qu'el planeta enclara
10 al oriente, que es llamada Aurora,
fue me a una fuente por lavar la cara
en un prado verde que un rosal enflora;
e así andando, vínome a essa ora
un grave⁶²¹ sueño, maguer non dormía,
15 mas contemplando la mi fantasía
en lo que el alma dulce assabora.⁶²²

¡Sumo Apolo! a ti me encomiendo,
ayúdame tú con suma sapiençia,
que en este sueño que escrevir atiendo⁶²³
20 del ver non sea al dezir defirençia.

⁶¹⁹ Manuscrito «poder»; Nepaulsingh «perder». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca.

⁶²⁰ Manuscrito «ad mi laudandimi non sum sufiens homo»; Nepaulsingh «ab me laudandum non sum sufficiens homo». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca. El verso podríamos traducirlo como: «No soy yo el hombre indicado para alabarlo» o «No soy quién para alabarlo», que encontramos en las *Confesiones* de San Agustín.

⁶²¹ *Grave*: pesado.

⁶²² *Assabora*: saborea.

⁶²³ *Atiendo*: espero.

Entra en mis pechos, espira tu çiençia
como en los pechos de Febo espiraste,
quando a Marçia sus miembros sacaste
de la su vaina⁶²⁴ por su exçelencia.

25 ¡Oh suma luz!, que tanto te alçaste
del conçepto mortal, a mi memoria
represta⁶²⁵ un poco lo que me mostraste
e faz' mi lengua tanto meritoria
que una çentella sól de la tu gloria
30 pueda mostrar al pueblo presente;
e quiçá después algunt grant prudente
la ençenderá en más alta estoria.

Ca assí como de poca çentella
algunas vezes segunda⁶²⁶ grant fuego,
35 quiçá segundara d'este sueño estrella
que luz será⁶²⁷ en Castilla con mi ruego.
Alguno lo terrná luego a grant juego
que le provechará si bien lo remira.
Por ende, señor, en mis pechos espira,⁶²⁸
40 ca lo que vi aquí comiença luego.⁶²⁹

En sueños veía en el Oriente
quatro çercos que tres cruces fazían,
e non puedo dezir complidamente
cómo los quatro e las tres luzían.
45 Empero atanto que a mí movían⁶³⁰

⁶²⁴ *Vaina*: piel.

⁶²⁵ *Represta*: vuelve a dar.

⁶²⁶ Manuscrito «segunt da»; Nepaulsingh «segunda». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca que coincide con la lectura de Nepaulsingh. *Segunda*: sigue.

⁶²⁷ Manuscrito «que luz era»; Nepaulsingh «que luzerá». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁶²⁸ *Espira*: inspira.

⁶²⁹ *Luego*: enseguida.

como movió Glauco⁶³¹ gustar la yerva,
porque fue fecho de una conserva⁶³²
con los dioses que las mares regían.⁶³³

50 E como quando topa en algunt foyo
el çiego, que⁶³⁴ todo se estremeçe,
bien assí fize yo en un arroyo
que de una clara fuente claro creçe;
e como quando el día amanesçe
que poco a poco se muestra lo oculto
55 e torna por contrario un grant bulto
e en nueva parte nuevo remanesçe,⁶³⁵

bien assí se mostró en aquella ora
un ver incrédulo e fermoso,
qual el dezir atal será agora:
60 non era el fondo turbio nin lodoso,
mas era diamante muy illuminoso
e todo a luengo de una esquina,
e las paredes de esmeralda fina,
e ay allende un jardín graçioso.

65 Era çercado todo aquel jardín
de aquel arroyo a guisa de cava,
e por muro muy alto jazmín
que todo a la redonda lo çercava.
El son del agua en dulçor passava⁶³⁶
70 harpa, duçaina, vihuela de arco;

⁶³⁰ *Movían*: atraían.

⁶³¹ *Glauco*: pescador de Boecia. Ver *infra*.

⁶³² *Conserva*: convoy, compañía (vocabulario marítimo).

⁶³³ Océano y Tetis.

⁶³⁴ *Que*: de modo que.

⁶³⁵ *Remanesçe*: aparece inopinadamente.

⁶³⁶ *Passava*: superaba.

e non me digan que mucho abarco,⁶³⁷
que non sé si dormía o velava.

En mí dezia: «Mucho me maravillo
que non veo aquí alguna entrada,
75 non veo puente, puerta nin portillo».
Esto diziendo, vi una puerta alçada
entre el jazmín, non tabla labrada,
mas de robí más bivo que çentella.
Como moví a ir derecho a ella,
80 non vi de quién, luego fue abaxada.

Muy a vagar⁶³⁸ passé allén la puente
oliendo del jardín los dulçes olores,
por que de entrar ove mayor talente,⁶³⁹
e fize entrada entre flores e flores.
85 Ante que entrasse, ove muchos suores;
de que fue entrado ¡oíd qué aventura!⁶⁴⁰
vi toda blanca la mi vestidura
e luego conosçí los mis errores.

Desque⁶⁴¹ bolví a man' diestra el rostro
90 vi por la yerva pissadas de ome;
onde alegre fueme por rostro⁶⁴²
el qual derecho a un rosal llevome;
e como quando entre árboles asome
alguno que ante los ramos mesçe
95 e poco a poco todo assí paresçe,
tal vi un omne; muy cortés salvome.⁶⁴³

⁶³⁷ Manuscrito «abraco»; Nepaulsingh «abrarco». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶³⁸ *A vagar*: relajadamente.

⁶³⁹ Manuscrito «talante»; Nepaulsingh «talente». Seguimos a Dutton y Cuenca por exigencias de la rima tal y como hace también Nepaulsingh. *Talente*: ganas.

⁶⁴⁰ Manuscrito «oy»; Nepaulsingh «oý». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Aventura*: suerte.

⁶⁴¹ Manuscrito «Del que»; Nepaulsingh «Desque». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁴² Manuscrito «rastro»; Nepaulsingh «rrostro». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Rostro*: huella.

Era en vista benigno e suave,
 e en color era la su vestidura
 çeniza o tierra que seca se cave,
 100 barva e cabello alvo sin mesura.
 Traía un libro de rica⁶⁴⁴ escriptura
 escripto todo con oro muy fino,
 e començava: «En medio del camino»,
 e del laurel corona e çentura.⁶⁴⁵

105 De grant abtoridat avía semblante
 de poeta de grant exçelencia;
 onde, omilde, enclineme delante
 faziéndole devida reverencia,
 e díxele con toda obediencia:
 110 «Afectuosamente a vos me ofresco
 e, maguer tanto de vos non meresco,
 sea mi guía vuestra alta çiencia».

Diome respuesta en puro latín:
 «A mí plaze lo que tú deseas»;
 115 e desí⁶⁴⁶ dixo en lengua florentín:
 «E por que çierto tú más de mí seas,
 buelve conmigo e quiero que veas
 las siete estrellas que en el çielo relumbran
 e los sus rayos, que al mundo alumbran.
 120 E esto, fijo, çiertamente creas».

Tomome la mano e bolvió por o⁶⁴⁷ vino,
 e yo siguiendo siempre sus pisadas,⁶⁴⁸

⁶⁴³ *Salvóme*: saludome.

⁶⁴⁴ Manuscrito «boca»; Nepaulsingh «poca». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido de la estrofa puesto que a continuación nos dice que este libro es de oro.

⁶⁴⁵ *Çentura*: cinturón.

⁶⁴⁶ *Desí*: luego.

⁶⁴⁷ *O*: donde.

e los ojos baxos por non perder tino,
non fueran çiento aun bien contadas
125 que oí bozes muy asossegadas⁶⁴⁹
angelicales en⁶⁵⁰ musicado canto;
mas eran lexos de mí aun, tanto
que las non entendía⁶⁵¹ a las vegadas.

«*Manet in caritate, Deus manet in eo*»,⁶⁵²
130 e «*credo in Deum*», allí se respondía
e a las devezes, «*Spera*⁶⁵³ *in Deo*».
Aquesto entendí en quanto allí oía
e en otra parte, segunt paresçia,⁶⁵⁴
cantavan manso⁶⁵⁵ cantares morales.

135 E así andando por entre rosales,
oí una boz e canto que⁶⁵⁶ dezía:

«Qualquier qu'el mi nombre demanda,
sepa por çierto que me llaman Lía,⁶⁵⁷
e cojo flores por fazer guirlanda,
140 como costumbro al⁶⁵⁸ alva del día».
Aquesto oyendo, dixo mi⁶⁵⁹ guía:
«Creo que duermes o estás oçioso.

⁶⁴⁸ Manuscrito «pasadas»; Nepaulsingh «pasadas». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁶⁴⁹ Manuscrito «asonsegadas»; Nepaulsingh «asonsegadas». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁵⁰ Manuscrito «&»; Nepaulsingh «e». Seguimos la edición de Dutton y Cuenca.

⁶⁵¹ Manuscrito «entendi»; Nepaulsingh «entendí». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁵² ‘Dios es caridad: y quien permanece en caridad, permanece en Dios, y Dios en él’. Ver *infra*.

⁶⁵³ Manuscrito «Espera»; Nepaulsingh «Espera». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁵⁴ Manuscrito «por çiençia»; Nepaulsingh «paresçia». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso que, además, coincide con la lectura de Nepaulsingh.

⁶⁵⁵ *Manso*: mansamente.

⁶⁵⁶ Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta: «que». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁵⁷ *Lía*: Lía o Lea, primera esposa de Jacob. Ver *infra*.

⁶⁵⁸ «Al» falta en manuscrito, pero restituyen el contracto tanto Nepaulsingh como Dutton y Cuenca.

⁶⁵⁹ Manuscrito «me»; Nepaulsingh «díxome mi». Seguimos a Dutton y Cuenca.

¿Non oyes Lía con canto graçioso
que d'estas flores su guirlanda lía?»

145 Dixe: «Non duermo». «Pues, ¿por qué tan mudo
atanto sin fabla⁶⁶⁰ has ya andado?

E si non duermes, eres omne rudo:
¿non ves que tú eres ya llegado⁶⁶¹
en medio del rosal en verde prado?

150 Mira adelante las siete estrellas».
Onde yo miré e vilas tan bellas
que mi dezir aquí será menguado.

Forma de dueña en cada estrella
se demostrava e otrosí fazían⁶⁶²

155 en cada rayo forma de donçella.
Las tres primeras en triángulo seían⁶⁶³
e quadrángulo, segunt me paresçían⁶⁶⁴
las otras quatro, non mucho distantes,⁶⁶⁵
omnes aureas coronas portantes,⁶⁶⁶
160 e las donzellas guirlandas traían.

Las tres avién color de llama biva,
e las quatro eran alvas atanto
que la su alvura a alva nieve priva;⁶⁶⁷
las tres continuavan el su cantar santo

165 e las otras quatro el su moral canto
con gesto manso de grant onestat,

⁶⁶⁰ Manuscrito «falla»; Nepaulsingh «fabla». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁶¹ Manuscrito «llagado»; Nepaulsingh «llegado». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁶² Manuscrito «fazia»; Nepaulsingh «fazían». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁶³ Manuscrito «sseyá»; Nepaulsingh «sseýan». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁶⁴ Manuscrito «paresçia»; Nepaulsingh «paresçían». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁶⁵ Imperial está haciendo referencia a las tres virtudes teologales y a las cuatro cardinales. Ver *infra*.

⁶⁶⁶ *Omnes aureas coronas portantes*: 'llevando todas ellas coronas de oro'.

⁶⁶⁷ *Priva*: anula.

tal que non puedo mostrar igualdat⁶⁶⁸
ca el nuestro a su par sería grant planto.

170 La una en mano un çirio tenía⁶⁶⁹
que la pabila⁶⁷⁰ al çielo llegava;
en la otra un breve e lo que paresçia⁶⁷¹
*Dilige Dominum Deum*⁶⁷² començava.
E la segunda⁶⁷³ el árbol abraçava
que de una piedra de cristal nasçia
175 e en doze ramos qu'el árbol tendía
del Credo doze artículos mostrava.

La terçera⁶⁷⁴ estava como nave surgida
e con una ancla de oro e echada,
e otra a pique por respeto erguida.
180 E la quarta⁶⁷⁵ estava d'estas tres apartada,
blandiendo en la mano una grant espada
e en la otra mano un peso⁶⁷⁶ derecho.
Tenía la quinta un escudo ante el pecho⁶⁷⁷
e de todas pieças estava armada.

185 De ver la sesta ove pavor sobejo⁶⁷⁸
porque le vi dos fazes⁶⁷⁹ delicadas,
e en la mano mirava un espejo.

⁶⁶⁸ *Mostrar igualdat*: hacer justicia.

⁶⁶⁹ Se hace referencia a la Caridad.

⁶⁷⁰ Manuscrito «pupila»; Nepaulsingh «pupila». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁶⁷¹ *Breve*: documento. *Paresçia*: aparecía.

⁶⁷² *Dilige Dominum Deum*: 'Ama al Señor Dios' (*Deuteronomio* 6.5). Ver *infra*.

⁶⁷³ Se hace referencia a la Fe.

⁶⁷⁴ Se hace referencia a la Esperanza.

⁶⁷⁵ Se hace referencia a la Justicia.

⁶⁷⁶ *Peso*: balanza.

⁶⁷⁷ Se hace referencia a la Fortaleza. En manuscrito y en Nepaulsingh no aparece el artículo «el».

⁶⁷⁸ Se hace referencia a la Prudencia. *Sobejo*: grande.

⁶⁷⁹ *Fazes*: caras.

E la setena⁶⁸⁰ dos llaves doradas
 para çerrar e abrir muy aparejadas,
 190 tenía en mano, en la otra un castillo.
 E dixe: «Señoras, a vos me omillo»,
 mirando sus devisas⁶⁸¹ atán onradas.

«En las seis d'estas puede omne errar
 –me dixo el sabio–, tú debes creer,
 195 por poco o por mucho en ellas mirar,
 mas la del çirio,⁶⁸² çierto debes ser,
 quien más la mira, más creçe su ver».

Adedando⁶⁸³ la qual a mí era primera:
 «Esta es llamada Caridat sinçera.
 200 De sus donzellas, conviene a saber:

que la primera es llamada Concordia,
 Paz⁶⁸⁴ la segunda, la terçera Piedat,
 grant Compasión e Misericordia,
 la sesta es noble, es Beninidat,
 205 e la Temprança e Libertat⁶⁸⁵
 e Mansedumbre, e la otra siguiente
 ha nombre Graçia que abaxó la puente,
 segunt acostumbra sól por su bondat.

La otra dueña estava abraçada
 210 con el santo árbol de las doze ramas;
 la verdadera Fee, fijo, es llamada;

⁶⁸⁰ Se hace referencia a la Templanza.

⁶⁸¹ Manuscrito «deuidas»; Nepaulsingh «devidas». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁶⁸² Manuscrito «çiero»; Nepaulsingh «çiero». Seguimos a Dutton y Cuenca. Se hace referencia a la Caridad.

⁶⁸³ *Adedando*: indicando con el dedo.

⁶⁸⁴ Manuscrito «pues»; Nepaulsingh «Paz». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

⁶⁸⁵ Manuscrito «libertatat»; Nepaulsingh «Libertad». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

ésta es la que crees e la que amas.
Mira sus ramos que parecen llamas:
Mundiçia,⁶⁸⁶ Castidat e la Reverençia,
215 Afecto e Religi3n, Obedençia,
Firmeza e Herençia, ¡qué honradas llamas!

La otra dueña llaman Esperançã,
que tiene las anclas por señaes.
Llega, mi fijo, con grant omildançã⁶⁸⁷
220 a estas tres dueñas prinçipales.⁶⁸⁸
Las fijas d'estas sus nombres son tales:
Fiuzia⁶⁸⁹, Apetito, Amor e Desear,
Çertedumbre la quinta, la sesta Esperar,
las otras quatro son dueñas morales.⁶⁹⁰

225 La que tú miras como enamorado,⁶⁹¹
que tiene en la mano el espada
e con el peso⁶⁹² lo pesa afinado,
aquella le llaman Justiçia onrada.
Mira sus fijas de que es ornada:
230 Juizio, Verdat, Lealtat, Correbçion,
la quinta llaman Conjurado Serm3n,
la sesta Igualdat, la setena Ley dada.

La otra dueña ha nombre Fortaleza;
non teme taja nin punta de espada,

⁶⁸⁶ *Mundiçia*: pureza, limpieza.

⁶⁸⁷ Manuscrito «omildat»; Nepaulsingh «omildançã». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

⁶⁸⁸ Manuscrito «Papales»; Nepaulsingh «papales». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁶⁸⁹ Manuscrito «fazia»; Nepaulsingh «fiuzia». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh. *Fiuzia*: confianza.

⁶⁹⁰ Manuscrito «mortales»; Nepaulsingh «morales». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

⁶⁹¹ Manuscrito «enamorada»; Nepaulsingh «enamorado». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

⁶⁹² *Peso*: balanza.

235 nin preçia oro nin teme pobreza
 e vençe voluntat desenfrenada;
 por ende está fuertemente armada
 e ante pechos el escudo tiene
 por se escudar quando el golpe viene
240 de qualquiera parte muy aparejada.⁶⁹³

 Sus fijas d'esta han grant dinidat,
 son donzellas de grant exçelencia:
 e es la primera Magnanimidat,
 e la segunda es Magnifiçençia,
245 e Segurança, la quarta Paçiençia,
 e Mansedunbre, la sesta Grandeza,
 e Perseverança, la otava Firmeza.
 De las mirar non ayas nigligençia.

 Buelve los ojos e alça más el çejo,
250 mira Prudencia cómo faz' loçanas
 sus ambas fazes mirando el espejo,
 e de una en una mira sus hermanas,
 e cura d'ellas quando non son sanas.
 Providencia, Comprehender, Enseñamiento,
255 Cautela, Soliçidat, Acatamiento:
 estas son fijas en obras non vanas.⁶⁹⁴

 La del semblante nin alegre nin triste,
 que abre e çierra tan mansamente
 el su castillo, segunt ver podiste,
260 es la Templança verdaderamente.
 Su fija es Continencia propriamente
 e Castidat, Limpieza e Sobriedat,
 Vergüençia, Templamiento e Onestat
 e Humildat, que del mundo non siente.

⁶⁹³ *Aparejada*: armada, preparada.

⁶⁹⁴ Manuscrito «non son vanas»; Nepaulsingh «non son vanas». Seguimos a Dutton y Cuenca por la métrica del verso.

265 E fágote saber, mi amado fijo,
que la su vista de aquestas estrellas
non te valdría un grano de mijo
sin aver Discreción, qu'es madre d'ellas;
mírala, fijo,⁶⁹⁵ como a estas estrellas».

270 Yo ende⁶⁹⁶ miré e vi dueña polida,
so velo alvo⁶⁹⁷ e de gris vestida,
tener el canto al⁶⁹⁸ tenor con ellas.

E como aquel que cosa estraña mira
e nunca vido e non çessa mirando,
275 e de mirar los ojos nunca tira,⁶⁹⁹
tal era yo çerca d'ellas andando,
sus condiçiones bien argumentando⁷⁰⁰
tanto que la memoria non seguía.
Onde me dixo la mi buena guía,
280 viendo que estava assí cuidando:⁷⁰¹

«En un muy claro vidro⁷⁰² plumado
non se vería tan bien tu figura
como en tu vida veo tu cuidado
que te tien' ocupado muy sin mesura.
285 Tú argumentas: pues en fermosura
estas donzellas están apartadas,⁷⁰³

⁶⁹⁵ Manuscrito «fija»; Nepaulsingh «fija». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso, pues se está dirigiendo a nuestro poeta.

⁶⁹⁶ Manuscrito «onde»; Nepaulsingh «onde». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁹⁷ *Alvo*: blanco.

⁶⁹⁸ Manuscrito «el»; Nepaulsingh «el». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁶⁹⁹ Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta la «e» al principio del verso, seguimos a Dutton y Cuenca por cuestiones métricas. *Tira*: aparta.

⁷⁰⁰ Manuscrito «argumentado»; Nepaulsingh «argumentando». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide también con Nepaulsingh.

⁷⁰¹ *Cuidando*: cavilando («cogitando»).

⁷⁰² *Vidro*: espejo.

⁷⁰³ *Están apartadas*: son distintas.

¿por qué nombré algunas igualadas?

Mas alumbraré la tu vista oscura.

290 Todas, mi fijo, como una cadena
e de un linage todas desçendientes,
entretexidas cada una con vena.
Por ende, mi fijo, si parares mientes,⁷⁰⁴
si son las que han un nombre diferentes
es la difirençia en los objetos;⁷⁰⁵
295 por ende, un omne nombre a los sojetos,
salva a correbçión⁷⁰⁶ de más sabientes.

Otrosí piensas: ‘Si estas donzellas
el mundo alumbran segunt que yo digo,
¿por qué en Castilla solmiente una d’ellas
300 que non alumbra un poco por abrigo?’
A esto respondo, mi fijo amigo,
que esta lumbre viedan⁷⁰⁷ las serpientes,
las que vinieron, si bien has en mientes,
fasta el arroyo muy juntas contigo.

305 Contigo estaban fasta aquella ora
que viste el agua de la clara fuente.
Oye, mi fijo: guarda⁷⁰⁸ que agora
aquellas bestias non buelvan la fuente,⁷⁰⁹
ca d’estas dueñas ninguna consiente
310 ser vista de ojo que las sierpes mire,

⁷⁰⁴ *Parares mientes*: te fijas, miras, atiendes.

⁷⁰⁵ Manuscrito «abjeptos»; Nepaulsingh «objeptos». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷⁰⁶ Manuscrito «a lo lebçio»; Nepaulsingh «a la lebçión». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁷⁰⁷ Manuscrito «viendã»; Nepaulsingh «viendan». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Viedan*: impiden.

⁷⁰⁸ *Guarda*: evita.

⁷⁰⁹ Manuscrito «fuente»; Nepaulsingh «frente». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide también con Nepaulsingh.

e quien las mira, convien' que se tire⁷¹⁰
d'aqueste jardín e fuera de la puente.

Todas son siete e cada una d'ellas
atantas fazes tiene por corona
315 quantas ha cada dueña de donzellas.
E la una llaman la sierpe *Merona*⁷¹¹
el su espirar todo el aire encona.
La otra ha nombre la sierpe *Arriana*,⁷¹²
muy enemiga de la fe⁷¹³ cristiana
320 emponçonada e falsa e reona.⁷¹⁴

La terçia llaman la bestia *Juderra*,
de sí enemiga e desesperada
e aborresçida del çielo e tierra
e de sus braços anda enforcada,⁷¹⁵
325 e por eso es⁷¹⁶ de esta tierra apartada
e mucho más está siempre del çielo.
Estas tres sierpes miran en el suelo
e al çielo tienen la cola alçada.

Las otras quatro d'estas apartadas,
330 pero non tanto que quien unas mira
non vea de las otras las pissadas,
ca el uno espiro en las otras espira.⁷¹⁷

⁷¹⁰ *Tire*: retire.

⁷¹¹ Manuscrito «menor»; Nepaulsingh «Morona». Seguimos a Dutton y Cuenca. Ver *infra*.

⁷¹² Manuscrito «Aryona»; Nepaulsingh «Aryana». Seguimos a Dutton y Cuenca. Ver *infra*.

⁷¹³ «Fe» falta tanto en manuscrito como en Nepaulsingh. Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso y por cuestiones métricas.

⁷¹⁴ Manuscrito «rrenoa»; Nepaulsingh «rrencona». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Reona*: rea.

⁷¹⁵ Manuscrito «Enforçada»; Nepaulsingh «enforcada». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide también con Nepaulsingh.

⁷¹⁶ Manuscrito «pon de»; Nepaulsingh «ponla». Seguimos a Dutton y Cuenca, por el sentido del verso y por métrica.

⁷¹⁷ Manuscrito «espiran»; Nepaulsingh «espira». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide también con Nepaulsingh. *Espiro*: aliento.

La una de ellas siempre a sí tira⁷¹⁸
sustançia agena e faz'la apropiada:
335 la grant bestia Alenxada⁷¹⁹ es nombrada,
que de todas las otras es en ira.

La quinta, pusilánima⁷²⁰ e menguada,
ha nombre, fijo, sierpe Celestina,⁷²¹
del infierno e⁷²² del çielo desechada,
340 de todos bienes e onra indina.⁷²³
La sesta es nombrada la Asissina
que nunca cata dó pon' sus pissadas,
nin quiere ver con qué dan las passadas;
sus obras non son orden, mas ruina.

345 La quarta de las quatro e la setena
Sardanapala ha nombre propiamente;
de suzios vizios nunca se enfrena
e deleita en ellos muy vilmente.
El fedor d'ellas, fijo, çiertamente
350 el aire turba tanto sin mesura
en nuestro regno que la fermosura
de aquestas dueñas non vee la gente.

¡O çibdat noble! pues te esmeraste⁷²⁴
en todo el regno por más escogida,

⁷¹⁸ Manuscrito «tiran»; Nepaulsingh «tira». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide también con Nepaulsingh. *Tira*: saca.

⁷¹⁹ Manuscrito «Alenxada»; Nepaulsingh «Alexandra». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide con manuscrito. Ver *infra*.

⁷²⁰ Manuscrito «pūs lanima»; Nepaulsingh «pusilánima». Seguimos a Dutton y Cuenca, que coincide con Nepaulsingh.

⁷²¹ Manuscrito «Calestina»; Nepaulsingh «Celestina». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide con Nepaulsingh. Ver *infra*.

⁷²² La «e» falta tanto en manuscrito como en Nepaulsingh. Seguimos a Dutton y Cuenca y la añadimos por el sentido del verso.

⁷²³ Manuscrito «onrras indigna»; Nepaulsingh «onrras indigna». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷²⁴ Se hace referencia a la ciudad de Sevilla. Ver *infra*. *Esmeraste*: destacaste.

355 que d'estas sierpes una non dexaste,
que todas siete en ti han guarida.
Vergüença vergüençe tú, mal regida,
vergüença vergüençe e espelunca,⁷²⁵
que luengo tiempo ha que en ti nunca
360 passó la lança nin fue espada erguida.

Callen Pompeo, Çiçerón, Fabriçio,⁷²⁶
e los que en Roma fueron tan çeviles:⁷²⁷
al bien bevir non fizieron un quiçio
a par de tus ofiçiales gentiles,
365 que fazen tan discretos e sotiles
proveimientos que a medio⁷²⁸ febrero
non llegan sanos los⁷²⁹ del mes de enero,
tanto que alcançen altos sus cobiles.⁷³⁰

Ora te alegra, que fazes derecho,
370 pues que triumphas con justiçia e paz,
e multiplica de trecho en trecho
tanto el bien que el uno al otro plaz'.⁷³¹
Por el común⁷³² cada uno más faz'
que fizo en Roma Metilo⁷³³ tribuno;
375 ¡Mira e vee si en ti ay uno
que cate al çielo e colore su faz!

⁷²⁵ *Espelunca*: cueva. Ver *infra*.

⁷²⁶ Manuscrito «Cante inpao çioreon»; Nepaulsingh «Cante inpao çioreón». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso. Ver *infra*.

⁷²⁷ *Çeviles*: civiles, buenos ciudadanos.

⁷²⁸ Manuscrito «mjdjo»; Nepaulsingh «midio». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷²⁹ Manuscrito «sanas las»; Nepaulsingh «sanas las». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso pues está haciendo referencia a los proveimientos.

⁷³⁰ *Cobiles*: escondites.

⁷³¹ Manuscrito «faz»; Nepaulsingh «faz». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁷³² *El común*: la comunidad.

⁷³³ *Metilo*: Metelo. Ver *infra*.

Mírate, çiega, mírate el⁷³⁴ seno,
mira tus faldas, después el regaço,
mira las riendas e mira el freno
380 si en ti queda sano algunt pedaço.
Miémbrate,⁷³⁵ triste, que eres grant braço
de todo el regno; siquiere have duelo⁷³⁶
de la adoleçençia del niño moçuelo,⁷³⁷
e guarda, guarate, guárdate del maço.

385 Ca si çerca el alva la verdat se sueña,
quando la fantasía vuestra descansa,
a ti averná⁷³⁸ como a ferosa dueña,
que con dar buelta su dolor amansa;
antes que cumpla la bestia mansa
390 çiento con çiento e⁷³⁹ quarenta lunarios,
tirando⁷⁴⁰ los mantos e escapularios,
ca ya de vos ^{sofrir}⁷⁴¹ la tierra cansa.

A los tus suçessores claro espejo
será ¡mira! el golpe de la maça,
395 será ¡mira!⁷⁴² el cuchillo bermejo
que cortará doquier que falle raça,⁷⁴³
entonces luzirá en toda plaça
la quarta dueña de aquestas estrellas⁷⁴⁴

⁷³⁴ Manuscrito «le»; Nepaulsingh «el». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷³⁵ *Miémbrate*: acuérdate.

⁷³⁶ *Have duelo*: ten compasión.

⁷³⁷ En este verso se hace referencia a Juan II. Ver *infra*.

⁷³⁸ *Averná*: sucederá.

⁷³⁹ Manuscrito «a»; Nepaulsingh «e». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁷⁴⁰ *Tirando*: quitando.

⁷⁴¹ Manuscrito «sofrid»; Nepaulsingh «sofrir». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷⁴² Manuscrito «miral»; Nepaulsingh «miral». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁷⁴³ *Raça*: defecto. Ver *infra*.

⁷⁴⁴ Manuscrito «la quarta de aquesta estrella»; Nepaulsingh «la quarta de aquestas estrellas». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso y por la métrica.

e cantarán todas estas donzellas:
400 «¡Biva el Rey do justiçia ensalça!»

Silencio puso al su razonamiento
el sumo sabio e mientes parava
en la mi vista, si era contento;
e yo, que nueva sed me aquexava,
405 en mí dezía, maguera callava:
«A mí conviene que desate un nudo,
mas ¿qué será que fuertemente dudo⁷⁴⁵
que mi pregunta a este sabio grava?»⁷⁴⁶

E quando el poeta bien entendió⁷⁴⁷
410 mi tímido querer⁷⁴⁸ que non se abría
fablando, de fablar ardit⁷⁴⁹ me dio
diziéndome: «De temor⁷⁵⁰ te desvía.»
E yo respondí: «Declárame, luz mía,
cómo esta lumbre viedan⁷⁵¹ las serpientes
415 en cómo con ellas, segunt fazes mientes,
vine al⁷⁵² arroyo, ca yo non las vía».

«Lo que te dixes –dixes– non lo niego
e dote, mi fijo, respuesta muy biva:
que entonçe, maguer tú non⁷⁵³ eres çiego,

⁷⁴⁵ Manuscrito «dubdo»; Nepaulsingh «dubdo». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷⁴⁶ *Grava*: molesta.

⁷⁴⁷ Manuscrito «entendido»; Nepaulsingh «entendió». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁴⁸ Manuscrito «mi temido quier»; Nepaulsingh «mi tímido querer». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁴⁹ *Ardit*: valentía.

⁷⁵⁰ Manuscrito «tomar»; Nepaulsingh «temer». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁵¹ *Viedan*: impiden.

⁷⁵² Manuscrito «viene el»; Nepaulsingh «vine al». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

- 420 tenías velada la virtud visiva⁷⁵⁴,
 ca quando, fijo, la virtud ativa⁷⁵⁵
 labra⁷⁵⁶ con las sierpes en la tierra,
 mirando baxo, los párpados çierra
 e con tal velo de las ver se priva.
- 425 Onde, si d'ellas nasce atal velo
 que privan de se ver estando en tierra,
 ¡quánto más priva⁷⁵⁷ la vista del çielo,
 non digo çielo, mas una sierra!
 Por ende, fijo, mi dezir non yerra,
- 430 que esta lumbre viedan⁷⁵⁸ las serpientes;
 nin tú la viste, si bien paras mientes
 en lo que en mi respuesta se ençierra».
- ¡Oh sol que sanas toda vista tribulada,⁷⁵⁹
 tú me contentas⁷⁶⁰ tanto quanto asuelves,
- 435 que non menos que saber, dubdar me agrada:⁷⁶¹
 ¡tanto mi memoria en gloria embuelves!
 Tú me bolviste e agora buelves
 mi vista escura de noche en día;
 las dubdas grandes que antes tenía,
- 440 maguer pesadas,⁷⁶² agora me son lieves».

⁷⁵³ Tanto en manuscrito como en Nepaulsingh falta el «non». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso. *Maguer*: aunque.

⁷⁵⁴ *Vertud visiva*: vista.

⁷⁵⁵ *Virtud ativa*: fuerza vital.

⁷⁵⁶ *Labra*: opera.

⁷⁵⁷ *Priva*: quita.

⁷⁵⁸ Manuscrito «vydar»; Nepaulsingh «vyendan». Seguimos a Dutton y Cuenca.

⁷⁵⁹ Manuscrito «tribulada»; Nepaulsingh «turbada». Seguimos a Dutton y Cuenca que siguen la lectura del manuscrito.

⁷⁶⁰ Manuscrito «contentes»; Nepaulsingh «contentas». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh. *Asuelves*: resuelves.

⁷⁶¹ Manuscrito «dubda e meçda»; Nepaulsingh «dubdar me agrada». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

E esto diziendo, oí espirar canto⁷⁶³
 como de órganos, pero más suave;
 de cada rosa de aquel rosal santo
 tales dulçes bozes nunca cantó ave;
 445 e unas cantavan: *Graçia, María, Ave*;
 e otras respondien: *Ecce ançila*.
 Después oí como aguda esquila
 en alta boz: *Çeli Regina salve*.

«E pues amansaste con el beber
 450 la mi grant sed, non sé dezir cuánto,
 dime,⁷⁶⁴ poeta, que yo non sé ver
 cómo estas rosas canten este canto».

Díxome: «Fijo, non tomes espanto,
 ca en estas rosas están Serafines,
 455 Dominaçiones, Tronos, Cherubines,
 mas non lo vedes, que te ocupa el manto». ⁷⁶⁵

E como en mayo en prado de flores,
 se mueve el aire en quebrando el alva,
 suavemente buelto con olores,⁷⁶⁶
 460 tal se movió acabada la salva.

Feríame en la faz e en la calva
 e acordé⁷⁶⁷ como a fuerça despierto,
 e fallé en mis manos a Dante⁷⁶⁸ abierto
 en el capítulo que la Virgen salva.⁷⁶⁹

⁷⁶² Manuscrito «passadas»; Nepaulsingh «pessadas». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁶³ Manuscrito «quanto»; Nepaulsingh «canto». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁶⁴ Manuscrito «dame»; Nepaulsingh «dame». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso.

⁷⁶⁵ *Manto*: se refiere a la carne. Ver *infra*.

⁷⁶⁶ Manuscrito «colores»; Nepaulsingh «olores». Seguimos a Dutton y Cuenca que coincide además con Nepaulsingh.

⁷⁶⁷ *Acordé*: me desperté.

⁷⁶⁸ Manuscrito «andâte»; Nepaulsingh «andante». Seguimos a Dutton y Cuenca por el sentido del verso. Ver *infra*.

11.1. Interpretaciones del Dezir

Imperial comienza este poema con una *captatio benevolentiae*: «El tiempo perder pesa a quien más sabe, / e dónde aqueste principio yo tomo; / non es menester que por mí se alabe» (vv. 1-4). Es decir, el poeta empieza explicando, o aclarando, que no sólo la cita del primer verso, que parece servir como *thema* introductorio para la glosa posterior (como en el esquema clásico del sermón culto), sino lo que va a decir a continuación, o sea, todo el poema, va a estar compuesto siguiendo un «principio» que él no ha inventado, sino que ha escogido. Por tanto no hay que alabarlo a él sino al verdadero autor de dicho principio –que más adelante descubriremos que evidentemente es Dante. El verso 3, «non es menester que por mí se alabe», recuerda la misma estrategia de *tacere* irónico utilizada en otros famosos de las *Coplas* de Manrique a la muerte de su padre: «...sus grandes hechos y claros / no cumple que los alabe» (copla xxv, vv. 295-96), utilizando, además, la misma rima «alabe» / «sabe»: «pues el mundo todo sabe / cuáles fueron». Y remitiendo a un proverbio conocido: «Ninguno se alabe de hacer lo que no sabe». Precisamente estos versos, y los que siguen de las *Coplas*, fueron malinterpretados a veces, o incluso despreciados o eliminados por algunos editores antiguos, por no entender la ironía en la aparente actitud inhibitoria al ‘no querer alabar’. «Non es menester que por mí se alabe», en Imperial, como «no cumple que los alabe» en Manrique, significa, por supuesto, lo contrario de lo que literalmente se dice: «sí querer alabar». Significa tácitamente que «tienen que ser alabados...», como, en efecto, van a hacer ambos poetas, Imperial sirviéndose –será su manera de alabarlos– de los versos del poeta, y Manrique haciendo a continuación, en las coplas siguientes, un elogio encomiástico de los «grandes hechos y claros» realizados por su padre, sin entrar en contradicción con la declaración inicial de que «no cumple que los alabe».

Pero Imperial sostiene desde el primer momento que su poema no pretende parangonarse al del Dante aún no mencionado, ni en extensión ni en contenido («non en tanto nin en cuánto nin en cómo», v. 5). De hecho, Imperial desvela en el último verso de esta primera estrofa que el principio que él toma proviene de la *Divina Comedia* –aunque solo un lector erudito y conocedor de la obra italiana lo entenderá–, pues introduce un claro eco de su primer verso («Nel mezzo del cammin di nostra vita», *Inf.*, I, 1), cuando menciona encontrarse «de la mi edat non aún en el somo» (v. 8). Ambos

⁷⁶⁹ El capítulo al que hace referencia es el canto 33 del Paraíso de Dante. Ver *infra*. *Salva*: saluda.

versos hacen referencia a la mitad más o menos de la vida, es decir, antes de los 35 años.⁷⁷⁰

Es entonces, a la vista de este v. 8, cuando el lector culto podrá reconocer retrospectivamente que, como también veremos más abajo –en la lista de correspondencias entre los versos de Dante e Imperial–, los dos primeros versos ya imitaban a Dante de manera evidente: «El tiempo perder pesa a quien más sabe» (v. 1) deriva de «chè perder tempo a chi più spiace» (*Purg.*, III, 78) y «e donde aqueste prinçipio yo tomo» (v. 2) se basa en «e da costei, ond'io principio piglio» (*Par.*, VIII, 9). Woodford (1954: 272) apuntó que este primer verso de Imperial estaría relacionado con la interpretación que hace Dante del tiempo en el *Convivio*:

Lo tempo [...] dispone le cose di quà giù diversamente a ricevere alcuna informazione. Chè altrimenti è disposta la terra nel principio de la primavera a ricevere in sè tutta la informzaione de l'erbe e de li fiori [...] E così la nostra mente, in quanto ella è fondata sopra la complessione del corpo, che a seguitare la circulazione del cielo altrimenti è disposto un tempo e altrimenti un altro [...] E però lo tempo è da provedere, si per colui che parla come per colui che deve udire [...] E tutte le nostre brighe, se bene vediamo a cercare li loro principii, procedono quasi dal non conoscere l'uso del tempo. (*Conv.*, IV, 2)

Es fundamental entender bien esta primera estrofa para comprender todo el poema de Imperial, pues él mismo está haciendo declaración de intenciones y proponiendo que sus versos no van a pretender realizar una imitación de la obra de Dante –ni por forma ni por extensión–, sino que el poeta se basará en sus cimientos y materiales para componer su poema. Y es importante esta aclaración porque muchos críticos han tachado la obra de Imperial de simple o mala imitación de su modelo dantesco, afirmando que no llega a tener la grandeza de la obra del italiano. Pero es obvio que Imperial parte de la creencia que no aspira a emular esa grandeza reconocida por todos («non es menester que por mí se alabe»), ni cuantitativa, ni cualitativamente («non en tanto nin en quánto nin en cómo», v. 5). De nuevo, resuena la lección de humildad del proverbio: «Ninguno se alabe de hacer lo que no sabe».

La segunda estrofa nos sitúa –haciendo uso de uno de los tópicos más clásicos

⁷⁷⁰ Dante también hace referencia a esta edad en el *Convivio*, IV, 24, vv. 30-31: «Il colmo del nostro arco è nelli trentacinque».

del exordio, el del amanecer mitológico— en las primeras horas del día: «çerca la ora qu’el planeta enclara, / al oriente, que es llamada Aurora» (vv. 9-10). El poeta-protagonista se dirige a un prado —encontramos nuevamente la imagen del prado como en el poema de alabanza a Juan II— a lavarse la cara y en ese momento le viene algo que puede ser tanto sueño como ensoñación o visión: «e así andando, vínome a essa ora / un grave sueño, maguer non dormía, / más contemplando la mi fantasía» (vv.13-15). A partir de este momento el protagonista trascenderá al mundo de la visión al ser transportado a un extraño lugar. La transición del mundo de la realidad al del Más Allá viene a veces marcada por la acción de fuerzas sobrenaturales y otras, como aquí, mediante un sueño (concretamente por un estado de duermevela) de connotaciones igualmente sobrenaturales. El obispo Lope de Barrientos, en su *Tratado del dormir*, afirma que la verdad se encierra en la visión sobrenatural, que para el hombre del siglo XV se presenta como un hecho verosímil. Además dice que estas fuerzas sobrenaturales se sirven en ocasiones de un sujeto para inspirarle la revelación de la verdad a través del sueño. También a Dante le viene el sueño antes de su entrada en el paraíso terrenal: «mi prese il sonno: il sonno che sovente, / anzi che’l fatto sia, sa le novelle» (*Purg.*, XXVII, 92-93).⁷⁷¹

En la tercera estrofa invocará a Apolo («¡Sumo Apolo! A ti me encomiendo», v. 17) para que le ayude a referir con precisión los detalles de la visión, reconociendo así su incapacidad para poder expresar con exactitud todo lo que ha visto («del ver non sea al dezir defirençia», v. 19).⁷⁷² Aunque esta invocación al principio del poema para que los dioses, o un dios, le ayuden e inspiren en su tarea poética sea tópico clásico, este reclamo a Apolo, como dios de la luz y la verdad, y, , claro está, de la poesía —y a la suma iluminación que representa—, probablemente fue tomada de Dante, al igual que este la aprendió de Virgilio («O buono Apollo, all’ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì

⁷⁷¹ Como dice Magugliani, en la anotación de estos versos de Dante: «il sonno che spesso, con i sogni, ha premonizioni sui fatti che poi accadranno» (2007: 390).

⁷⁷² «defirençia», por «diferencia» pudo ser un cultismo latinizando introducido incorrectamente, como señala Rafael Lapesa (1942: 138): «los latinismos que durante el periodo alfonsí habían mantenido relativamente pura su forma originaria, vuelven después a alterarla extendiéndose las incorrecciones procedentes de la difusión oral descuidada como *astralabio*, *entinción* por *astrolabio*, *intención*. Esta costumbre arrecia al final del siglo. Fernández de Heredia usa *soplenidades* “solemnidades”, *divigno* “divino”, *abtupno* “otoño”, latín *autumnus*; Ayala, *rebto* “recto”; Imperial, *defirençia*, “diferencia”, etc.» Sin embargo, encontramos «defirençia» o «diferencia» con cierta frecuencia en el CORDE; de modo que pudo tratarse también de un error.

fatto vaso», *Par.*, I, 13-14). Recurre a Apolo, director de las Musas y dios de la poesía, porque posee la capacidad simbólica de poder expresar lo indecible. Por tanto, al igual que lo hizo Dante en el Purgatorio, Imperial, al encomendarse a Apolo, intenta convencernos de que su voz, guiada por la inspiración divina, va a ser un fiel transmisor de aquello de lo que él mismo es testigo ocular. Como comenta Fernández Escalona:

Lo inusual, lo maravilloso de la ocasión que da lugar al relato requiere el concurso de instancias inusuales para referirlo, pues si inducido ha sido el sueño del *Dezir a las siete virtudes* («representa un poco lo que me mostraste», dice el «yo»), inducido habrá de ser el hecho de contarlo para que «del ver non sea al dezir defyrençia». [...] Como si de un oráculo se tratara, el «yo» ha sido convocado por instancias superiores para ser privilegiado espectador de lo que a los otros les está vedado, y ha sido convocado con la específica función de transmitir lo que se le ha revelado. (1993: 203)

Los últimos cuatro versos de esta estrofa son de inspiración plenamente dantesca, como se comprobará en la lista de correspondencias que se ofrece más abajo:

Entra en mis pechos, espira tu çiençia
como en los pechos de Febo espiraste,
quando a Marçia sus miembros sacaste
de la su vaina por la tu exçelencia.

(vv. 21-24)

Tanto Imperial como Dante hacen referencia al concurso musical que se llevó a cabo entre Febo y Marsias. Febo salió vencedor por su destreza musical y mató a Marsias, sacando su esqueleto de la piel como una espada de la vaina. Aunque creemos que Imperial se inspiró en Dante, Ovidio también contó esta historia en su *Metamorfosis* (VI, 382-400): «Al que clamaba la piel le fue arrancada de lo sumo de sus miembros, / y nada sino herida él era; crúor de todas partes mana» (387-388).

A continuación, la voz se dirige a la «luz» («Oh suma luz que tanto te alçaste», v. 25) y, como Dante, le pide que le permita a su «lengua» que la «pueda mostrar al pueblo presente» (v. 30), un «pueblo» que representa una hispanización del concepto dantesco de la gente:

O somma luce, che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
possa lasciare a la futura gente.

(Par. XXXIII, 67-72)

Necesita la inspiración de los dioses para contar al pueblo lo que ha visto y, en el caso de no poder hacerlo con precisión, que en un futuro alguien –que sea prudente– pueda hacerlo por él («e quiçá después algunt gran prudente / la ençenderá en más alta estoria», vv. 31-32). Estos últimos versos nos pueden hacer pensar que Imperial, siendo consciente de estar introduciendo el modelo dantesco en Castilla, desea que otros le sigan. Y por eso, dice en la siguiente estrofa:

Ca assí como de poca çentella
algunas vezes segunda grant fuego,
quiçá segundará este sueño estrella
que luz será en Castilla con mi ruego.
Alguno lo terná luego a grant juego
que le provechará, si bien lo remira.

(vv. 33-38)

Quizás, después de contar esta visión, alguien en Castilla –tal vez el propio Imperial– llegue a brillar tanto como Dante en Italia. Tras esta invocación a Apolo, se sucederá la visión de un lugar ameno sobrenatural. El poeta nos dice que en sueños ve «quatro çercos que tres cruces façían» que brillaban en el Oriente. Este verso nos recuerda, sin duda, al de Dante en el Paraíso, «che quattro cerchi giugne con tre croci» (Par., I, 39). Dante está haciendo referencia aquí a la constelación de Aries. Garavelli y Magugliani explican en su edición de la *Divina Comedia*:

Da quella parte dell'orizzonte che unisce quattro cerchi con tre croci il sole sorge con una miglior stagione (corso) e sotto una miglior costellazione, quella dell'Ariete. I quattro cerchi sono: l'orizzonte, il coluro equinoziale, l'eclittica e

l'equatore; le tre croci vengono formate dalla intersecazione degli ultimi tre con l'orizzonte. Allegoricamente i quattro cerchi rappresentano le quattro virtù cardinali ed i tre cerchi le tre virtù teologali. (2007: 446)

Por tanto, Imperial nos indica que está escribiendo bajo el signo de Aries (21 de marzo al 20 de abril), puesto que es el período en el que el cielo es más propicio. Así pues, al igual que Dante, Imperial emprende su viaje durante la conjunción de los círculos y las cruces, para así poder ver las siete virtudes en su gran esplendor. Pero no es un viaje lo que va a relatar nuestro poeta, sino una extraña visión que parte de un estado entre consciente e inconsciente propiciado por las estrellas –cuatro y tres, números de las virtudes–. Como comenta Forradellas (2001: 157-158), el trayecto que recorre Imperial es muy breve. Hay poco movimiento y éste se reduce a la contemplación: a mirar y a escuchar. Lo que verdaderamente importa aquí es la atenta observación de todo ese mundo maravilloso en el que penetra.

Imperial nos dice que esas estrellas –las siete virtudes– brillaban tanto que no podría explicarlo. Su esplendor, sin embargo, lo atraía hacia ellas, así como Glauco se sintió atraído por unas hierbas: «Empero atanto que a mí movían / como movió Glauco gustar la yerba / porque fue fecho de una conserva / con los dioses que las mares regían» (vv. 45-48). Estos versos, que Imperial también aquí imita de Dante (como se puede comprobar más abajo en el listado de citas cotejadas), cuentan cómo Glauco, pescador de Boecia, se dio cuenta de que los peces que pescaba revivían cuando los depositaba sobre una hierba y después volvían al mar; Glauco decidió comer de esa hierba y no pudo resistir el deseo de echarse al mar, donde Océano y Tetis lo convirtieron en dios marino. Imperial está comparando esta metamorfosis con la transformación sobrenatural que siente cuando contempla las virtudes. Es un ser privilegiado por poder verlas y por ello, al igual que Glauco, es como si también hubiese sido convertido en un ser divino. De esta manera, como propone Woodford: «Imperial –como Dante– pasa de la humanidad a la divinidad; pero en Imperial –a diferencia de Dante– la transformación se realiza antes de la entrada en el Paraíso terrestre» (1954: 274). Aunque Imperial –o el sujeto poético– sufre aquí ya una transformación sobrenatural al ver las estrellas, la verdadera transformación se producirá más adelante, una vez traspase la puerta que lo conduce al paraíso terrestre.

Al igual que un ciego se estremece cuando se encuentra con algo extraño, así lo hace el poeta cuando se acerca a un arroyo y se presenta ante él «un ver incrédulo e

fermoso» (v. 58).⁷⁷³ El fondo de este arroyo era de diamante («mas era diamante muy illuminoso», v. 61). También Dante a lo largo del Purgatorio destaca la pureza de las aguas de su arroyo. El diamante podría simbolizar la fe. Las paredes de este arroyo son de esmeralda fina (la esmeralda es aquí, por su color, símbolo de la esperanza). Imperial está a punto de entrar en el Paraíso terrestre.

Este arroyo cerca todo un jardín precioso que nos recuerda a un *locus amoenus*, empezando por el rumor del agua, que suena como una dulce melodía: «el son del agua en dulçor passava, / harpa, dulçaina, vihuela de arco» (vv. 69-70). Imperial reconoce que no sabe si todo lo que ve es producto de un sueño: «e non me digan que mucho abarco, / que non sé si dormía o velava» (vv. 71-72).

El poeta se sorprende al no ver ninguna entrada de acceso, pero de repente aparece entre los jazmines una puerta de rubí («esto diziendo, vi una puerta alçada / entre el jazmín, non labrada, / mas de robí más bivo que çentella», vv. 76-78), que se inclina misteriosamente para servirle de puente cuando se acerca a ella («como moví a ir derecho a ella, / non vi de quién, luego fue abaxada», vv. 79-80). Hemos de pensar que es la Gracia quien baja este puente puesto que más adelante, cuando se nombran las doncellas que acompañan a la Caridad, dice: «ha nombre Graçia que abaxó la puente, / segunt acostumbra sól' por su bondat» (vv. 207-208). Podría ser ésta quien, enviada por Dios, conceda al poeta el ingreso al lugar divino. El jazmín, por su color blanco, podría simbolizar la Fe y el rubí de la puerta la Caridad. Antes de atravesar esta puerta, el protagonista transpira o exhala sudor («Ante que entrasse, ove muchos suores», v. 85), al igual que lo hace Dante ante el miedo a un hecho sobrenatural. Cuando cruza el puente, sus vestiduras se blanquean, simbolizando la purificación del personaje, y es en ese momento cuando reconoce sus errores: «vi toda blanca la mi vestidura / e luego conosçí los mis errores», vv. 87-88).

Comenta Bellido Morillas (2006:182-183) que el uso simbólico que hace Imperial de los colores y el sentido de purificación de este pasaje nos conducen al

⁷⁷³ El término *ver* es infrecuente, si no raro. La RAE no lo da como sustantivo con otro significado que no sea el del verbo *ver* sustantivado. Corominas, s.v. *vera*, lo relaciona con *vera*, «trozo de tierra, orilla de finca». En *El Victorial* de Díaz de Games (2014: 15-16) aparece, en un contexto parecido a este, «ver de todas las plantas», que se podría relacionar, como aquí (como propone su editor, en nota) con el *ver* formante de *prima+vera*.

Purgatorio, IX, 93-116.⁷⁷⁴

Como señala Woodford:

Imperial evita el viaje por el Purgatorio, puesto que se encuentra en el Paraíso terrestre desde que atraviesa el puente (v. 80) y ha recibido, en el momento mismo de su ingreso, la purificación o inmaculada condición necesaria para proseguir el viaje, efecto que proviene de la fe (II-II, 5, 7), cuyo color es el blanco. (1954: 275)

Nuestro personaje acaba de entrar, por tanto, en el paraíso terrenal donde ha recibido la necesaria purificación. En este momento aparecerá el guía que lo acompañará.

Por tanto, a diferencia de Dante, el camino no se emprende desde una «selva oscura», sino desde un *locus amoenus*, dibujado por una fuente y un verde prado que nos recuerdan el paraíso terrestre de la *Comedia*. Así pues, se parte de una situación de felicidad y no de terror dantesco con la lucha de las fieras. Podríamos decir, que el camino que inicia el poeta del *Dezir* no comienza en el infierno, como hace el de Dante, sino que por el contrario parte del paraíso terrestre y descenderá, de alguna manera, al purgatorio-infierno, donde encontrará –como veremos más adelante– a las infernales sierpes. Nuestro poeta observará primero las virtudes, contemplará la belleza de un *locus amoenus* que se compara con el paraíso de Dante, y a continuación verá unas bestias, que constituyen y se identifican con un infierno. Es por ello por lo que podríamos decir que el esquema que obtendríamos del supuesto viaje –supuesto, pues no encontramos muchas indicaciones sobre algún tipo de movimiento en el poema– sería el de un embudo contrario al que se ha descrito siempre para la *Divina Comedia* de Dante, es decir, no ascendente sino descendente. Con respecto a esta idea, Margherita Morreale comenta que se trataría de «...un pasar del Paraíso al Purgatorio, y de éste al Infierno, en una recolección del poema dantesco visto en sentido inverso a su orden

⁷⁷⁴ Recordemos que en estos versos del noveno canto del Purgatorio se le aparece a Dante una puerta con tres escalones que simbolizan las tres partes del sacramento de la penitencia: uno primero, blanco como el mármol, que representaría el primer grado de la penitencia (*contrictio cordis*); el segundo, negro, simbolizando la confesión de los pecados (*confessio oris*); y el último, color rojo sangre, que representaría la satisfacción de las obras (*satisfactio operis*). Tras estos escalones aparece un ángel custodio sobre una hoja de diamante que le colocará a Dante, en la frente, las siete P, que representan los siete pecados capitales: deberá atravesar los siete círculos del Purgatorio hasta llegar al paraíso terrestre.

natural» (1967: 311).

El protagonista observa pisadas de hombre en la yerba que conducen a un rosal, tras el cual encuentra a un hombre que cortésmente lo saluda («vi por la yerva pissadas de omne / [...] / tal vi un omne; muy cortés salvome», v. 90 y 96). A continuación, nos describirá a ese hombre que le saluda. Los versos nos irán revelando que esa figura misteriosa es la del mismísimo poeta Dante, ya que nos dice que llevaba un libro que comenzaba con la frase: «En medio del camino» (v. 103). Así da principio la obra maestra del poeta italiano, que Imperial quiere seguir subrayando que conoce perfectamente y que ha escogido como modelo a imitar. Como afirma Morillas, llama la atención que Imperial describa a Dante con una corona de laurel («e del laurel corona e çentura», v. 104), ya que en realidad nunca la tuvo, puesto que se negó a aceptarla mientras no fueran los florentinos quienes se la ofreciesen. Sin embargo, la convención pictórica lo representaba desde hacía tiempo otorgándole aquello que en vida se le había negado. Tampoco consta que tuviera barba (aunque así aparece en los retratos) y, sin embargo, Imperial lo describe con ella («barva e cabello alvo sin mesura», v. 100). Probablemente, la barba, como la corona de laurel, ha de ser considerada un atributo de sabiduría y excelencia. La descripción que hace Imperial en los versos 98 y 99 de Dante («e en color era la su vestidura / çeniza o tierra que seca se cave») nos recuerda la que hace el poeta florentino del ángel que custodia el purgatorio y del que hemos dicho en la anterior nota a pie de página que le coloca siete P en la frente a Dante: «cenere o terra che secca si cavi / d'un color fôra col su vestimento» (*Purg.*, IX, 115-116). Woodford sugiere: «los anotadores asocian el color de la ceniza o de tierra con el ministerio de quien concede la absolución; en este caso, la vestidura de Dante, que va a servir de guía a Imperial, simbolizará la remisión de los pecados de éste» (1954: 276). Pero, por otra parte, los versos 97 («era en vista benigno e suave») y 100 («barva e cabello alvo sin mesura») de la descripción que hace Imperial de Dante nos recuerdan también a la que este hace de Catón en el Purgatorio: «vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / [...] / lunga la barba e di pel bianco mista / portava, ai suoi capelli somigliante» (*Purg.*, I, 31-32 y 34-35). Ambos personajes —el ángel y Catón— son guardianes del Purgatorio.

Imperial describe a Dante como un excelente poeta («de grant abtoridat avía semblante / de poeta de grant exçelençia», vv. 105-106), ante el cual se inclina para humildemente hacerle reverencia («onde, omilde, enclineme delante / faziéndole devida reverençia», vv. 107-108). En ese momento el poeta se dirigirá a Dante «con toda

obediencia» (v. 109) para pedirle humildemente que sea su guía: «Afectuosamente a vos me ofresco / e, maguer tanto de vos non meresco, / sea mi guía vuestra alta ciencia» (vv. 110-112). Imperial desea que Dante sea no solo su guía en este viaje de purificación, sino también que su ciencia, sus conocimientos, iluminen y guíen su poesía. Asimismo Dante mostraba humildad ante su maestro Virgilio («rispos'io lui con vergognosa fronte», *Inf.*, I: 81) y también le pidió que fuera su guía: «Tu se' lo mio maestro e il mio autore» (*Inf.*, I, 85). Virgilio aceptó tal ofrecimiento («che tu mi segui, e dio sarò tua guida», *Inf.*, I: 112), como Dante aceptará el de Imperial.

Tanto en la *Divina Comedia* como en este *Dezir*, la figura del guía será fundamental para llevar a cabo el viaje alegórico. Se trata de un personaje que asume a lo largo de todo el poema un profundo significado moral y teológico, pues el hombre no estará solo en el camino de la salvación, sino que caminará acompañado por alguien enviado del cielo y aceptado complacientemente por el poeta. Dante e Imperial aceptan ser guiados reconociendo así su incapacidad –no sólo la de ellos mismos, sino la del hombre en general– para alcanzar sólo con sus fuerzas y su conocimiento la verdad. Nuestro protagonista contemplará todo lo que su guía o maestro le va mostrando y de cada visión extraerá, gracias a éste, una lección moral.

Imperial o el sujeto poético del *Dezir* intenta –al igual que lo hizo Dante– situarse en un nivel inferior al de su guía, construyendo así una relación de distancia y formalidad que va a predominar en el contenido de los versos. El progreso del poema a partir de este momento no será de orden espacial ni temporal, sino discursivo, basado en la voz del maestro, como veremos más adelante.

Dante, en la siguiente estrofa (copla 15), se dirigirá primeramente al poeta en latín («Diome respuesta en puro latín», v. 113), aceptando su petición de servirle de guía: «A mí plaze lo que tú deseas» (v. 114). Después cambia de registro y se dirige a él en italiano, en «lengua florentín» (v. 115), para invitarlo a que lo siga a contemplar «las siete estrellas que en el cielo relumbran / e los sus rayos que al mundo alumbran» (vv. 118-119). El poeta-sujeto poético traduce estos versos del latín y de la lengua florentina para trasladarlos a su poema, haciéndolos inteligibles y demostrando, al tiempo, que es un hombre culto y políglota. A partir de aquí el narrador, el sujeto del poema, se convierte en receptor del poema, inmóvil, solamente oyendo y mirando, escuchando los razonamientos del maestro que será el nuevo narrador. La voz, por tanto, se ofrece al servicio del protagonista y el guía le invita a ver las siete estrellas que representan las virtudes teologales y cardinales.

También Dante ve estas estrellas en su *Comedia*, pero no las ve juntas como Imperial. Primero ve las cuatro virtudes cardinales (justicia, fortaleza, prudencia y templanza) al pie de la Montaña del Purgatorio: «Io mi volsi a man destra, e posi mente / all'altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor che alla prima gente» (*Purg.*, I, 22-24). Con estos versos, Dante nos dice que estas virtudes no se contemplan en el hemisferio septentrional y que sólo la «prima gente», es decir, sólo Adán y Eva pudieron conocer en el paraíso terrestre estas estrellas que simbolizan las virtudes teologales. Dante verá después las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad): «E il duca mio: “Figliuol, che lassù garde?” / E io a lui: “A quelle tre facelle di che il polo di qua tutto quanto arde” / [...] / e queste son salite ov'eran quelle» (*Purg.*, VIII: 88-90 y 93). Comenta Woodford al respecto: «Dante (*Pg*, 2, al comienzo) sitúa la Montaña del Purgatorio, en cuya cima está el Paraíso terrestre, en el hemisferio del agua, o sea en el meridional, en un lugar opuesto diametralmente a Jerusalén» (1954: 276).

En el *Dezir*, el guía, Dante, tomará de la mano al protagonista (copla 16) para guiar sus pasos que han de rehacer el camino por donde había llegado el poeta italiano: «Tomome la mano e bolvió por o vino» (v. 121). De este verso podemos extraer que Imperial sitúa a Dante en el Paraíso –probablemente junto a su amada Beatriz– y desciende al Paraíso terrestre, donde se encuentra el protagonista, para que con su ayuda éste pueda comprender todo lo que va a ver a partir de ese momento. Mientras nuestro poeta camina detrás de su guía, siguiendo sus pasos («e yo siguiendo siempre sus pisadas / e los ojos baxos por non perder tino», vv. 122-123), escucha a lo lejos voces angelicales y música celestial: «que oí bozes muy asosegadas / angelicales en musicado canto; / mas eran lexos de mí aun, tanto / que las non entendía a las vegadas» (vv. 125-128).

El poeta se va acercando a esas voces y consigue entender (copla 17) lo que cantan: «“*Manet in caritate, Deus manet in eo*” / e “*Credo in Deum*”, allí se respondía» (vv. 129-130). Estos versos pertenecen a la *Primera epístola de San Juan* (4, 16): «*Deus caritas est: et qui manet in caritate, in Deo manet, et Deus in eo*» ('Dios es caridad: y quien permanece en caridad, permanece en Dios, y Dios en él'). Son citas fundamentales, empleadas desde San Agustín por Pedro Lombardo, Hugo de San Víctor y otros teólogos, para entender la identificación de la caridad con el Espíritu Santo y que el poeta se ve imbuido, a través de esa transmisión, por la gracia divina.⁷⁷⁵ Otras veces

⁷⁷⁵ Véase Capdevila i Montaner (1994: 214-15).

oía –sigue apuntando Imperial– «Spera in Deo» (v. 131), el canto del Ofertorio, y otros cantares morales, hasta que escucha el dulce canto de Lía. Dante escucha cantar un salmo en latín antes de cruzar el arroyo del paraíso terrestre, pero aquí el protagonista ya está dentro. Estos cantares latinos aluden a la caridad, la fe y la esperanza. Dice Lía (copla 18):

Qualquier qu'el mi nombre demanda,
sepa por çierto que me llaman Lía
e cojo flores por fazer guirlanda,
como costumbro al alva del día.

Los versos que Imperial pone en boca de Lía son prácticamente los mismos que Dante le hace pronunciar en la *Divina Comedia* («Sappia qualunque il mio nome dimanda / ch'io mi son Lia, e vo movendo intorno / le belle mani a farmi una ghirlanda», *Purg.* XXVII, 100-102) y que suponen para el poeta italiano la entrada al paraíso terrenal. Incluso la rima «dimanda» / «ghirlanda» se reproduce: «demanda» / «guirlanda». El nombre de Lía nos remite al relato de Jacob del Antiguo Testamento (*Génesis*, 29). Lía, o Lea (en castellano actual), esposa de Jacob, simboliza la vida activa, es decir, la vida atareada, pues debe componer una guirlanda –como recuerda Imperial–, que queda implícito que ha de ser corona de obras buenas. Se opone claramente a su hermana Raquel (ambas hijas de Labán), quien simboliza la vida contemplativa, ociosa. Así las vemos en el sepulcro de que esculpió para el Papa Julio II Miguel Ángel, en el conjunto que incorporaría el famoso Moisés y que se conserva en la basílica de San Pietro in Vincoli, en Roma. Podemos observar, en el detalle de la tumba que representa a Lía, la guirlanda sostenida con la mano izquierda:



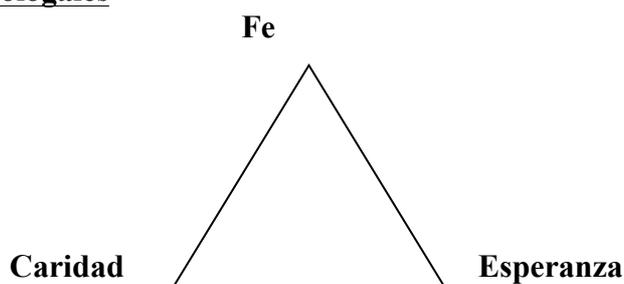
Esta interpretación también la vemos en los versos de Imperial, pues Dante, como guía, recrimina al protagonista su ociosidad, que, por tanto, se opondría a la actitud diligente de Lía: «Creo que duermes o estás ocioso» (v. 142). Así pues, Dante despierta al sujeto poético de su pasiva falta de atención y lo reprende por sus silencios: «¿Non oyes Lía con canto graçioso / que d'estas flores su guirlanda lía?». Le hace escuchar el canto de Lía, que también él había oído antes de la despedida de Virgilio, en el umbral del Paraíso terrenal.

El poeta se defiende (copla 19) afirmando que no duerme, pero el guía lo reprende nuevamente por su silencio: «Dixe: “Non duermo”. “Pues ¿por qué tan mudo / atanto sin fabla has ya andado?» (vv. 145-146). Dante no entiende por qué el protagonista no dice nada ante todo lo que está contemplando, pues tiene delante las siete estrellas que simbolizan las virtudes: «E si non duermes, eres hombre rudo: / ¿non ves que tú eres ya llegado / [...] / Mira adelante las siete estrellas?» (vv. 147-148 y 150). El protagonista nos dice que al contemplar tanta belleza se queda sin palabras: «Onde yo miré e vilas tan bellas / que mi dezir aquí será menguado» (vv. 151-152). Se trata del tópico de lo inefable: la incapacidad del habla para describir –y de la escritura para plasmar– algo o a alguien fuera de lo común, extraordinario. Siguiendo las palabras de Aquilano: «desprovisto de la posibilidad de comunicarse claramente, el hablante deberá tener la iniciativa propia para completar su amaestramiento en estas lecciones

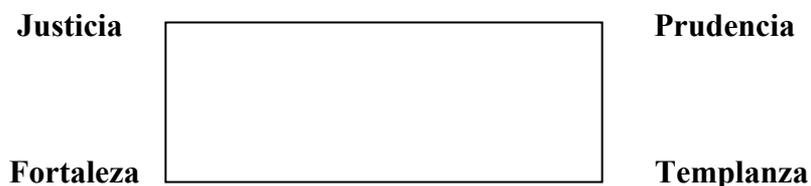
morales» (2004: 94).

En este momento, Dante le señalará siete estrellas que se disponen en formas geométricas. Todas ellas tienen forma de mujer, de dueña, y van acompañadas por doncellas: «Forma de dueña en cada estrella / [...] / en cada rayo forma de doncella» (vv. 153 y 155). Las tres estrellas principales, que representan las virtudes teologales, la Fe, la Esperanza y la Caridad, forman un triángulo («las tres primeras en triángulo seían», v. 156). Las cuatro restantes, que representan las virtudes cardinales de la Justicia, la Prudencia, la Fortaleza y la Templanza, forman un «cuadrángulo» (v. 157). Como vemos, son formas perfectas y cerradas. Las dueñas portan «áureas coronas» (v. 159) y sus doncellas «guirlandas traían» (v. 160). Y así quedaría representado su esquema astrológico:

Virtudes teologales



Virtudes cardinales



Como señala Woodford, es posible que las siguientes palabras de Santo Tomás le sugirieran a Imperial la idea del triángulo y el cuadrángulo: «Et [Gregorius] in II Moral, distinguit eadem septem dona a quatuor virtutibus cardinalibus, quae dicit significari per quatuor angulos domus» (*Summa*, I-II, 68, i). Señala Woodford:

Cada dueña representa una virtud teologal o cardinal, y las doncellas representan virtudes accesorias de la respectiva virtud teologal o cardinal, o bien dones, actos, partes, oficios, efectos, preceptos que le pertenecen o emanan de ella, según la doctrina de Santo Tomás. (1954: 277)

Las tres estrellas que representan las virtudes teologales poseen un color rojo vivo («Las tres avien color de llama biva», v. 161). En cambio, las cuatro estrellas que simbolizan las virtudes cardinales son de un blanco intenso: «e las quatro eran alvas atanto / que la su albura a alva nieve priva» (vv. 162-163). Imperial pudo haber seguido a Dante a la hora de atribuir los colores de estas dueñas-virtudes, pues el poeta italiano dice que con el esplendor de las tres estrellas «il polo di qua tutto quanto arde» (como dice Imperial «de llama biva») y que las otras cuatro son «chiare» («alvas», según Imperial). Aunque para Woodford, «Imperial parece seguir aquí el lenguaje con que Dante describe a los ángeles (*Par.*, 31, 13-15)» (1954: 278). Y, efectivamente, en los versos a los que alude Woodford: «Le facce tutte avean di fiamma viva, / e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco, / che nulla neve a quel termine arriva» (*Par.*, 31, 13-15), encontramos claramente una semejanza con los versos de Imperial.

Las virtudes teologales –nos dice Imperial– continúan su «cantar santo» (v. 164) y las cardinales su «moral canto» (v. 165). Y sus voces eran tan melodiosas que «el nuestro a su par sería grant planto» (v. 168). Dante ve a las virtudes en forma de ninfas en el Paraíso terrestre, que le dicen: «Noi sem qui ninfe, en el ciel semo stelle» (*Purg.*, XXXI, 106). En Purgatorio, XXIX, las ve danzando alrededor del carro triunfal y las virtudes teologales aparecen vestidas según su color respectivo (la Caridad de rojo, la Fe de blanco y la Esperanza de verde). Como afirma Woodford: «La escena que pinta Imperial difiere de la de Dante, pero abarca sus rasgos esenciales y se funda en ella» (1954: 278).



Annibale Carracci (escuela de), *Allegoria delle Virtù teologali*, siglo xvii, Roma, Palazzo di Montecitorio.

Imperial no identifica a estas dueñas ni dirá que sean virtudes hasta el verso 199 –como veremos– y por tanto debe ser el oyente o lector de los versos quien sepa leer estas alegorías de acuerdo con sus rasgos simbólicos.⁷⁷⁶

En relación al orden en el que Imperial presenta a las tres virtudes teologales, comenta Woodford:

Según Santo Tomás, el orden de las virtudes teologales, en cuanto a su «generación», es el que señala San Pablo (I Corintios, 13, 13): «Nunc autem manent fides, spes et caritas»; pero en cuanto a su perfección, «caritas praecedet fidem et spem» (I-III, 62, 4). Éste es el orden seguido en las estrofas que aquí comienzan. (1954: 278)

Y a partir de este momento dará comienzo el desfile de las siete virtudes. Imperial nos las va a describir una a una.

La primera dueña (copla 22), que representa la Caridad, lleva un cirio, detalle que movió a Nepaulsingh a pensar que esta escena se relacionaba con la procesión de la misa mozárabe en la víspera de Pascua. Pero la caridad, como indica Santo Tomás, es

⁷⁷⁶ Para el tema de las virtudes, teologales y morales, desde un punto de vista filosófico y teológico, pero también ético y sociológico, véase el estudio esencial de Josef Pieper (2010).

como el fuego, que siempre asciende (II-II, 24, 10). Es la mayor de todas las virtudes y la que llega más cerca de Dios (*ibid.*, 23, 6). Y, por ello, es la virtud que nos une con Dios y por la cual le amamos (*ibid.*, 23, 3). Esto explicaría la alegoría del cirio y las palabras *Dilige Dominum Deum*, que provienen del *Deuteronomio*, 5, 6. El «breve e lo que paresçía» (v. 171) podría referirse a un «breviario», puesto que el *Dilige Dominum*, mandamiento que Dios dio a Moisés, forma parte del Breviario o misal con los cánticos de oficios de Semana Santa. La llama (más que el cirio), o el corazón ardiente, al lado de los niños pequeños, que a veces amamanta, suelen ser los atributos iconográficos de Caridad como virtud teologal.

La segunda dueña representa la Fe: «e la segunda el árbol abraçava / que de una piedra de cristal nascia, / e en doze rramos quel árbol tendia, / del credo doze artículos mostrava» (vv. 173-176). Dice Woodford: «Los doce artículos del credo apostólico descansan sobre la piedra divina e inefable de la Iglesia (II-II, 5, 3); recuérdese el “super hanc petram aedificabo ecclesiam meam” (San Mateo, 16, 18)» (1954: 279). Siguiendo a Woodford la «piedra de cristal» (v. 174) a la que alude Imperial sugeriría firmeza y purificación, efectos que provienen de la Fe (Santo Tomás, II-II, 5, 4 y 7). Dante utiliza «pietra di diamante» (*Purg.*, IX, 105) con un sentido parecido al de Imperial. Pero parece evidente que el árbol es el de la «cruz» y que esa «cruz», hecha reliquia –*lignum crucis*–, se conservaba en cajas, las llamadas «estaurotecas», entre las que destacó la de la catedral de Génova, con forma de cruz, donde se colocaban las reliquias de los trozos de la madera y que se cerraban con una piedra preciosa, que luego fue normalmente «piedra de cristal». ⁷⁷⁷

La tercera dueña (copla 23) corresponde a la Esperanza y nos dice que estaba: «como nave surgida / e con una ancla de oro e echada, / e otra a pique por respeto erguida» (vv. 177-179). Como dice Woodford: «la esperanza es el ancla del alma (Hebreos, 6, 19)» (1954: 279). Con «a pique» (v. 179) Imperial está haciendo referencia a una expresión náutica: «‘A picco’, dicesi quando la gomena che è legata all’ancora acquista una posizione verticale» (*apud* Nepaulsingh, 1977:107). La alegoría de la Esperanza, en la iconografía medieval, suele llevar un navío sobre la cabeza, y a veces otros elementos (un ancla, una torre...), que podrían relacionarse con la difícil imagen que presenta Imperial. Podríamos decir, como apunta Woodford que «la Esperanza es el ancla del alma (Hebreos, 6, 19)».

⁷⁷⁷ Veáse Andrés Ordax (2006-2007), pp. 9-34.

A continuación describirá las cuatro dueñas que representan las virtudes cardinales. Imperial insiste en que éstas están un poco apartadas de las otras tres, «e la quarta estava d'estas tres apartada» (v. 180). La primera de estas cuatro dueñas-virtudes que presenta es la Justicia: «blandiendo en la mano una grant espada / e en la otra mano un peso derecho» (vv. 181-182). La espada y el peso –o la balanza– a los que alude Imperial son, efectivamente, los símbolos tradicionales de la Justicia.⁷⁷⁸

La descripción de la quinta dueña corresponde a la Fortaleza: «tenía la quinta un escudo ante el pecho / e de todas pieças estava armada» (vv. 183-184). Como vemos, esta dueña aparece totalmente equipada para el combate, pero no con armas ofensivas sino defensivas, porque «principalior actus fortitudinis est sustinere, idest immobiliter sistere in periculis, quam aggredi» (Santo Tomás, II-II, 123, 6). Imperial evita otros elementos iconográficos asociados a la Fortaleza, como los clásicos del yunque o el sillar.⁷⁷⁹

La sexta virtud, la Prudencia (copla 24), es quien provoca más temor y asombro en el poeta: «De ver la sesta ove pavor sobejo / porque le vi dos fazes delicadas, / e en la mano mirava un espejo» (vv. 185-187). Santo Tomás (II-II, 49, 1, 6 y 7) enumera los oficios de la Prudencia: la memoria, la previsión y la circunspección. De ahí, como explica Woodford (1954: 279), las «dos fazes» a las que alude Imperial, una para mirar hacia atrás (memoria) y la otra para mirar hacia delante (previsión). Y en la mano un espejo para mirar en derredor (circunspección). Con el mismo significado, Dante describe a la Prudencia con tres ojos: «d'una di lor ch'avea tre occhi in testa» (*Purg.*, XXIX, 132). La iconografía medieval de la Prudencia, en efecto, incluye siempre el espejo, aunque también otros elementos, como un saco de monedas de oro, o un ataúd sobre la cabeza, que podían haber producido también «pavor sobejo» a Imperial.

La Templanza es la séptima virtud: «E la setena dos llaves doradas / para çerrar e abrir muy aparejadas» (vv. 188-189). Estas dos llaves simbolizan «las llaves del reino de los cielos» que Cristo entregó a San Pedro (Mateo, 16, 19) y el castillo es el símbolo de ese reino. La Templanza, opuesta a la ira –punto de partida de todos los vicios–, es la virtud que tiene en su poder las llaves que representan los instrumentos de la salvación ante los pecados, el acceso al reino de Dios. Otros atributos iconográficos clásicos

⁷⁷⁸ Sobre el símbolo de la espada véase: Deuteronomio, 32, 41; Ezequiel, 11, 8-12 (la espada del Señor). Sobre el peso véase: Levítico, 19, 36; Proverbios, 11, 1.

⁷⁷⁹ Véase Andrés Ordax (2006-2007: 14-15).

–reloj de sol en la cabeza, aludiendo al ritmo diario de la vida, molino que simboliza el trabajo constante, freno en la boca como moderación en el habla– están, de nuevo, ausentes.

El poeta, tras haber conocido a todas las virtudes, se humilla ante ellas para mostrar reverencia: «E dixere: “Señoras, a vos me omillo”, / mirando sus devisas atán onradas» (vv. 191-192).

Ahora el guía nombrará las doncellas que acompañan a estas dueñas-virtudes (copla 25). Aquí ya aparecen los nombres de las virtudes con los atributos que las identifican y a los cuales se había hecho referencia en los versos anteriores. Pero antes le advierte, como una figura paternal, que el ser humano puede errar en seis de las siete virtudes: «En las seis d’éstas puede omne errar / –me dixo el sabio–, tú debes creer» (vv. 93-94). Ante el nuevo paisaje que se dibuja de las dueñas acompañadas de sus doncellas en el jardín, apunta Woodford:

Aquí las dueñas, o sea las virtudes, rodeadas de sus doncellas en el jardín florido, presentan una situación característica de la llamada alegoría francesa tal como se ve en el *Roman de la Rose*, obra que evidentemente tiene en la cabeza Imperial al idear esta escena. Pero hay dos diferencias importantes: 1) en la obra francesa los personajes hablan, mientras que aquí las virtudes permanecen silenciosas; 2) la alegoría del *Dezir* es más profunda de lo que a primera vista parece, pues expone la doctrina tomista de las virtudes, y además prepara al lector para la alegoría de las siete serpientes, o sean los siete vicios contrarios. En estos dos aspectos la alegoría de Imperial es más bien dantesca que francesa. (1954: 280)

Como apunta Woodford, en efecto, aunque Imperial pudiera haber tenido en mente la escena francesa del *Roman de la Rose*, tuvo como fuente primera de inspiración la *Divina Comedia*, como él mismo se encarga de explicitar al principio de su poema. Sus versos alardean, de hecho, del conocimiento y empleo fructífero de esa fuente poética.

En la siguiente estrofa (copla 26) nombrará las doncellas que acompañan a la primera virtud, la Caridad: Concordia, Paz, Piedad, Compasión, Misericordia, Benignidad, Templanza, Libertad, Mansedumbre y Gracia. El listado de diez doncellas coincide parcial pero llamativamente con algunos de los doce frutos del Espíritu Santo, según la Iglesia Católica: Gozo, Paz, Paciencia, Longanimidad, Bondad, Benignidad,

Mansedumbre, Fe, Modestia, Continencia y Castidad. Pero la Castidad irá acompañando a la Fe, por ejemplo, en el grupo siguiente. La Piedad «aunque sujeta a la justicia, pertenece a la caridad en el sentido de que es cierta manifestación de la caridad que se tiene para con los padres y la patria» (Woodford, 1954: 280). La benignidad pertenece a la ejecución de la beneficencia (Santo Tomás I-II, 70, 3) y esta es acto de la caridad. La Templanza es una virtud cardinal, pero pertenece a la Caridad porque «caritas includit in se omnes virtutes cardinales» (I-II, 65, 3). La Libertad «es parte de la caridad, porque el Espíritu Santo infunde la caridad y, según II Corintios, 3, 17, “ubi Spiritus Domini ibi libertas” (II -II, 19, 6)» (Woodford 1954: 280). En cuanto al nombre de la última doncella, la Gracia (en el manuscrito leemos «gra»), Woodford, sugiriendo una lectura distinta a la que han hecho la mayoría de críticos, propone «Guerra». Y puesto que la Guerra, más que una virtud representaría un vicio, justifica así su elección:

La guerra, por lo común un vicio, es lícita cuando es justa, porque su objeto es el restablecimiento de la paz (40, 1), y así se explican las palabras por su bondad (v. 208). Es adecuado que sea la Guerra quien abra a Imperial la puerta del Paraíso terrestre, donde escuchará la revelación divina, pues el poeta aboga por la supresión de la discordia política que reina en Sevilla, y la guerra tiene por fin el restablecimiento de la paz y la concordia. A propósito de la guerra dice Santo Tomás (II-II, 40, 1): «Cum autem cura reipublicae commissa sit principibus, ad eos pertinet rem publicam civitatis vel regni seu provinciae sibi subditae tueri. Et [...] licite defendunt eam materiali gladio contra interiores [...] perturbatores, dum malefactores puniunt». Así, pues, la presencia de la Guerra se relaciona en cierto modo con la venida de Enrique III. [...] En estos versos en que la Guerra abre la puerta del jardín hay una evidente imitación del *Roman de la Rose*. (1954: 281)

Nosotros, en cambio, preferimos y mantenemos la lectura de «Gracia», tal y como comentábamos anteriormente.

A continuación (copla 27), se nombran las doncellas que acompañan a la Fe: Mundicia, Castidad, Reverencia, Afecto, Religión, Obediencia (procede del temor de Dios), Firmeza y Herencia. Con respecto a esta última doncella añade Woodford:

Es muy significativa, porque refleja la actitud de Imperial hacía los judíos; dice Santo Tomás, hablando de la fe (10, 12), que no es lícito bautizar a los niños

judíos contra la voluntad de sus padres, cosa que iría en contra del *jus patriae potestatis*, derecho hereditario. Se ve, pues, que Imperial no estaba de acuerdo con los instigadores de las atrocidades de 1931. (1954: 281)

Después (copla 28), Imperial menciona a las doncellas que acompañan a la Esperanza: Fidencia, Apetito, Amor, Desear, Certidumbre y Esperar. Todas estas cualidades se relacionan entre sí y no se limitan solamente a la Esperanza, sino que son también atributos de las tres virtudes teologales.

A continuación (copla 29), pasará a nombrar las doncellas que acompañan a las virtudes cardinales. La primera es la Justicia, a la que el protagonista confiesa mirar embelesado: «como enamorado» (v. 225). Las doncellas que acompañan a la Justicia son: Juicio, Verdad, Lealtad, Corrección, Conjurado Sermón (declaración juramentada: el juramento es acto de la religión), Igualdad y Ley Dada (hace referencia a los preceptos del decálogo, que pertenecen a la justicia).

Después encontramos a la Fortaleza cuya descripción ocupa toda una estrofa (copla 30):

[...] non teme taja nin punta de espada,
nin preçia oro, nin teme pobreza
e vençe voluntat desenfrenada;
por ende está fuertemente armada
e ante pechos el escudo tiene
por se escudar quando el golpe viene
de qualquiera parte muy aparejada.
(estr. 30, vv. 234-240)

Como hemos comentado más arriba, Imperial depura elementos iconográficos clásicos de Fortaleza, como el yunque o el sillar, para limitarse a la mención del escudo, que ya había avanzado. Sus doncellas son: Magnanimidad, Magnificencia, Seguranza, Paciencia, Mansedumbre, Grandeza, Perseverancia y Firmeza. En cuanto a la Mansedumbre, uno de los frutos del Espíritu Santo, como veíamos (puesto que ya aparecía acompañando a Caridad), dice Woodford: «pertenece propiamente a la templanza, pero es posible atribuirla a la fortaleza, puesto que tranquiliza al hombre disminuyendo su ira (155, 4) y no ostenta fortaleza quien obra con ira inmoderada (123, 10)» (1954: 282).

Seguidamente (copla 32) viene la Prudencia, quien «de una en una mira sus hermanas / e cura d'ellas quando non son sanas» (v. 252). Sus hermanas son las virtudes morales, a las que vigila, pues ninguna de estas puede existir sin la Prudencia.⁷⁸⁰ Las doncellas de la Prudencia son: Providencia, Comprender, Enseñamiento, Cautela, Solicitud y Acatamiento. Dice Woodford que «con la palabra “acatamiento” se refiere Imperial, sin duda, a la *docilitas* de Santo Tomás, o sea la voluntad de acatar los preceptos y consejos de los ancianos y sabios» (1954: 283). Es evidente que Imperial está utilizando términos competentes dentro del léxico del derecho procesal civil, y en concreto en el seno de los procedimientos de medidas cautelares: «providencia», «cautela», «solicitud» y el mismo «acatamiento».

Por último (copla 33) nombrará a las doncellas de la Templanza («la del semblante nin alegre nin triste», v. 257): Continencia, Castidad, Limpieza, Sobriedad, Vergüenza, Templamiento, Honestidad y «Humildat, que del mundo non siente» (v. 264). Con este verso, Imperial, que utiliza, aun dentro del campo semántico de la moralidad (austeridad, modestia, comedimiento...), un léxico cercano al de la educación religiosa y política (enseñanzas, pragmáticas),⁷⁸¹ vuelve a insistir en la falta de humildad que existe en el mundo y en concreto en Castilla.⁷⁸²

Al conjunto de todas estas virtudes, Imperial añade nuevamente –pues ya lo hizo en el poema dedicado a Juan II– el valor soberano de la Discreción. Dante le advierte con palabras amorosas («mi amado fijo», v. 265) que todas estas estrellas-virtudes no serían nada sin Discreción, pues «es madre de ellas» (v. 268). Como Woodford explica:

La discreción es madre de las virtudes morales porque «virtus moralis sine prudentia esse non potest» (I-II, 58, 4), y, por otra parte, «prudentia nihil est aliud quam quaedam rectitudo discretionis in quibuscumque actibus vel materiis» (*ibid*, 61, 4). (1954: 283)

⁷⁸⁰ Sobre la prudencia como vigilante de las demás virtudes cardinales véase Santo Tomás II-II, 47, 9.

⁷⁸¹ Es llamativo que un término como «Templamiento» sólo lo encontremos, en CORDE, antes de Imperial, en textos de medicina o de astrología (Enrique de Villena), pero que tenga su primer testimonio precisamente en un fragmento de enseñanza política, dentro de los *Castigos del rey Sancho IV*.

⁷⁸² Recordemos que ya en otro poema («Por Guadalquivir arribando», ID1382) Imperial criticaba la falta de humildad en Sevilla.

La Discreción es descrita (copla 34) como «[...] dueña polida, / so velo alvo e de gris vestida» (vv. 270-271), colores –blanco y gris– que podrían ser símbolos de pureza y humildad. En conclusión, como dice Aquilano, «todas las dueñas se retratan como estáticas, como en una fotografía; eternas, perfectas y poderosas» (2004: 95). Y, sin embargo, como hemos ido viendo, no hay voluntad retórica de utilizar la écfrasis, es decir, de plasmar verbal o poéticamente una representación visual previamente existente en la realidad. Imperial conocería muy probablemente representaciones iconográficas de las virtudes, pero si es así, evita la hipotiposis que complementa la écfrasis; elude convertir la visión de las virtudes y sus acompañantes en una descripción vívida, animada o simplemente detallada, y prefiere que el retrato o fotografía (como dice Aquilano) pormenorizados no distraigan de una visión más solemne y abstracta, entendida posiblemente como más cercana a lo trascendente.

La visión de todas estas dueñas-virtudes ha provocado en el protagonista del viaje alegórico una sensación de extrañeza y asombro, que la memoria no es capaz de explicar: «tanto que la memoria non seguía» (v. 278). El guía, al verle en ese estado, decide intervenir: «onde me dixo la mi buena guía, / viendo que estava assí cuidando...» (vv. 279-280). En cuanto a la relación entre ambos personajes, explica Aquilano: «se recalcará la idea de que no se trata de una relación entre iguales, sino una relación que llevará al sujeto a ascender en la escala del ser para alcanzar, por medio de sus experiencias, niveles superiores del espíritu» (2004: 95).

Lo cierto es que el sujeto se empequeñece ante tanta majestuosidad y escucha desde los márgenes. Como indica Aquilano: «El guía Dante funciona como una proyección del sujeto y al mismo tiempo le sirve como conciencia moral» (2004: 95). Dante se da cuenta de que al protagonista le cuesta entender todo lo que le está mostrando («En un muy claro vidro plomado / non se vería tan bien tu figura / como en tu vida veo tu cuidado», vv. 281-283) y, por tanto, le explicará por qué unas virtudes son más hermosas que otras:

Tú argumentas: pues en fermosura
estas donzellas están apartadas,
¿por qué nombré algunas igualadas?
Mas alumbraré la tu vista oscura.
(vv. 285-288)

De esta manera, como señala Nepaulsingh:

El poeta se aparta del debate y coloca en su lugar a un protagonista ignorante, y a un guía sabio con habilidad para leer los pensamientos del protagonista, aun más claramente que si se pudiera ver la cara de éste en la vida común. De este modo el guía puede enseñar correctamente al protagonista y, por consiguiente, al lector, acerca del asunto que se trata. En este caso el protagonista aprende que algunas virtudes son menos hermosas [...] que otras; por ejemplo las cuatro virtudes cardinales [...] fueron consideradas inferiores a las virtudes teologales, porque aquellas fueron establecidas por los paganos antes de Jesucristo, mientras que éstas fueron definidas por los cristianos, y sólo se las conseguía mediante la gracia del Dios igualmente cristiano. Teniendo eso en cuenta, el protagonista perplejo está preguntándose: «¿Cómo puede este guía declarar que algunas son iguales a otras?» El guía promete clarificar el problema. (1977: 113-114)

Según Woodford, la diferencia en la belleza de estas doncellas estriba en que las tres estrellas tenían «color de llama viva» (v. 161), y las otras cuatro eran blancas como la nieve (v. 162). Además, añade:

Con el v. 287 alude Imperial a que una misma doncella figura a veces en la representación alegórica del poema como perteneciente a más de una dueña: por ejemplo, la mansedumbre se pone con la caridad y la fortaleza (vs. 206 y 246), la castidad con la fe y la templanza (214 y 262), la firmeza con la fe y la fortaleza (216 y 247), la templanza –virtud cardinal– con la caridad (205); la religión –perteneciente a la justicia– con la fe (215). (1954: 284)

Y cuando el protagonista muestra interés, casi de neófito, por saber por qué estas doncellas reciben el mismo nombre, si son distintas en cuanto a su hermosura, Dante clarificará: «Todas, mi fijo, como una cadena / e de un linage todas descendientes, / entreteídas cada una con vena» (vv. 289-291). Según Vicente García la respuesta de Dante «apela a la unidad que subyace tras la aparente multiplicidad, la unidad que permite que todas formen un solo entramado concordante y armónico que expresa la grandeza del Uno (Dios)» (2004: 153). Imperial se basa en el pasaje de la *Suma Teológica* (I-II, 65, 1), donde Santo Tomás habla sobre la estrecha relación de todas las

virtudes, de la dependencia mutua entre ambas. Por tanto, la diferencia entre ellas reside exclusivamente en el nombre, pues sólo en el acto de nombrar los objetos se establecen diferencias: «Por ende, mi fijo, si parares mientes, / si son las que han un nombre diferentes, / es la diferencia en los objetos» (vv. 292-294). Pero sólo los «más sabientes» (v. 296) podrán llegar a entender la unidad que subyace a todas las cosas, la unidad existente entre las virtudes: «por ende, un omne nombre a los sojetos, / salva a corrección de más sabientes» (vv. 295-296).

El guía, que interpreta los pensamientos y preocupaciones del protagonista, entiende que éste quiere relacionar todas estas enseñanzas con la situación del mundo actual y por eso se pregunta por qué la iluminación de las doncellas no ha llegado a Castilla («¿por qué en Castilla solmiente una d'ellas?», v. 299). Entonces Dante le explicará que la luz de estas estrellas no puede entrar en Castilla porque siete serpientes lo impiden: «que esta lumbre viedan las serpientes» (v. 302). Aunque el haber visto las visiones es una forma de protección, el guía le advierte a su discípulo que las siete serpientes, portadoras de los siete vicios que se oponen a las virtudes, siempre están presentes a escondidas, dispuestas a corromper y a contaminar la humanidad.

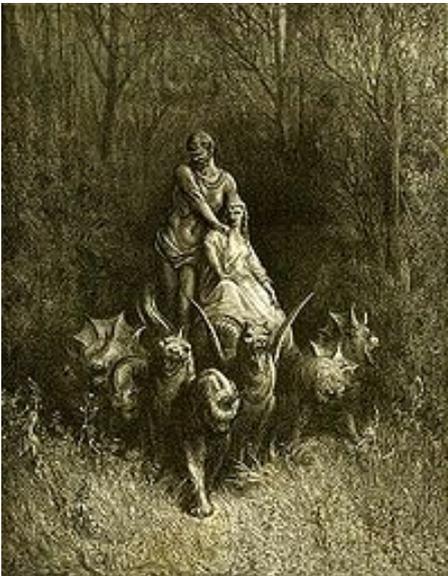


Imagen del carro tirado por el monstruo de siete cabezas que representan los siete pecados en *La Divina Comedia*.

Ilustración de Gustave Doré.

La idea de las siete serpientes puede estar inspirada en el dragón de siete cabezas –que representan los vicios– que vio Dante sobresalir del carro que simbolizaba la Iglesia:

Trasformato così il dificio santo
 mise fuor teste per le parti sue,
 tre sovra'l temo e una in ciascun canto.
 Le prime eran cornute come bue,
 ma le quattro un sol corno avean per fronte:
 simile mostro visto ancor non fue.

(*Purg.*, XXXII, 142-147)

Esto es lo que ocurre en Castilla y lo que el poeta quiere transmitir. En Castilla –y tal vez en concreto en Sevilla– no lucen las estrellas-virtudes porque las serpientes-pecados han ocupado su lugar. Estas serpientes –le advierte el guía– estaban junto a él antes de cruzar el puente que le condujo al paraíso terrenal, donde ahora se encuentra: «las que vinieron, si bien has en mientes, / fasta el arroyo muy juntas contigo» (vv. 303-304). Con él estaban hasta que vio el agua de la fuente donde se lavó la cara («Contigo estaban fasta aquella ora / que viste el agua de la clara fuente», vv. 305-306) y con ese acto el protagonista se purificó, pudiendo así acceder al Paraíso terrenal, dejando atrás las serpientes pues en el Paraíso ya no tiene cabida la maldad. El guía avisa al poeta que si mira estas sierpes tendrá que salir del Paraíso terrenal, pues quien peca no pueda estar en el Paraíso: «e quien las mira, convien' que se tire / d'aqueste jardín» (vv. 311-312). Una vez ha contemplado las virtudes no puede mirar hacia atrás (al infierno), donde se encuentran las serpientes, porque si lo hace será expulsado del paraíso terrenal. Estos versos nos recuerdan, sin duda, el pecado original cometido por Adán y Eva, dejándose seducir por una serpiente –como en este poema de Imperial–, símbolo del mal, siendo expulsados del jardín del Edén y condenando así a toda la humanidad. Complementariamente, nos recuerdan también el pasaje de Lot abandonando Sodoma y el tabú de no mirar atrás (*Génesis*, 19, 16).

Después de esta advertencia, Dante describirá a estas bestias (copla 40).⁷⁸³ La primera sierpe, Nerona (Menor), contamina con su aliento el aire y con su ira se opone a la Caridad. La segunda, Arriana, que se podría relacionar con el arrianismo y el hereje Arrio, se opone a la Fe. De la tercera se nos da la descripción y la referencia histórica más clara: «La terçia llaman la bestia Juderra, / de sí enemiga e desesperada / e

⁷⁸³ Hemos dedicado más abajo un apartado que analiza el papel de estas siete serpientes en la obra de Imperial, recogiendo las diversas opiniones de los críticos. Para los nombres de las sierpes seguimos la lectura que hacen Dutton y Cuenca.

aborresçida del çielo e tierra» (vv. 321-323). Dentro del esquema del poema, esta bestia podría representar la desesperación frente a la dueña-virtud opuesta de la Esperanza. Añade que: «e por eso es de esta tierra apartada / e mucho más está siempre del çielo» (vv. 325-326). La tierra a la que se refiere bien podría ser el paraíso terrestre donde se encuentran ambos personajes y donde las serpientes no pueden estar presentes.

Estas tres serpientes encaran sus cabezas hacia la tierra («miran en el suelo / e al çielo tienen la cola alçada», vv. 327-328), contrastando así con la cercanía de las doncellas-virtudes con el cielo, con Dios. Imperial pudo haberse basado, aquí, en el verso de Dante representando al monstuo Gerión «con la coda aguzza» (*Inf.*, xvii, 1), expresión que proviene a su vez del Apocalipsis 9, 10.

Se pasará a describir, a continuación, a las cuatro sierpes (copla 42) que se oponen a las virtudes cardinales, pues al igual que éstas también se encuentran un poco distantes de las otras tres: «las otras quatro destas apartadas» (v. 329).

La cuarta serpiente, llamada Alenxada, podría ser portadora del vicio de la codicia, que se opone a la Justicia («la grant bestia Alenxada es nombrada / que de todas las otras es en ira»). La quinta, la Celestina, «pusilánime», se opondría a la dueña-virtud de la Fortaleza. La sexta serpiente, Asissina, que es la que ha recibido una mayor atención por parte de los estudiosos del poema –como veremos más abajo–, se opondría a la virtud de la Prudencia. La última, en fin, Sardanapala, representa el vicio de la lujuria, opuesto a la Templanza; el guía comenta que esta serpiente «de suzios vizios nunca se enfrena / e deleita en ellos muy vilmente» (vv. 347-348). Dante termina la presentación de estas sierpes recordando que su presencia en la tierra impide que la gente pueda contemplar la belleza de las dueñas-virtudes: «el aire turba tanto sin mesura / en nuestro regno que la fermosura / de aquestas dueñas non vee la gente» (vv. 350-353).

A partir de aquí empieza una crítica contra la ciudad Sevilla (copla 45).⁷⁸⁴ También Dante en la *Divina Comedia* lleva a cabo una invectiva contra la ciudad de Florencia y lo hace después de referirse a la situación general de Italia. Imperial ha hecho alusión anteriormente –de manera más breve– a la situación general de Castilla: «en nuestro regno» (v. 351). Pero, para Imperial, esta ciudad «noble» acoge todas las sierpes, todos los vicios:

⁷⁸⁴ Creemos que, tal y como han señalado la mayor parte de críticos, la ciudad noble a la que se refiere Imperial es Sevilla pues, como hemos visto, Imperial critica esta ciudad en otros de sus poemas.

¡Oh çibdat noble! pues te esmeraste
en todo el regno por más escogida,
que d'estas sierpes una non dexaste,
que todas siete en ti han guarida.

(vv. 353-356)

Por tanto, Sevilla destaca en todo el reino de Castilla porque en ella residen todos los vicios y por ello debería sentir vergüenza: «Vergüença vergüence tú, mal regida» (v. 357). Imperial insiste en la vergüenza que debe sentir Sevilla y además añade una palabra hasta ahora no usada en la literatura castellana: «espelunca». «Espelunca» proviene del latín *spelunca* y significa «cueva», «gruta». En el lenguaje religioso, puesto que es un claro cultismo, se emplea habitualmente asociada a *spelunca latronum*, «cueva de ladrones», entendidos como comerciantes, muchas veces, como en el episodio neotestamentario de Jesús entre los mercaderes en el templo, en oposición al *templum*.⁷⁸⁵ Así pues, la ciudad noble de Sevilla se ha convertido en una cueva donde habitan las siete serpientes y por tanto, en una ciudad donde reina el mal. Petrarca ya utilizó esta palabra en su *Cancionero* y el poema CLXVI empieza: «S'i' fussi stato fermo a la spelunca». En los últimos versos de esta estrofa, «que luengo tiempo ha que en ti nunca / passó la lança nin fue espada erguida» (vv. 359-360), Imperial podría aludir a la falta de heroísmo o de implicación en tareas bélicas de Sevilla. Como señalan Dutton y Cuenca: «parece reprochar a la ciudad su desinterés por la Reconquista» (1993: 315).

La siguiente estrofa (c. 46) proviene directamente de la *Divina Comedia* –como veremos más abajo– e Imperial la escoge para continuar censurando la ciudad de Sevilla, puesto que en ella Dante también hacía una crítica a la ciudad de Florencia:

Callen Pompeo, Çiçerón, Fabriçio,
e los que en Roma fueron tan çeviles:
al bien bevir non ficieron un quiçio
a par de tus ofiçiales gentiles,
que fazen tan discretos e sotiles
proveimientos, que a midio febrero

⁷⁸⁵ «spelunca» aparece, por ejemplo, en *Jeremías*: «spelunca latronum facta est domus ista», 7.11. También en *Mateo* 21.13 y *Marcos* 11.17. Pero también puede ser verbo, con el sentido de ‘aterrorizar’, ‘erizar’, como en Lucas Fernández: “la greña se me spelunca” (CORDE).

non llegan sanos los del mes de enero,
tanto que alcançen altos sus cobiles.

Imperial es consciente del efecto que su poema va a causar en sus lectores, muchos de ellos pertenecientes a la élite urbana gobernante. Por ello recurre a la figura de varios personajes históricos de origen romano: Pompeyo, Cicerón y Fabricio (referido seguramente al tribuno Quinto Fabricio, aunque tal vez confundido con Cayo Fabricio Luscino, dechado de austeridad e incorruptibilidad). Dutton y Cuenca comentan sobre esta estrofa:

Imperial viene a decir que los mejores políticos romanos no alardearon tanto de honradez como los responsables de la “noble çibdat” y sin embargo gobernaron bien, y no como estos, que des gobiernan hasta el punto de la máxima imprevisión y el total desabastecimiento de la ciudad. Efectivamente, en 1402 Enrique III echó a los oficiales de Sevilla por su incompetencia y corrupción y nombró a cinco regidores, entre ellos Juan Martínez de Sevilla y Bartolomé Martínez de Sevilla, “tesorero que fue del Rey Don Juan I”. Esta situación duró hasta 1407, (*Crónica de Juan II*, año 1407, cap. 17). (1993: 315)

Woodford asegura que estos versos de Imperial aludirían al siguiente acontecimiento contado por Ortiz de Zúñiga en 1396:

Halló al Rey en Sevilla ocupado en las mejoras de su gobierno el año 1396, en que auía bien en qué exercitar la justicia y mostrar la clemencia; pero, atento aora más a los medios suaues que a los rigurosos, cessó en los amagos, intimando preuenciones de futuras penas si no se remediauan los excessos; procuró conciliar ánimos por medio de el arçobispo don Gonçalo, que, según antiguo manuscrito, juntó en su palacio arçobispal, a quinze de enero, los jefes de las parcialidades y principales de su séquito y procuró establecer concordia, que a vista del Rey y de los amagos de su seueridad no fué difícil, aunque no fué permanecer. (1957: 290)

Por otra parte, en relación al verso «Callen Pompeo, Çiçerón, Fabriçio» (v. 361), Nepaulsingh asegura que ha sido malinterpretado por los críticos y propone mantener la lectura del manuscrito: «Cante inpao çiçoreón e Fabriçio». Como vemos, para Nepaulsingh sólo hay un nombre propio en este verso, Fabricio. Para él, «inpao» haría

referencia a la expresión latina *in-pace* y «çiqoreón» no aludiría a Cicerón sino al adjetivo que se deriva de su nombre y que haría referencia a Cayo Fabricio, famoso por su oratoria.⁷⁸⁶

En la siguiente estrofa (copla 47), Imperial, haciendo uso de la ironía –recurso que encontramos en varios de sus poemas–, nos dice que la ciudad mencionada (siempre plausiblemente Sevilla) alardea de actuar bien con justicia y paz («Ora te alegra que fazes derecho, / pues que triumphas con justiça y paz», vv. 369-370), cuando son precisamente estas dos virtudes las que se echan a faltar en su gobierno. Es la misma ironía que encontramos en los versos de Dante haciendo referencia a la ciudad de Florencia: «Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde: / tu ricca, tu con pace, tu con senno!» (*Purg.*, VI, 136-137). Compara, efectivamente, a los que gobiernan en Sevilla con el tribuno Metelo, mencionado también en *Purgatorio*, IX, 136-138, donde se hace referencia a que éste se negó a entregar a Julio César el tesoro público que estaba custodiando. Por ello, dice Imperial que miran por el bien de la comunidad como Metelo, es decir, que sólo buscan su propio beneficio: «Por el común cada uno más faz / que fizo en Roma Metilo tribuno» (vv. 373-374).

Los cuatro primeros versos de la siguiente estrofa son igualmente de inspiración dantesca:

Mírate, çiega, mírate el seno,
mira tus faldas, después el regaço,
mira las riendas e mira el freno,
si en ti queda sano algunt pedaço.

(vv. 377-380)

Imperial habla de Sevilla como una ciudad enferma por la corrupción, la injusticia y la falta de humildad de su gente, pero sobre todo de su estamento más poderoso. La ciudad está alegorizada y personificada como mujer («faldas» y «regaço»), pero también degradada: cosificada o animalizada («riendas» y «freno»). También Dante hace esta misma crítica, animalización incluida, a Italia (obsérvese la misma rima «seno» / «freno»):

⁷⁸⁶ Seguimos la versión que ha aceptado tradicionalmente la crítica. Los argumentos de Nepaulsingh, tenidos en cuenta en otras ocasiones, parecen extravagantes aquí y escasamente convincentes.

Cerca, misera, intorno dalle prode
le tue marine, e poi ti guarda in seno,
se alcuna parte in te di pace gode.
Che val perché ti racconciasse il freno
Giustiniano...?

(*Purg.*, VI, 85-89)

Si seguimos la interpretación que se ha hecho de estos versos de Dante y los que siguen más adelante, en este sexto canto del Purgatorio, podemos pensar que con «riendas» y «freno» Imperial estaba aludiendo al estado eclesiástico. Woodford (1954: 290), además, comenta que hay que tener bien presente el papel de los clérigos en las violencias contra los judíos en 1391.

En los siguientes cuatro versos de esta estrofa Imperial le pide a Sevilla que recuerde que es «grant braço / de todo el regno» (vv. 381-382) y tenga compasión de la adolescencia del «niño moçuelo» (v. 384). Este niño podría ser perfectamente Juan II, en quien el reino tiene puestas todas las esperanzas. Sin embargo, Woodford tiene otra teroría al respecto, pues según él Imperial sitúa esta visión veinte años antes y, por tanto, este niño sería Enrique III y «el asunto principal del poema es la visita de Enrique III a Sevilla y su permanencia allí en 1396» (Woodford, 1954, 268). Sin embargo, como hemos comentado en el apartado biográfico, la relación de Francisco Imperial con Enrique III no era precisamente buena y, como expresa en el *dezir* dedicado a su hijo Juan II, esperaba que con éste llegara la justicia y la paz en el reino de Castilla. Por eso dice en el último verso: «e guarda, guarte, guárdate del maço» (v. 384). Porque cuando reine Juan II castigará a los encargados de las injusticias políticas. Tanto Nepaulsingh como Dutton y Cuenca identifican a Juan II con ese «niño moçuelo».

El primer verso de la siguiente estrofa (copla 49): «Ca si çerca el alva la verdat se sueña» es una adaptación del verso 7 del canto XXVI del Infierno dantesco: «Ma se presso il mattin del ver si sogna». Efectivamente, el verso de Dante, nada fácil, se traduce en la lectura de Sapegno: «se è vero che i sogni fatti nelle ultime ore della notte sono veritieri». En la antigüedad se creía que los sueños que tenían lugar a la hora del alba eran los más verídicos y, por tanto, no es casualidad que el sueño de Imperial –así

como el de Dante— tenga lugar «çerca del alva».⁷⁸⁷ Imperial utiliza el recurso del sueño para dar más veracidad a todo lo que nos está marrando. Los siguientes versos («a ti averná como a fermosa dueña / que con dar buelta su dolor amansa», vv. 387-388) son también de inspiración dantesca: «vedrai te somigliante a quella inferma / che non può trovar posa in su le piume / ma con dar volta suo dolore scherma» (*Purg.*, VI, 149-151). Y son versos fundamentales, porque con ellos —forman el último terceto— acaba el canto VI del Purgatorio, que capitalizan los encendidos apóstrofes —casi jeremiadas— de Sordello a Florencia. Y casi tan importantes como éstos han sido los anteriores, que los explican: «Quante volte, del tempo che rimembre, / legge, moneta, officio e costume / hai tu mutato e rinovate membre!» (vv. 145-147). La renovación de leyes, economía, costumbres, etc., no ha servido, porque quizá haga falta, como a la enferma, un cambio de posición radical: «dar volta» (Dante), «dar buelta» (Imperial). Respecto a estos versos de Dante señala, efectivamente, Ana María Chiavacci: «questa immagine che suggella la grande invettiva, sembra quasi estendersi da Firenze a tutta l'Italia, raffigurando la miseria condizione in cui essa giace» (2009: 196). Siguiendo esta interpretación de los versos del poeta florentino, podemos pensar que Imperial no solo hace referencia a Sevilla, que podría ser la «fermosa dueña», sino a toda Castilla.

Los versos que siguen a continuación son de difícil interpretación: «antes que cumpla la bestia mansa / çiento con çiento e quarenta lunarios» (vv. 389-390). Para Woodford «la bestia mansa» sería la constelación de Aries: «aquí se ve claramente que Imperial remitió su visión a pasado (menos de 240 meses, esto es, casi 20 años antes del momento en que realmente escribe)»; así que estaría haciendo referencia a la primera visita de Enrique III a Sevilla. Los últimos versos de esta estrofa podrían hacer referencia a las injusticias que sufre el reino de Castilla: «tirando los mantos e escapularios, / ca ya de vos sufrir la tierra cansa» (vv. 391-392). Pero también podrían hacer referencia, como indica Woodford, al hecho que el rey Enrique III destituyó de sus cargos políticos a algunas personas, entre ellas a Imperial (como ya comentamos).

En la siguiente estrofa, Imperial —en boca de Dante— se dirige al rey de Castilla para que actúe correctamente, pues sus acciones deben servir de ejemplo para sus sucesores: «A los tus suçesores claro espejo / será ¡mira! el golpe de la maça, / será

⁷⁸⁷ Cfr. Ovidio, *Heroidas* XIX, vv. 195-196; o «Un sábado esient, domingo amanezient, / vi una grant vision en mio leio dormient» (*Disputa del alma y el cuerpo*, vv. 3-4). Acerca de los sueños en la literatura medieval véase el trabajo de Acebrón (2004).

¡mira! el cuchillo bermejo / que cortará a doquier que falle raça» (vv. 393-396). El rey debe actuar con justicia y castigar a los que cometan cualquier falta o abuso. Y de esa manera, nos dice el poema, brillará la estrella de la Justicia: «entonces luzirá en toda plaza / la quarta dueña de aquestas estrellas / e cantarán todas estas donzellas: / –¡Biva el Rey do justiça ensalça!» (vv. 397-400).

A continuación (copla 51), tras esta apelación a la justicia, el maestro y guía Dante pone fin a su discurso («Silencio puso al su razonamiento», v. 401) y se da cuenta de que hay algo que inquieta al poeta-protagonista: « [...] e mientes parava / en la mi vista, si era contento; / e yo, que nueva sed me aquejava...» (vv. 402-404). Nuestro poeta no sabe si formular a su guía la duda que lo aqueja, pues teme que se moleste: «...a mí conviene que desate un nudo, / mas ¿qué será, que fuertemente dudo / que mi pregunta a este sabio grava?» (vv. 406-408). Estos versos son un traslado fiel de los que encontramos en la *Divina Comedia*, cuando Dante cuenta que su maestro Virgilio pone fin a su discurso y se da cuenta de que algo lo aflige. Dante, al igual que Imperial, teme formular su duda:

Posto avea fine al suo ragionamento
l'alto dottore, ed attento guardava
nella mia vista s'io pareo contento;
ed io, cui nova sete ancor frugava,
di fuor taceva, e dentro dicea: «Forse
lo troppo domandar ch'io fo gli grava».

(*Purg.*, XVIII, 1-6)

El «razonamiento», el «sumo sabio» o el «contento» en el *Dezir* son «ragionamento», «alto dottore» o «contento» en Dante. Más aún, un verso como «nella mia vista s'io pareo contento» se calca prácticamente en «en la mi vista si era contento». Pero, sobre todo, es definiva la huella en el verbo final, «grava», que Dante emplea en otros lugares (*Inf.*, III, 80; X, 19-21) y que tiene un sentido de «molestar» («infastidire», en italiano), que es evidente italianismo.

La siguiente estrofa (copla 52) es también de clara inspiración –o más bien imitación– dantesca y seguiría a los anteriores tercetos citados del Purgatorio. En Imperial, Dante se da cuenta de que su discípulo no se atreve a preguntarle y lo anima a hacerlo: «E quando el poeta bien entendió / mi tímido querer que non se abría /

fablando, de fablar ardit me dio / diciéndome: “De temor te desvía”» (vv. 409-412). Del mismo modo, había dicho Dante refiriéndose a Virgilio: «Ma quel padre verace, che s'accorse / del timido voler che non s'apriva, / parlando, di parlare ardir mi porse» (*Purg.*, XVIII, 7-9). Las palabras del guía animan a formular la duda sobre la invisibilidad de las serpientes que lo acompañaban en el arroyo «[...] Declárame, luz mía, / cómo esta lumbre viedan las serpientes / en cómo con ellas, segunt fazes mientes, vine al arroyo, ca yo non las vía» (vv. 413-416).

Dante (copla 53) le responde con afecto, como un padre: «Lo que te dixes –dixes– non lo niego / e dóte, mi fijo, respuesta muy biva: / que estonçe, maguer tú non eres ciego, / tenías velada la virtud visiva» (vv. 417-420). Pese a no estar físicamente ciego tenía la vista velada, puesto que las serpientes cuando actúan en la tierra no se dejan ver: «ca quando, fijo, la virtud ativa / labra con las sierpes en la tierra, / mirando baxo, los párpados çierra / e con tal velo de las ver se priva» (vv. 421-424). Fernández Escalona, con respecto a esa supuesta ceguera del poeta ante todo lo que está viendo, comenta:

Reveladora resulta la ceguera simbólica del «yo» del *Dezir a las siete virtudes* (vv. 417-424): el «yo» ve físicamente las cosas reales, pero no acierta a adecuar la visión sensorial con la visión moral que le presenta su guía, Dante. El mundo de la visión que se sitúa fuera del tiempo viene a representar una idea providencialista de la historia: cuanto ha sucedido se muestra ahora, fuera de la sucesión cronológica, ordenado conforme a un plan que muestra la huella de Dios en la marcha del mundo asegurando la victoria del bien sobre el mal. El mundo empírico, el presente desde el que escribe el «yo», equivale a la negación de ese orden providencial. El mundo ideal tiene sentido; el real carece de él. (1993: 212)

La respuesta de Dante a la duda del poeta sigue en la siguiente estrofa (copla 54), donde le advierte que cuanto más se aleje la vista del cielo, es decir, de Dios y la justicia, más seguirán reinando en la tierra las serpientes o los pecados: «Onde, si d'ellas nasçe atal velo / que privan de se ver estando en la tierra, / ¡quánto más priva la vista del çielo, / non digo çielo, mas una sierra» (vv. 425-428). Las sierpes-pecados han cubierto Castilla con un velo que no deja brillar la luz de las estrellas-virtudes, porque el hombre ha ido apartando su mirada del cielo. Por ello, espera que haya aprendido todo lo que le ha ido explicando para que ahora las serpientes no tapen sus ojos: «Por ende, fijo, mi dezir no yerra, / que esta lumbre viedan las serpientes; / nin tú la viste, si bien

paras mientes / en lo que en mi respuesta se ençierra» (vv. 429-432).

A continuación (copla 55), el poeta-protagonista agradece a su maestro por todo lo que le ha mostrado y por haberle despejado todas sus dudas. De alguna manera, le ha devuelto la vista porque ahora puede percibir todos los pecados que hay en la tierra. Por ello, identificándolo con la luz mayor, lo llama «sol»:

¡Oh sol que sanas toda vista tribulada!
Tú me contentas quanto asuelves,
que non menos que saber, dubdar me agrada:
¡tanto mi memoria en gloria embuelves!
Tú me volviste e agora vuelves
mi vista oscura de noche en día;
las dubdas grandes que antes tenía,
maguer pesadas, agora me son lieves.

(vv. 433-440)

Estos versos son de imitación dantesca, pues también Dante llama a Virgilio «sol» y le agradece, al igual que Imperial, que le haya librado de la carga de sus dudas: «O sol, che sani ogni vista turbata, / tu mi contenti sì quando tu solvi, / che, non men che saper, dubbiar m'aggrata» (*Inf.*, XI, 91-93).

Apenas el poeta termina de pronunciar sus palabras (copla 56) escucha un dulce canto, un coro de rosas alabando a la Virgen María: «de cada rosa de aquel rosal santo / [...] / e unas cantavan: *Graçia, Maria, Ave*, / e otras respondiën: *Ecce ançila*» (vv. 443 y 445). Puesto que Imperial nos dice que ese rosal es santo, podríamos pensar que se está refiriendo a la Rosa celestial nombrada en el Paraíso de Dante (*Par.*, XXXI, 1-27). Para Woodford las palabras pronunciadas por el coro:

no son propiamente una salutación *Ave Maria, gratia plena...*, sino una invocación de los bienaventurados, en presencia de la Virgen, impetrando su gracia. Recuérdese las palabras de San Bernardo a Dante (*Par.*, 32, 147-148): «Orando, grazia convien che s'impetri; / grazia da quella che può aiutarti». (1954: 293)

Después también oye «[...] como aguda esquila / en alta boz: *Çeli Regina salve*» (vv. 447-448). Sobre este último canto dice Woodford: «En *Purg.*, 10, 44, las palabras

Ecce ancilla Dei figuran sencillamente como inscripción en una estatua de la Virgen. Aquí habrá que tomar la locución en sentido literal: ‘He ahí a la Virgen’ pues ella está presente en el rosal (*Par.*, 31, 116)» (1954: 293). Imperial, después de haber purificado sus pecados y de haber aprendido la lección que le ha mostrado su maestro, puede atravesar el Paraíso como nos dice en la siguiente estrofa.

El protagonista de nuestro poema está asombrado con todas esas bellas imágenes que está contemplando, pero no entiende quién está cantando y de nuevo Dante lo tranquiliza diciendo: «Díxome: “Fijo, non tomes espanto, / ca en estas rosas están Serafines, / Dominaçiones, Tronos, Cherubines, / mas non lo vedes, que te ocupa el manto» (vv. 453-456). Dante está haciendo referencia, claro está, a las jerarquías angélicas. Las «Dominaçiones» conforman el sexto cielo del Paraíso dantesco, los «Tronos» el séptimo, los «Cherubines» el octavo y los «Serafines» el noveno, desde donde se accede al Empíreo. Y en la entrada de éste se puede observar la Rosa Mística. Aquí se encuentra Dios pero nuestro poeta no puede contemplarlo porque todavía está vivo. Otro tanto le sucedió a Dante en la *Divina Comedia*, aunque Dante está muerto y, por tanto, como alma puede contemplar toda la belleza celestial. Sin embargo, nuestro poeta, tal y como le advierte su guía, no la puede ver, porque el «manto», que simbolizaría la carne, se lo impide.

Aquí acaba la visión y en tan sólo una estrofa (copla 58) la voz poética regresa a la realidad de un amanecer del mes de mayo: «E como en mayo en prado de flores / se mueve el aire en quebrando el alva, / suavemente buelto con olores» (vv. 457-459). Estos versos recuerdan a los que pronuncia Dante:

E quale, annunziatrice degli albori,
l’aura di maggio movesi ed olezza,
tutta impregnata dall’erba e da’ fiori;
tal mi sentí un vento dar per mezza
la fronte; e ben sentí mover la piuma,
che fe’ sentir d’ambrosia l’orezza.

(*Purg.*, XXIV, 145-150)

En ese instante nuestro poeta despierta («Feríame en la faz e en la calva / e acordé como a fuerça despierto», vv. 461-462) y nos dice: «e fallé en mis manos a Dante abierto / en el capítulo que la Virgen salva» (vv. 463-464). Imperial nuevamente

cita el texto de Dante, el libro material, para que el lector, una vez más, sepa que su *dezir* está inspirado en la obra de su maestro y guía. Este libro es el único recuerdo tangible que le queda al poeta de su viaje espiritual. No es casualidad que el protagonista despierte justamente en el capítulo donde aparece la Virgen pues, como hemos dicho anteriormente, su viaje a partir de aquí ya no puede progresar y, por tanto, debe regresar a la tierra. Comenta Forradellas: «cuando el poeta, Imperial, termina su sueño, ensoñación o visión, el libro, el camino, se ha terminado. El libro, verdadero protagonista del *Dezir*, está abierto por su último canto: “e fallé en mis manos a Dante abierto / en el capítulo que la Virgen salva” (vv. 463-64)» (2001: 159). En este último canto de la *Divina Comedia* –canto xxxiii– San Bernardo, en nombre de Dante, dedica una oración a la Virgen María pidiéndole que permita a la humanidad ver las cosas que suceden en nuestro mundo. Esta idea que cierra la obra de Dante coincide con la intención de nuestro poeta, puesto que también él pretende con su obra despertar la conciencia de su pueblo.

En relación a estas dos últimas estrofas Vicente García afirma:

Dante conoce la disposición de la maquinaria celeste y de la jerarquía de seres espirituales que hay tras ella en la escala hasta Dios, según las nociones del cristianismo neoplatonizado, a cuya comprensión se accede no sólo con el intelecto desarrollado sino con un corazón puro, libre de los pecados que han sido denunciados en oposición a las virtudes necesarias para ser digno de alcanzar la visión celestial. La mención a la Virgen como intercesora por excelencia tal como se había fraguado en el espíritu gótico, pervive reforzada en el ejemplo de Dante, e Imperial quiere terminar el poema de esa forma, ponderando la ortodoxia cristiana de Dante, su valor como teólogo, que cristianiza la escala de Dios [...]. La Virgen es, para cerrar el poema, un sello de cristiandad sobre un tema que podía ser reclamado como propio tanto por musulmanes como por judíos, pues la espiritualización del zodiaco, las entidades angélicas, y el uso de la explicación anagógica de la cosmogonía se hacía también en las otras religiones. (2004: 155)

Como hemos visto a lo largo del poema, Dante, como guía de Imperial, le ha presentado dos paisajes alegóricos. Primero, el triunfo de las virtudes sobre los vicios en un espacio interior. Luego, el mundo externo, la ciudad, la corte y el poder: Roma, Florencia o Sevilla. Comenta Forradellas: «es la invectiva contra un mundo artificioso e inferior, donde triunfan las serpientes de los pecados, que necesita purificarse para que

brillen las estrellas de las virtudes. Mundo del hombre, entre el símbolo y la realidad, pero para el que se abre la esperanza» (2001: 159). Esa esperanza de la que habla Forradellas se personaliza en la figura de Juan II. Es en él en quien Imperial pone todas sus expectativas, tal y como declara en su poema dedicado a Juan II.

Para transmitir todas estas intenciones políticas, Imperial recurre una vez más al género de los decires pues, como dice Vicente García:

El *dezir* es de carácter panegírico, y recurre al símil, a la hipérbole y al símbolo arquetípico para retratar a un personaje histórico y homenajear a otros personajes literarios: Dante, los clásicos, los esotéricos neoplatónicos, los personajes épicos, bíblicos. El *dezir* integra lo enciclopédico como garantía de educación. Se tiene una idea del universo como de una maquinaria que funciona a pesar de las diferencias entre las partes, como una unidad asombrosa. Y el poeta es quien mejor sabe interpretar ese asombro y revelárselo a los mecenas y a los hombres. E Imperial quiere ser en Castilla un nuevo Dante, con un peso político y poético semejante, plenamente consciente de su novedad en las letras castellanas. Y hubo, como se ha visto, quienes no estaban dispuestos a consentírselo, aunque acabaron por ayudar a su consagración y a la difusión del género del *dezir* alegórico con su colorido de metáforas celestes. (2004:155)

Como subraya Vicente García, y como ya hemos ido mencionando en varias ocasiones, Imperial aspira a ser en Castilla el nuevo Dante y por ello lo escoge aquí como guía, como modelo de sabiduría y como ejemplo a imitar.

En resumen, nos quedan muchas preguntas sin respuesta, tras el análisis del *Dezir* y el estudio comparativo entre ambos poemas, empezando, por ejemplo, por el hecho de que Imperial presenta en primer lugar las virtudes y a continuación los vicios, y no al contrario, como hizo Dante en la *Comedia*. Si el camino que emprende Dante era un camino de purificación de los pecados hasta alcanzar la virtud en el paraíso, en Imperial sería –como hemos ido apuntando– un camino de contemplación, primero de las virtudes en una atmósfera paradisiaca, y a continuación las serpientes representando los vicios. Parece como si Imperial, tras haber mostrado la belleza de las virtudes, quisiera advertir a la sociedad de su tiempo de que si no se actúa correctamente las virtudes se pueden convertir en serpientes, portadoras de los siete vicios que se oponen a las virtudes y que siempre están presentes a escondidas, dispuestas a corromper y a

contaminar la sociedad. No es por tanto, el de Imperial, un camino de purificación sino –como hemos ya mencionado– un camino contemplativo del que no solo el protagonista del poema deberá extraer una lección moral, sino también los lectores que sepan interpretar bien los versos de nuestro poeta.

11.2. El papel simbólico de las serpientes

El tema de las serpientes en el *Dezir* es uno de los más complejos de interpretar y, por tanto y a la vez, de los que más luz puede arrojar sobre el sentido de la obra. Como hemos visto, siete pecados y siete virtudes se contraponen en este poema. Las virtudes (tres teologales y cuatro cardinales) se dibujan como estrellas con figura de dama y los pecados en forma de serpiente. Los pecados se presentan bajo nombres simbólicos que aluden a su naturaleza: Merona, Arriana, Juderra, Alenxada, Celestina, Asissina y Sardanapala.

Fue Arched Woodford el primero que intentó explicar los nombres de las serpientes (Casalduero, 1987: 206). Woodford advertía, separándose de aquellos críticos que minusvaloraban la importancia del influjo de Dante, que el *Dezir a las siete virtudes* es una imitación de la *Divina Comedia*. Por esto, como dice Casalduero, llama la atención que Woodford, contradictoriamente, se aparte de Dante a la hora de interpretar los nombres de las serpientes. Woodford explica los nombres básicamente a partir de sus alusiones a las circunstancias político-religiosas de la época de Imperial. Estas son sus conclusiones:

- Menor, errata de Menoma, deriva de Memnonius («oriental»), procede de la *Farsalia* de Lucano y alude al mahometismo. Representa la discordia en oposición a la caridad.
- Aryona, errata de Aryana, deriva de Arius, procede de la *Farsalia* de Lucano y alude al arrianismo. Representa la herejía en oposición a la fe.
- Juderra, síncopa de Juderera, deriva de judería y alude a los judíos de Sevilla desesperados por las matanzas de 1391. Representa la desesperación en oposición a la esperanza.
- Alenxada, errata de Alexada, alude a Aviñón (alejada de Roma). Representa la codicia en oposición a la justicia.
- Calestina, con disimilación de Calixtina, deriva de Calixtus y alude al califato.

Representa la pusilanimidad en oposición a la fortaleza.

- Asyssyna («asesina») alude a los instigadores de la matanza de judíos de 1391. Representa la falta de consideración en oposición a la prudencia.
- Sardanapala deriva de Sardanápalo, procede quizá de Dante (*Par.*, xv, 107-108) y alude a los clérigos amancebados de 1396. Representa la lujuria en oposición a la templanza.

Ya en 1953, Lapesa en su importante estudio sobre Francisco Imperial, criticó que la simbolización de las bestias que Woodford había llevado a cabo carecía de toda solidez. Pero, como afirma Casaldueiro, no todo lo que Woodford expuso está equivocado, ya que fue importante «su observación de que los pecados que se enumeran no son los siete capitales sino siete pecados que se oponen a las virtudes [...], porque sólo partiendo de la oposición entre virtudes y pecados se puede entender la naturaleza y el nombre de los últimos» (1987: 207). Lapesa opina, dejando claro que la imitación de Dante en el *Dezir* es evidente, «que ningún cristiano medieval necesitaba acudir a textos determinados para representar los pecados en figura de sierpes» (1953: 343). Sin embargo, parece que no opina lo mismo cuando estudia las divisiones y los símbolos de las virtudes y los nombres de los pecados. Para ello recurre a fuentes medievales como el *Canzoniere delle virtù e delle scienze* de Bartolomeo di Bartoli da Bologna. En esta obra aparecen una serie de miniaturas donde se representan las virtudes, las cuales tienen bajo los pies un personaje histórico que simboliza el pecado que se le opone. Lapesa explica basándose en esas coincidencias, algunos nombres de las sierpes de Imperial:

- Juderra representa la desesperación, por «Judas disperatus».
- Aryana representa la herejía, por «Arius hereticus».
- Sardanapala, por «Sardanápalo», se opone a la Templanza.

Podría interpretarse, además, basándose en analogías:

- Nerona –no Menor o Merona–, por Nerón, se opone a la Caridad.
- Alexandra –no Alenxada o Alexada–, por Alejandro, representa la Codicia.

Para las otras dos restantes, Calestina y Asissina, no encuentra Lapesa explicaciones satisfactorias, sobre todo para la primera. Para la segunda se basa en la interpretación de Pidal y Ochoa, que relacionaban el nombre de la bestia, por su furia,

con la secta ismaelita de los «assissinos». A Casaldiero esta última explicación le parece inconsistente, considerando que la serpiente Asissina se opone a la Prudencia. El estudio de Lapesa, en fin, ayuda a explicar cinco problemáticas denominaciones.

Edwin Place (1946) ya había utilizado los comentarios de Pidal y Ochoa sobre las serpientes Menor y Juderra, manteniendo la tesis de que Imperial era un instigador de los ataques sevillanos antijudíos de 1391.⁷⁸⁸ Place coincide con Lapesa al explicar dos de las siete serpientes: Arriana y Sardanapala. Acude de nuevo a Ochoa y a Pidal al interpretar la bestia Asissina. Y explica las dos serpientes que faltan: Alenxada, que representa el fraude y que provendría de la *Divina Comedia* (del Alessio Interminei colocado entre los aduladores [*Inf.*, XVIII, 122]) y Calestina, errata por Celestina, que representa la acidia y que provendría también de *La Divina Commedia* (del papa Celestino V castigado entre los cobardes [*Inf.*, III, 57-62]).

Dorothy Clarke (1962), quien, como se había comentado anteriormente, duda de que este poema pertenezca a Francisco Imperial, afirma que los pecados son los siete capitales y no los que se oponen a las virtudes de la alegoría. Estas son sus conclusiones:

- Menor: la gula (el menor de los pecados). No es una errata, aunque la rima pide –ona.
- Aryona: la acidia. No es errata de Ayrona, la que está llena de aire.
- Alenxada: la ira. Es Alejada, en el sentido de lúgubre, de odiada o repulsiva.
- Sardanapala: lujuria. Clarke no explica esta serpiente aunque apunta a la conexión que con Dante había señalado Woodford.
- Calestina: soberbia. Sigue a Pidal y Ochoa.
- Asyssyna: envidia. También sigue a Pidal y Ochoa.
- Juderra: codicia. Aunque alude a Dante, aprovecha, en parte, lo que Lapesa había comentado.

Margherita Morreale (1967), por su parte, no explica lo que las serpientes representan. Como comenta Casaldiero (1987: 208), lo que busca Morreale es indicar el significado y el origen de los nombres y en algún caso determinar sus fuentes. Aunque excluye la relación directa entre Imperial y el texto de Bartoli, acepta la explicación que

⁷⁸⁸ Sobre este tema es interesante su breve artículo «Francisco Imperial y las violencias sevillanas de 1391» (Place, 1946), citado en la bibliografía.

de la serpiente Menoma (de Nerona) hace Lapesa. Coincide también con él al comentar el nombre de la bestia Juderra aunque, como comenta Casaldueiro, se separa al señalar alguna nota antisemita: «Cualquiera sea la derivación inmediata de Juderra, la pulla antijudaica es evidente y usual en este tipo de composiciones didácticas» (367). Ofrece su propia teoría en relación con los dos otros nombres de las serpientes: Alenxada (360-61), en la que parte de la afirmación de Woodford (Aviñón), ve una alusión quizá al papa Benedicto XII; en Celestina ve una referencia al nombre de Celestino V.

Por último, Nepaulsingh (1977: 115-119) indica el significado y el origen de los nombres de estas serpientes sin intentar explicar lo que representan. Justamente por ello coincide con la mayoría de los críticos precedentes. Sigue a casi todos cuando habla de la bestia Arriana y de Sardanapala. Repite lo dicho por Morreale sobre Celestina, o lo dicho por Lapesa en relación a las bestias Juderra, Asissina y Alenxada. Además, comenta Casaldueiro, Nepaulsingh acepta cualquiera de las teorías anteriores sobre la bestia Merona, a la que, al igual que Place, llama Morona.

Lapesa, asume Casaldueiro (1987: 208), descifra cinco de los siete nombres discutidos, revela lo que éstos significan y comenta cómo elaboran orgánicamente una doctrina que se transmite luego y que facilita la comprensión del poema de Imperial. Resulta, sin embargo, extraño que Lapesa no basara en Dante para justificar sus comentarios, puesto que Imperial coincide con Bartoli al pertenecer ambos a una misma tradición y al tomar de ella la presentación, los símbolos de las virtudes y los nombres que identifican los pecados. Imperial pudo encontrar, además, muchos de esos elementos en la *Divina Comedia*, pues, como afirma: «estaba acomodando a ella (a los cantos que van del 27 al 33 del Purgatorio) el patrón de su poema» (Casaldueiro, 1987: 209). Por ejemplo, en el canto VIII del Purgatorio, tres luminarias (que simbolizan las tres virtudes teologales) ocupan el lugar donde antes brillaron cuatro (que simbolizaban, a su vez, las tres virtudes cardinales): «Le quattro chiare stelle/ che vedevi staman son di là basse, / e queste son salite ov' eran quelle» (*Purg.*, VIII, 102). Una serpiente, que representa al demonio, aparece en ese momento y como las serpientes (bestias) del *Dezir*, avanza entre las flores. Las siete virtudes, que se dibujan en forma de doncellas, advierten su naturaleza doble: «Noi siam qui ninfe en el cielo siamo stelle» (*Purg.*, XXXI, 106). Oponiéndose a las virtudes aparecen, simbolizados por las siete cabezas de un dragón, los siete pecados capitales (*Purg.*, XXXII, 130-47).

Es posible, dice Casaldueiro (1987: 209), que la *Divina Comedia* ayudara también a Imperial a decidir el nombre de las serpientes. Explica Virgilio a Dante, en el

canto XI del Infierno, el castigo de los que se dejan llevar por la violencia. Después, se dibuja el pecado: el espacio que lo contiene y la bestia que lo simboliza. En un lugar lúgubre, entre precipicios y ruinas, se alberga el Minotauro. Esta bestia que personifica la ira («Quell'ira bestial», [XII, 33]) y que se mueve en la zona en la que el aire se corrompe («L'orrible soperchio / del puzzo che'l profondo abisso gitta» [XI, 4-5]), recuerda la bestia de Imperial que se opone a la Caridad y que corrompe el aire que respira: «El su espirar todo el aire encona» (v. 317). Es la bestia que Lapesa denominó Nerona, que otros (como Pidal o Morreale) prefirieron llamar Menoma o Merona, como Dutton y Cuenca, y a la que Casaldüero añade que tal vez podría denominarse Minona, por el Minotauro de la *Divina Comedia*.

En el primero de los tres grupos en los que se coloca a los violentos, sufren los hombres que ofendieron a sus prójimos, aquellos que se apropian de lo ajeno, como la bestia Alenxada de Imperial, que «siempre a sí tira sustança agena e faz'la apropiada» (333-34). La presentación, explica Casaldüero, se abre con la enumeración de los tiranos que derramaron sangre y que se dedicaron al pillaje: Alejandro –que en Imperial personifica la codicia– es el que precede a todos («E' son tiranni / che dier nel sangue e nell'aver di piglio. / Quivi si piangon li spietati danni; / quivi è Alessandro», *Purg.*, XII, 104-07). El grupo siguiente está constituido por los que se dañaron a sí mismos, privándose con su violencia de las cosas del mundo, especialmente los suicidas: «Puote omo avere in sé man violenta / e ne' suoi beni... / qualunque priva sé del vostro mondo» (*Purg.*, XI, 40-3). Éstos, sin embargo, como apunta Casaldüero, no se relacionan en la *Divina Comedia* con la desesperación. Tampoco se coloca a Judas entre ellos. Judas aparece más tarde, en el último canto, en la «Giudecca» (XXXIV), en la región que se reserva a los traidores. Se encuentra, como Virgilio advirtió antes (IX, 28-9), en el lugar más bajo, en el más oscuro, en el más lejano del cielo. Todo lo cual, como dice Casaldüero: «recuerda a Micer Francisco, que aparta del cielo, como Dante hace con Judas, a la bestia Juderra; y que también, como Dante hace con los suicidas, la aparta de la tierra: “E pon [ponse] de esta tierra apartada, / e mucho más está siempre del cielo” (325-26)» (1987: 209).

Casaldüero comenta, en relación con las bestias Ariana y Sardanapala, que simbolizan la infidelidad y la incontinencia respectivamente. Dante, en el Paraíso, alude a las herejías de Arrio, aunque insistiendo tanto en la infidelidad de éste, como en su necesidad: «Si fe' Sabellio e Arrio e quelli stolti / che furon come spade alle Scritture / in render torti li diritti volti» (XIII, 127-29). También en el Paraíso, como apuntan

Woodford y Morreale (373), alude Dante a la incontinencia de Sardanápalo: «Non v'era giunto ancor Sardanapalo / a mostrar ciò che'n camera si pote» (XV, 107-08).

La explicación del nombre de la serpiente Celestina, dice Casaldueiro basándose en el estudio de Place, la encontramos en Dante:

El nombre, sin duda errata por Celestina, alude al papa Celestino V, el que en la *Divina Commedia* fue condenado a causa de su gran renuncia (por su «gran rifiuto», *Inf.* III, 60) a sufrir eternamente en las puertas infernales: «Caccianli i ciel per non essere men belli, / né lo profondo inferno li riceve» (III, 40-1). Situación que coincide con la de la serpiente que en el *Decir*, oponiéndose a la Fortaleza, representa la debilidad y la cobardía: «La quinta, pues l'anima pusilánima e menguada, / ha nombre, fiijo, sierpe Celestina, / del inferno e del çielo desechada» (337-39). (Casaldueiro, 1987: 210)

En cuanto a la bestia Asissina (210-12), Casaldueiro ofrece un apartado especial dedicándole un mayor estudio y creyendo encontrar la relación entre Dante y esta serpiente, que mostraría el lazo que conectaría a los dos autores, pudiendo reconstruir así su nombre tal y como lo concibió Imperial. Pidal y Ochoa relacionaron por primera vez el nombre de la serpiente con una secta ismaelita, haciendo derivar Asissina de «assissenus», «assissenus» de «haxexín» y «haxexín» de «haxixa», acentuando en la derivación y en los vocablos el sentido de «asesino». Woodford, por su parte, contraponía la bestia Asissina a la Prudencia, sosteniendo, con el apoyo de Santo Tomás, que la bestia representaría la falta de consideración, es decir, la falta de recto juicio. Woodford convierte a la serpiente Asissina en representación del clérigo –o del clero– responsable de la matanza sevillana de judíos, del «asesinato» de 1391. Lapesa, que, como hemos visto anteriormente, sigue a Bartolomeo di Bartoli, coincide con Woodford al oponer la bestia Asissina a la Prudencia, pero se aparta un poco de éste y acoge la interpretación que Pidal y Ochoa habían elaborado: «El nombre de Asyssyna no ofrece dificultad: el enfurecido fanatismo de los sectarios ismailitas de Siria y Persia –los assassinos o assissinos– era conocido en toda la Europa Occidental» (1953: 346-47). Place mantiene la teoría de Lapesa, al igual que parecen hacerlo Clarke y también Morreale y el propio Nepaulsingh. «Asissina» denominaría, como en la etimología árabe del actual sustantivo, una secta musulmana que en sus principios, hacia el siglo XI, se dedicó a ejecutar sangrientas venganzas políticas».

Casalduero, sin embargo, frente a todas las interpretaciones anteriores, explica que esta sexta serpiente «es la imprudencia que no mira a donde se dirige y que con su astucia todo lo destruye. Su nombre, que nos ha llegado estropeado, debió ser Asinina (de asno) y no Asesina (de asesino)» (1987: 211). Dante, afirma Casalduero, de acuerdo con una tradición conocida y apoyándose en la *Consolatio Philosophiae* de Boecio, compara al imprudente con el asno («Chi da la ragione si parte...vive bestia, sì come dice quello eccellentissimo Boezio: “Asino vive”» [*Convivio*, II, 7]). Por eso, en el Paraíso, como comenta Casalduero, después de referirse a la prudencia y de citar a Salomón como encarnación de la humana sabiduría, alude a los estúpidos (representados por filósofos y herejes). Concluye Casalduero:

Los herejes que en Dante, representando la imprudencia, caminan ciegos y destruyendo las Sagradas Escrituras, se truecan primero en el poema de Imperial en dos de sus serpientes alegóricas: la bestia Arriana, que representando la herejía, prepara contra el cristianismo su error y veneno (“La otra a nombre la sierpe Aryona [Ariana], / muy enemiga de la [fe] cristiana, / emponçoñada e falsa e renoa [errona]” [318-20]; se trueca ahora en la bestia Asinina que, representando la imprudencia, camina, ciega también, sembrando destrucción: «Que nunca cata do pon sus pisadas / nin quiere ver con qué dan las pasadas; / sus obras non son orden, mas ruina» (342-44). (Casalduero, 1987: 211-12)

A modo de resumen, Casalduero (1987: 212) presenta al final de su artículo, la lista de las serpientes, sintetizando sus conclusiones:

- Nerona –o Minona–, se opone a la Caridad, representa el odio o la violencia; toma el nombre de Nerón, aludiendo a sus crímenes, o del Minotauro en cuanto personificación de la violencia y de la ira en la *Divina Comedia* (*Inf.*, XII, 11-33).
- Arriana, se opone a la Fe, representa la infidelidad; toma el nombre de Arrio, aludiendo a la herejía; se relaciona con la *Divina Comedia* (*Par.*, XIII, 126-29).
- Juderra, se opone a la Esperanza, representa la desesperación; toma el nombre de Judas, aludiendo a su suicidio; se relaciona con la *Divina Comedia* (*Inf.*, XXXIV, 61-3).
- Alenxada, se opone a la Justicia, representa la injusticia; toma el nombre de Alejandro, aludiendo a su codicia –en cuanto injusticia hacia el prójimo–; se

relaciona con la *Divina Comedia* (*Inf.*, XII, 104-07).

- Celestina, se opone a la Fortaleza, representa la debilidad; toma el nombre de Celestino V, aludiendo a su cobardía; se relaciona con la *Divina Comedia* (*Inf.*, III, 59-60).
- Asinina, se opone a la Prudencia, representa la imprudencia; toma el nombre de Celestino V, aludiendo a su estupidez; se relaciona con la *Divina Comedia* (*Par.*, XIII, 126-29).
- Sardanapala, se opone a la Templanza, representa la incontinencia; toma el nombre de Sardanápalo, aludiendo a sus excesos; se relaciona con la *Divina Comedia* (*Par.*, XV, 107-108).

11.3. Dudas sobre el autor de esta composición

Las dudas que han surgido sobre la paternidad literaria de este poema se deben básicamente a que en el *Cancionero de Baena* aparece con un título muy corto –«Dezir de Miçer Françisco a las siete virtudes»–, en el que no se menciona como autor a «Imperial». Es necesario discutir la paternidad de este último poema principalmente porque Clarke no está del todo convencida de que Imperial lo haya escrito. A pesar de estas dudas, la mayoría de los críticos consideran que Imperial sí fue su autor.

Woodford (1950-1954) llegó a las siguientes conclusiones básicas: 1) Francisco Imperial compuso el «Dezir a las siete virtudes»; 2) el autor de este poema era religioso; de modo que: 3) Francisco Imperial era religioso. Cuando Rafael Lapesa (1953: 339) aportó la documentación que demostraba que Imperial fue lugarteniente del almirante de Castilla, las conclusiones de Woodford debían haber sido desechadas. Sin embargo, Clarke (1961) se adhirió a ellas y sumó, por su parte, otras, con nuevo corolario: 1) el *Dezir*, según las investigaciones de Woodford, fue escrito por un religioso; 2) Imperial no era religioso; de modo que: 3) es muy dudoso que Imperial escribiera el *Dezir*. Esta nueva serie de conclusiones se basa en las siguientes razones: «Además de las referencias a la música sacra y a las virtudes, y las que están contenidas en los nombres de algunos pecados, hay otras referencias que muestran un conocimiento de cosas que pertenecen a la iglesia» (1961: 183). Sin embargo, en cuanto a la «música sacra», hay que señalar que también hay referencias a ella en el poema xv (226), dedicado al

nacimiento de don Juan II, y no existe duda, como sostiene Nepaulsingh (1997: xxxii), de que Imperial es el autor de este poema. En esta composición, él se compara «al poeta jurista, teólogo Dante», y Morreale ha demostrado sobradamente cómo muchas referencias religiosas en este *Dezir* eran asequibles a Imperial a partir de los comentarios a la *Divina Comedia* de Dante.

Nepaulsingh comenta que con lo dicho anteriormente queda claro que la opinión de Clarke sobre que Imperial no escribió el *Dezir* está fundada en la premisa débil de que el autor del poema era religioso. Sin embargo, Clarke vuelve a encontrar razones para negar que Imperial pudiera haber escrito el poema:

La «sierpe calestina» que se refiere indudablemente a los “calixtinos” o utraquistas, una secta husita que floreció prominentemente en los años veinte y treinta del siglo XV, es el único indicio definitivo que encuentro de la fecha aproximada de la composición del «Dezir a las siete virtudes» y, por consiguiente, un indicio para negar la paternidad literaria. En primer lugar, si la muerte de Imperial ocurrió en el primer cuarto de 1400 o antes, como indicaría un documento descubierto recientemente, Imperial no podría ser el autor del poema, puesto que los “calixtinos” empezaron a funcionar durante la segunda década del siglo. (1962: 27)

Morreale confirma que «calestina» se refiere al papa Celestino V, quien no tuvo absolutamente nada que ver con los husitas, ya que fue Papa por muy poco tiempo, entre 1294 y su muerte en 1296. Morreale apunta:

Aquí ha de leerse “sierpe celestina”, por hallarse en un pasaje inspirado en el tercer canto del *Inferno*, acerca del primero de los cuales, el hijo de Dante, Pedro Alighieri, cita a Pedro Morrone, que durante su breve papado llevó el nombre de Celestino V. (1967: 315)

La conclusión final, siguiendo a Nepaulsingh (1997: xxxiv), es que Clarke no será «la última que dudaría de la paternidad literaria de Miçer Francisco Imperial»; la indecisión era debida en parte al hecho de que «es enteramente posible que un solo autor adopte una actitud frente a cualquier asunto y haga una interpretación de ello en una época de su vida o bajo cierto conjunto de circunstancias y que cambie radicalmente de perspectiva después, bajo otras condiciones». Nepaulsingh concluye diciendo que

aunque Clarke no ha podido encontrar ninguna prueba segura contra la paternidad literaria de Imperial de este poema su tesis principal no debe ser desechada arbitrariamente.

11.4. La huella de Dante

Centrándonos en el comentario léxico de este poema, se ha escrito mucho, por supuesto, sobre la deuda que debe Francisco Imperial a Dante. Uno de los elementos fundamentales de la estética de Imperial es el que subraya que la poesía debe estar bien fundada en autoridades. Y los pocos poemas de Imperial revelan a primera vista una afición por una autoridad, aparentemente muy por encima de cualquier otra. Por lo tanto, existe la tendencia de creer que es posible explicar la obra de Imperial con referencia sólo a esta autoridad. Algunos críticos han elevado fuertes protestas contra esta interpretación excesivamente escorada, o monopolizada por lo dantesco, de la obra de Imperial, pero en general, al tratar de matizar esa influencia, tienden a identificarse con el otro extremo: el de negar todo influjo dantesco, y afirmar en su lugar la influencia francesa.

Algunos críticos han adoptado una actitud menos polémica respecto a la obra de Imperial. Morreale revela la deuda lingüística que tiene el poeta genovés-sevillano con su «mentor» Dante. En su opinión, en muchos versos Imperial se esfuerza no sólo por traducir el contenido que extrae del Purgatorio, sino por transmitir los rasgos léxicos, sintácticos y semánticos del italiano a un castellano que él adoptó plenamente como lengua literaria. Comenta que la condición bilingüe y bicultural de Imperial influye en una castellanización de la lengua poética. Y señala los siguientes aspectos que demuestran el movimiento estructural del italiano al castellano: la preferencia por las formas verbales sencillas; la sustitución de verbos sencillos por frases sustantivas; el uso frecuente de elementos polivalentes (como por ejemplo la conjunción «que»); el uso del gerundio; una inclinación hacia una sintaxis condensada y elíptica; el políptoton; el uso pleonástico del pronombre personal; la yuxtaposición; una segmentación y distribución paralelística en vez de armoniosa y variada; una terminación más frecuente de versos con palabras sinónimas; un esquema rítmico ABABBCCB, etc. (Morreale, 1967).

En el campo de lo semántico, Morreale identifica tres temas principales que

revelan una voluntad de acercarse a Dante. El primero sería el de la increpación contra la «çibdat noble», 353-380, basada en la *Divina Comedia*, donde se dan las exclamaciones contra Florencia, en *Inf.* VI, 64-75, y *Purg.* VI, 75-130. Imperial las combina, intentando preservar tanto la ironía como la indignación del propio Dante. Otro sería el de las serpientes simbólicas, que recuerdan el dragón de *Purg.* XXXIII, 34, los retorcimientos de las sierpes, en *Inf.* XXV, 49-60, y el gusto medieval de Dante por la formación de nombres extraños. Por último, estaría el tema de las siete virtudes.

En lo que se refiere a la forma métrica (ritmo y rima), y citando textualmente las palabras de Morreale: «el *Dezir a las siete virtudes* podría considerarse como la primera traducción métrica parcial de la *Divina Comedia*» (1967: 317).

A continuación, vamos a detenernos en la comparación de algunos versos de la *Divina Comedia* de Dante con los de nuestro poeta en el *Dezir a las siete virtudes*. Para ello, seguiremos la comparación que lleva a cabo Margherita Morreale (1967), cuando confirma que el *Dezir* contiene versos enteros de Dante traducidos casi literalmente al castellano:

Ché perder tempo a chi più sa più spiace (<i>Purg.</i> III, 78)	El tiempo perder pesa a quien más sabe (v. 1)
Poca favilla gran fiamma seconda (<i>Par.</i> I, 34)	ca assí como de poca çentella algunas vezes segunda grant fuego (vv. 33-34)
Vestita di color di fiamma viva (<i>Purg.</i> XXX, 33)	Las tres avién color de llama viva (v. 161)
Ma se presso al mattin del ver si sogna (<i>Inf.</i> XVI, 7)	Ca si çerca el alva la verdat se sueña (v. 385)

Añade, además, Nepaulsingh:

E da costei ond'io principio piglio (<i>Par.</i> VIII, 10)	E dende aqeste prinçipio yo tomo (v. 2)
Di grande autorità ne' lor sembianti (<i>Inf.</i> IV, 113)	De grant abtoridat avía semblante (v. 105)

Versiones de dos o tres versos consecutivos:

<p>Qual si fe' Glauco nel gustar dell'erba, che'l fe'consorte in mar delli altri Dei (<i>Par.</i> I, 68-69)</p>	<p>Como movió Glauco gustar la yerva porque fue fecho de una conserva con los dioses que las mares regían (vv. 46-48)</p>
<p>Vedrai te simigliante a quella inferma che /.../ con dar volta suo dolore scherma (<i>Purg.</i> VI, 149-151)</p>	<p>A ti averná como a fermosa dueña que con dar buelta su dolor amansa (vv. 387-388)</p>
<p>Or ti fa lieta, ché tu hai ben onde; tu ricca, tu con pace, e tu com senno! (<i>Purg.</i> VI, 136-137)</p>	<p>Ora te alegra que fazes derecho, pues que triumphas con justiçia e paz (vv. 369-370)</p>
<p>Ma quel padre verace, che s'accorse del timido voler che non s'apriva, parlando di parlar ardir mi porse (<i>Purg.</i> XVIII, 7-9)</p>	<p>E quando el poeta bien entendió mi tímido querer que non se abría, fablando de fablar ardit me dio (409-411)</p>
<p>Entra nel petto mio, e spira tue sì come quando Marsia traesti della vagina delle membra sue. (<i>Par.</i> I, 19-21)</p>	<p>Entra en mis pechos, espira tu çiencia, como en los pechos de Febo espiraste, quando a Marçia sus miembros sacaste de la su vaina, por su exçelencia. (vv. 21-24)</p>
<p>Verso di te che fai tanto sottili provedimenti, ch'a mezzo novembre non giugne quel che tu d'ottobre fili. (<i>Purg.</i> VI, 142-144)</p>	<p>A par de tus ofiçiales gentiles que fazen tan discretos e sotiles proveimientos que a medio febrero non llegan sanos los del mes de enero (vv. 364-367)</p>
<p>O sol che sani ogne vista turbata, tu mi contenti sí quando tu solvi, che, non men che saver, dubbiar m'aggrata. (<i>Inf.</i> XI, 91-93)</p>	<p>Oh sol que sanas toda vista turbada, tú me contentas tanto quando asuelves, que non menos que saber, dubdar me agrada (vv. 433-435)</p>

También de seis versos seguidos:

<p>O somma luce, che tanto ti levi da' concetti mortali, a la mia mente ripresta un poco di quel che parevi, e fa la lingua mia tanto possente, ch'una favilla sol de la tua gloria possa lasciare a la futura gente. (<i>Par.</i> XXXIII, 67-72)</p>	<p>¡Oh suma luz!, que tanto te alçaste del concepto mortal, a mi memoria represta un poco lo que me mostraste, e faz' mi lengua tanto meritoria que una çentella sól' de la tu gloria pueda mostrar al pueblo presente. (vv. 25-30)</p>
---	---

Como afirma Morreale, la traducción o adaptación castellana que lleva a cabo Imperial con el texto de Dante es tan estrecha y literal que en ocasiones solo se entiende gracias a este. Por ejemplo, en el v. 26, palabra destacada en negrita, donde Imperial ha sustituido «mente», v. 67, también destacada en negrita en el fragmento de Dante, por «memoria».

Nepaulsingh añade:

<p>Posto avea fine al suo ragionamento l'alto dottore, e attento guardava ne la mia vista s'io pareva contento; e io, cui nova sete ancor frugava, di fuor tacea, e dentro dicea: «Forse lo troppo dimandar ch'io fo li grava» (<i>Purg.</i> VIII, 1-6)</p>	<p>Silencio puso al su razonamiento el sumo sabio e mientes parava en la mi vista, si era contento; e yo, que nueva sed me aquexava, en mi dezía, maguera callava: «A mí conviene que desate un nudo, mas ¿qué será que fuertemente dudo que mi pregunta a este sabio grava?» (vv. 401-408)</p>
---	---

Hay ocasiones en las que Imperial empieza del mismo modo que Dante el verso:

<p>Qual è colui che cosa innanzi a sé (<i>Purg.</i> VII, 10)</p>	<p>E como aquel que cosa estraña mira (v. 273)</p>
--	--

Per la verce fede, a gloriarla (<i>Par.</i> XXIV, 44)	La verdadera Fee, fijo, es llamada (v. 211)
---	--

Nepaulsingh:

Che quattro cerchi giugne con tre croci (<i>Par.</i> I, 39)	Quatro çercos que tres cruces façian (v. 42)
---	---

En otros casos los versos de Dante sufren un desplazamiento semántico de sus miembros:

Io riconobbi i miei non falsi errori (<i>Purg.</i> XV, 117)	E luego conoscí los mis errores (v. 88)
Conforme a sua bontà, lo e'l chiaro (<i>Par.</i> II, 148)	Segunt acostumbra sól' por su bondat (v. 208)
Parlare in modo soave e benigno (<i>Purg.</i> XIX, 44)	Era en vista benigno e suave (v. 97)

Nepaulsingh:

Cenere, o terra che secca si cavi d'un color fora col suo vestimento (<i>Purg.</i> IX, 115-116)	E en color era la su vestidura çeniza o tierra que seca se cave (vv. 98-99)
Che vince la divina volontate (<i>Par.</i> XX, 96)	E vençe voluntat desenfrenada (v. 236)
“Sembianz” avevan né trista né lieta (<i>Inf.</i> IV, 84)	La del semblante nin alegre nin triste... (v. 257)

También atrae el contenido ajeno hacia las modalidades de la lengua y tradición literaria castellana:

Sappia qualunque il mio nome dimanda ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno le belle mani a farmi una ghirlanda (Pg. XXVII, 100-102)	Qualquier qu'el mi nombre demanda, sepa por cierto que me llaman Lía, e cojo flores por fazer guirlanda, como costumbro, al alva del día (vv. 137-140)
---	--

Añade Nepaulsingh:

Lo duca mio, che mi potea vedere far sí com'om che dal sonno si slega, disse: «Che hai che non ti puoi tenere, ma se' venuto più che mezza lega velando li occhi e con le gambe avvolte, a guisa di cui vino o sonno piega?...» (Purg. XV, 118-123)	Dixe: «Non duermo.» «¿Pues por qué tan mudo atanto sin fabla has ya andado? E si non duermes, eres omne rudo: ¿non ves que tú eres ya llegado en medio del rosal en verde prado?...» (vv. 145-149)
Cantando: «Ave Maria, gratia plena!» (Par. XXXII, 95)	E unas cantavan: «Graçia, Maria, Ave» (vv. 445)
«Regina celi» cantando sí dolce (Par. XXIII, 128)	En alta boz «Çeli Regina Salve» (vv. 448)

Siguiendo las conclusiones del estudio llevado a cabo por Morreale (1967: 320), Imperial devuelve las palabras a su disposición natural en castellano, hace coincidir la pausa oracional con la del verso, y en el ámbito de la copla de arte mayor, amplía el original y renuncia a la unión íntima, casi de encabalgamiento, por ejemplo entre los versos 101 y 102, que permite la condensación del terceto y dar relieve tanto al verbo simbólico «moveré» como al adjetivo «bello». También hace hincapié en la predilección de Imperial por los verbos sencillos, allí donde Dante emplea la forma derivada: «commuoversi» (Purg. XXV, 136) frente a «mover» (v. 46); «riconoscere» (Purg. XV, 117) frente a «conosçer» (v. 88). Otros ejemplos como venir («vínome»), dicho del sueño (v. 14), frente a «mi prese il sonno» (Purg. XXVII, 92).

Morreale considera que para llevar a cabo una comparación sistemática habría que desmontar los dos poemas y descubrir sus líneas sintácticas. De esta manera,

afirma, se opondría una estructura sinuosa y periódica con muestras de otra lineal, cada vez que Imperial se deja llevar por sus propios hábitos de poeta castellano:

La mente di sudore ancor mi bagna (<i>Inf.</i> III, 132)	Ante que entrasse, ove muchos suores (v. 85)
Che m'avea di paura il cor compunto (<i>Inf.</i> I, 15)	De ver la sesta ove pavor sobejo (v. 185)
Non eran cento tra' suoi passi e' miei (<i>Pg.</i> XXIX, 10)	Non fueran çiento aun bien contadas (v. 124)
Leva, diss'io, maestro, li occhi tuoi (<i>Purg.</i> III, 61)	Buelve los ojos e alça más el çejo (v. 249)
Di fuor tacea, e dentro dicea: -Forse (<i>Purg.</i> XVIII, 5)	En mi dezía, maguera callava (v. 405)

Nepaulsingh:

D'un giunco schietto e che li lavi'l viso (<i>Purg.</i> I, 95)	Fuéme a una fuente por lavar la cara (v. 11)
I mi volsi a man destra, e puosi mente (<i>Purg.</i> I, 22)	Desque bolví a man' diestra el rostro (v. 89)
Ma se presso al mattin del ver si sogna (<i>Inf.</i> XXVI, 7)	Ca si çerca el alva la verdat se sueña (v. 385)
E come giga e arpa, in temprata tesa di molte corde, fa dolce tintinno (<i>Par.</i> XIV, 118-119)	El son del agua en dulçor passava, harpa, dulçaina, vihuela de arco (vv. 69-70)
Prega'io lui, «solvetemi quel nodo...» (<i>Inf.</i> X, 95)	«A mí conviene que desate un nudo...» (vv. 406)

Presemi allor la mia scorta per mano (<i>Inf.</i> XIII, 130)	Tomóme la mano e bolvió por o vino (v. 121)
Nel mezzo del cammin di nostra vita (<i>Inf.</i> I, 1)	E començava: «En medio del camino» (v. 103)
E quei: «S'io fossi di piombato vetro, l'immagine di fuor tua non trarrei più tosto a me, che quella d'entro impetro...» (<i>Inf.</i> XXIII, 25-27)	En un muy claro vidro plomado non se vería tan bien tu figura... (vv. 281-282)
Che non sarebbero arti, ma ruine (<i>Par.</i> VIII, 108)	sus obras non son orden, mas ruina (vv. 344)
E quale, annunziatrice de li alberi l'aura di maggio movesi e olezza, tutta impregnata da l'erba e da' fiori, tal mi senti' un vento da per mezza la fronte, e bem senti' mover la piuma, che fé sentir d'ambrosia l'orezza (<i>Purg.</i> XXIV, 145-150)	E como en mayo en prado de flores se mueve el aire en quebrando el alva, suavemente buelto con olores, tal se movió acabada la salva. Feríame en la faz e en la calva (vv. 457-461)

En ocasiones, Imperial yuxtapone los elementos que en el original están hábilmente entretreídos:

Lunga la barba e di pel bianco mista (<i>Purg.</i> I, 34)	Barva e cabelo alvo sin mesura (v. 100)
Chi guarda pur com l'occhio che non vede (<i>Purg.</i> XV, 134)	E nunca vido e non çessa mirando (v. 274)

En otras ocasiones, Imperial intercala una distribución de tipo paralelístico:

I'mi volsi a man destra, e puosi mente all'altro polo, e vidi quattro stelle non viste mai fuor ch'alla prima gente (Pg. I, 22-24)	Las siete estrellas que en el çielo relumbran, e los sus rayos que al mundo alumbran (vv. 118-19)
---	---

Nepaulsingh:

Ma per chiarire parole e con preciso latin rispuose quello amor paterno (Par. XVII, 34-35)	Diome respuesta en puro latín (v. 113)
Lo naturale è sempre sanza errore, ma l'altro puote errare per malo obietto o per troppo o per poco di vigore Purg. XVII, 94-96	En las seis d'estas puede omne errar –me dixo el sabio–, tú debes creer, por poco o por mucho en ellas mirar (vv. 193-195)

Morreale ha señalado que dos conceptos utilizados por Dante para abarcar a la república florentina en su totalidad dan pie, en este poema de Imperial, a un despliegue enumerativo en el plano horizontal:

Cerca, misera, intorno dalle prode le tue marine, e poi ti guarda in seno (Purg. VI, 85-86)	Mírate, çiega, mírate el seno, mira tus faldas, después el regaço, mira las riendas e mira el freno (vv. 377-379)
---	--

En cuanto al léxico, dice Morreale: «el acercamiento a Dante se realiza por medio del empleo de un buen número de palabras homólogas, como «demandar», «ocupar», «privar», «segundar», «vista», del uso fraseológico análogo de «cejo», «mientes», y sobre todo por los préstamos y calcos del italiano, que distinguen el *Dezir a las siete virtudes* de entre las demás composiciones del *Cancionero de Baena*» (1967: 327).

Morreale destaca otros rasgos dantescos en el poema de Imperial, como por ejemplo el uso de palabras homólogas, la fraseología analógica, los italianismos como «adedar», «gravar», «represtar» (ejemplos de préstamos léxicos) y los latinismos como «argumentar», «çevil», «concepto», «meritorio», «oculto», «sinçero», «suave», etc. que a veces inspiran neologismos. Según su análisis, Imperial respeta más los límites morfológicos del castellano, pero imita la libertad dantesca con el uso de palabras homófonas y la aglutinación de los pronombres personales.

12. Respuesta de Francisco Imperial a Ferrant Sánchez Calavera

Encontramos nuevamente en el *Cancionero de Baena* una serie de preguntas y respuestas en la que participará nuestro poeta. Ferrant Sánchez Calavera propone una pregunta (CB 517 [ID1644]) a la que varios otros poetas responderán. La composición de Francisco Imperial (CB 521 [ID1649]) correspondería a la cuarta respuesta, como se lee en la misma rúbrica: «Respuesta quarta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla». También contestarán poéticamente a esta pregunta los siguientes poetas: Pero López de Ayala (CB 518, ID1645); Fray Diego de Valencia (CB 519, ID1647); Fray Alfonso de Medina (CB 520, ID1648); un moro llamado maestro *Mahomat el Xartosse de Gualfaxara* (CB 522, ID1650); García Álvarez de Alarcón (CB 523, ID1651); Ferrant Manuel de Lando (CB 524, ID1652). Esta serie se cierra con una nueva intervención de Sánchez Calavera (CB 525, ID1653) para responder a todos los poetas que han participado, tal y como indica su rúbrica: «Respuesta e replicación otava e postrimera que fizo e ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera, comendador susodicho e fundador de la dicha pregunta. La qual es muy bien fecha e letradamente fecha e respondida, por quanto replicó e respondió a sí mesmo e a todos los otros señores letrados que le avían respondido, e declaró mejor la opinión e duda de su questión».

Tal y como explican sucintamente Dutton y Cuenca:

Esta serie de preguntas y respuestas versa sobre la predestinación y contiene muchas referencias a la medicina [...] Pablo A. Cavallero, «Praescitus – preçitos (Rimado de Palacio, N 1152a y 1573b). Ayala y los problemas teológicos», *Incipit*, 3 (1983) 95-127, explica cómo la cuestión conmovió a toda Europa en los siglos XIV-XV, por las doctrinas de John Wyclif (h. 1330-1384), condenadas en 1377. Los términos tradicionales eran *electus* «salvo» y *reprobis* «condenado». Ayala emplea el término en el sentido clásico de «preconocido» (Romanos 8.29), pero en esta serie *preçito* se emplea en el sentido wyclifiano de «precondenado». Estas doctrinas entrarían en España por Juan de Gante, Duque de Lancaster, a cuyo servicio Wyclif estaba desde 1371.

12.1. Pregunta de Sánchez Calavera

CB 517 [ID1644]

Pregunta muy sutil e muy letradamente fundada que ordenó el dicho Ferrant Sánchez Calavera; la qual pregunta fizo él generalmente a Pero López de Ayala el Viejo e a otros muchos grandes sabios letrados d'este reigno que le respondieron a ella, segunt que delante en este libro es contenido.

Señor Pero López, la gran sequedat
de mi mucho breve e simple çiençia
desea unguento de çertenidat,⁷⁸⁹
compuesto e dado por vuestra sentencia;
5 só tormentado de grave dolencia,
ca tengo una llaga en mi coraçón
en non fallo en omne deliberaçión,
si vos non avedes de mí conçiençia.

Notorio es que Dios es tan poderoso
10 en todas las cosas e sabio perfeto,
que al su saber divino, glorioso,
non se le ampara escuro secreto,
mas antes Él sabe, sin ningunt defeto,
las cosas que fueron e son e serán,
15 e en un momento, sin ningunt afân,
faze e desfaze su poder decreto.

Pues esto es verdat, non ay dubdança
que ante qu'el ombre sea engendrado
e su alma criada que, sin alongança⁷⁹⁰
20 bien sabe Dios quál será condenado
e sabe otrosí quál será salvado;
e pues faze⁷⁹¹ qui sabe que se ha de perder,

⁷⁸⁹ *Ungüento*: remedio. *Çertenidad*: certidumbre.

⁷⁹⁰ *Alongança*: dilación.

⁷⁹¹ *Faze qui*: crea quien.

paresçe que es su merçet de fazer
ombre que sea en infierno dañado.

25 Demuéstrase esto por quanto escogidos
de Dios son aquellos qu'Él quiso salvar
e por su gracia sola son defendidos
de ir al infierno, escuro lugar;
assí que es demás los omnes curar⁷⁹²
30 de dar alimosnas nin fazer ayuno,
pues paresçe por esto que omne alguno
de su ordenança non puede escapar.

Que es demás, digo, en quanto al ir
al Paraíso o pena infernal;
35 e d'esta qüestión se podría seguir
una conclusión bien fea atal:⁷⁹³
que Dios es causa e ocasión de mal,
pues sabe tal omne que será perdido,
e fázelo e quiere que sea nascido
40 para pena e cuita cruel, desigual.

Puse esta llaga en su poderío⁷⁹⁴
algunas vezes de sabios letrados,
e dizen que Dios da libre alvedrío
a todos los omnes con almas criados,
45 e los faze en sí ser apoderados⁷⁹⁵
de obrar bien o mal qual d'ello más quieran,
e dales razonable seso que entiendan
que por sus obras han de ser julgados.

E pues que poder cumplido e sano
50 es dado al omne e entendimiento

⁷⁹² *Demás*: por demás. *Curar*: preocuparse.

⁷⁹³ *Atal*: tal.

⁷⁹⁴ *Poderío*: poder, consideración.

⁷⁹⁵ *Apoderados*: con poder, con capacidad.

de querer, non querer, diz' que en su mano
está su salud e su salvamiento;
por ende, que yerra qualquier pensamiento
que diz' «Dios es causa de mal o vadero»⁷⁹⁶
55 que, aunque es sabidor, non es plazentero
de mal del alma que va en perdimiento.

Otrosí religiosos de muy santa vida
han visto mi llaga e su grant ardua,
e resfriante e llantén tendida⁷⁹⁷
60 me ponen en ella en esta figura,
diciendo por cierto que no es cordura
a ningunt omne, por abto⁷⁹⁸ que sea,
escodriñar tal dubda, salvante que crea
muy llanamente la Santa Escritura.

65 Ca lo que Dios faze siempre es bien fecho,
tentar sus secretos diz' que erramos,
ca Él en toda obra es derecho
e las vanidades los ombres pensamos,
que, puesto que⁷⁹⁹ algo nos entendamos,
a respecto de Dios es menos que nada,
70 e, si nuestra entençión⁸⁰⁰ en algo es turbada,
es por poco saber que nos alcançamos.

Bien es verdat que con estos ungüentos
del dolor de la llaga grant parte fallesçe,⁸⁰¹
75 empero non son atán suficijentes
que del todo la curen segunt pertenesçe⁸⁰²

⁷⁹⁶ *Vadero*: parcial.

⁷⁹⁷ *Resfriante*: calmante. *Llantén*: hierba medicinal.

⁷⁹⁸ *Abto*: apto.

⁷⁹⁹ *Puesto que*: aunque.

⁸⁰⁰ *Entençión*: entendimiento.

⁸⁰¹ *Fallesçe*: cesa, desaparece.

⁸⁰² *Curen*: sanen. *Pertenesçe*: conviene.

que los que alegan alvedrío paresçe
que non niegan Dios ser sabidor
de la gloria del ombre que cría o dolor,
80 e qué faz' aquel que en infierno padescçe.

E que ante qu'Él diesse la tal libertad
de obrar bien o mal, qual más le pluguiesse
e seso de razón, sabía Él verdat
que sería dañado,⁸⁰³ si assí lo fiziesse
85 e que fue su merçet que atal nasciesse
e, si diz' que l' desplaz' la su danaçión⁸⁰⁴
del alma cuitada, en poca sazón,
podría librarla, si por bien toviesse.

La cura⁸⁰⁵ otrosí tampoco aprovecha
90 que los religiosos en mí obraron,⁸⁰⁶
que la entençión de Dios más derecha
de la ley siempre los sabios buscaron,
e los secretos de Dios que vedaron
a vos de saber en la su estoria,
95 son los que Él tiene en la su memoria,
que nunca en escripto jamás se fallaron.

E pues me non curan las melezinas,
sobr'esto a mí dadas, sin que lo meresca,
por vuestra merçet, de otras más finas
100 me fazed vos gracia por que non padescas;
tales que çierre la llaga e encorezca⁸⁰⁷
por vuestro seso, que de otro non curo,⁸⁰⁸

⁸⁰³ *Dañado*: condenado.

⁸⁰⁴ *Danaçión*: condenación.

⁸⁰⁵ *Cura*: remedio.

⁸⁰⁶ *En mí obraron*: me administraron.

⁸⁰⁷ *Encorezca*: cicatrice.

⁸⁰⁸ *Curo*: me preocupo.

e mandat poner del bálsamo puro
en ella por tal que señal non parezca.

105 Acresçentarás los vuestros loores
 en fazer aquesto que poco vos cuesta,
 que muy grandes sabios e nobles señores
 dessean de ver la vuestra respuesta;
 por quanto sobre esto están en reqüesta
110 e aquesta dolença non se les parte,⁸⁰⁹
 algunos que esperan aver ende parte
 del bien que vieren que a mi llaga presta.

 Señor, esto digo so protestaçon
 que mi entinçon es querer disputar,
115 mas non poner dubda nin fazer errar;
 que Dios que es justo non puede judgar,
 salvante derecho, justicia, razón.

La labor poética de este autor, así como su biografía, no son tan conocidas como la de otros poetas del siglo XV. Sin embargo, en el *Cancionero de Baena* se recogen dieciséis composiciones suyas.⁸¹⁰

De las dos escuelas que se distinguen en el *Cancionero de Baena*: la trovadoresca galaico-portuguesa y la alegórico-italiana, Sánchez Calavera pertenecería a esta última puesto que en sus poemas –y un ejemplo de ello sería el que acabamos de reproducir– encontramos el gusto por el conceptismo y la elaboración retórica, además de una serie de alardes sobre conocimientos teológicos que le permitan llevar a cabo razonamientos de temas profundos. Como comenta Puigvert Ocal, los problemas teológicos que despiertan en él un especial interés, probablemente por ser judío, son: la predestinación, el origen del mal, el misterio de la Santa Trinidad, la Encarnación, el sufrimiento de Cristo, etc. Así pues «el enfoque y el tratamiento que Calavera hace de estos temas,

⁸⁰⁹ *Parte*: va.

⁸¹⁰ Sus números son: 517, 525, 526, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 540, 542 y 544. Entre los estudios principales sobre Sánchez Calavera, hay que destacar la edición y estudio de su obra por Díez Garretas (1989), su trabajo posterior (Díez Garretas, 1992) y el de Puigvert Ocal (1989).

especialmente la formulación de *preguntas* a sus contrincantes, revelan una clara inquietud de espíritu y una indudable herencia judía» (1989: 137).

El poema que nos ocupa consiste en una pregunta poética que lanza Calavera a Pero López de Ayala, como aparece en la rúbrica y en el primer verso («Señor Pero López, la gran sequeadat...»), pero también a otros poetas, a propósito de la predestinación. Desde los primeros versos queda claro que Calavera tiene una gran duda y que necesita ser solucionada lo antes posible: «desea unguento de çertenidat» (v. 3); «só tormentado de grave dolença, / ca tengo una llaga en mi corazón» (vv. 5-6).

Calavera no entiende (estr. 2) cómo Dios, que es tan poderoso, sabio y perfecto permite que algunos hombres sufran y finalmente acaben en el infierno. Pues dice que nadie «de su ordenança non puede escapar» (v. 32). Por ello llega incluso a sugerir:

que Dios es causa e ocasión de mal,
pues sabe tal omne que será perdido,
e fázelo e quiere que sea nascido
para pena e cuita cruel, desigual.

(vv. 37-40)

Además, dice que algunos religiosos «de muy santa vida» (v. 57), intentando despejar sus preocupaciones le han sugerido que ningún hombre que crea en la Santa Escritura debe profundizar en los oscuros secretos de Dios, «ca lo que Dios faze siempre es bien fecho, / tentar sus secretos diz' que erramos» (vv. 65-66). Para Calavera, estos «remedios» no son suficientes para despejar sus dudas, puesto que – explica– el libre albedrío que Dios otorga a los hombres no es tal teniendo en cuenta que el destino de estos ya está decidido por Dios desde su nacimiento (estr. 11). Y como las explicaciones de estos religiosos devotos no le han servido de ayuda para calmar su angustia, pide a López de Ayala y al resto de poetas que le aporten otros razonamientos que puedan sanar esa herida que tanto lo atormenta (estr. 13). Finalmente, en la última estrofa quiere dejar claro que su intención no es poner en duda la figura de Dios: «que mi entinçión es querer disputar, / mas non poner en dubda nin fazer errar». (vv. 114-115).

Con este poema queda patente la lucha interior de Calavera entre judaísmo y cristianismo y, como indica Puigvert Ocal: «le acucia la pregunta de por qué la Salvación no llega desde el principio» (1989: 138). El problema que presenta Calavera

tiene realmente una verdadera profundidad teológica, que seguramente tenga que ver en buena parte con esa «herencia judía». Curiosamente, leído desde el siglo XXI, nos puede recordar también, un tanto anacrónicamente, los temas fundamentales sobre la predestinación, la salvación y el libre albedrío que llevarán, entre otros, a la separación protestante un siglo más tarde a la escritura de estos versos. Porque la reforma luterana propondrá –en principio heréticamente– que la salvación no depende de las obras sino de la fe, algo que parece quedar en el aire o en candelero en la formulación de algunos de los versos de la compleja pregunta de Calavera.

A esta composición seguirán –como apuntábamos al principio del capítulo– seis respuestas, más una del mismo Calavera (*CB* 525), entre las que se encuentra la composición de nuestro poeta y que trataremos a continuación.

12.2. Respuesta de Francisco Imperial

CB 521 [ID1649]

Respuesta quarta que fizo e ordenó miçer Françisco Imperial, natural de Génova, estante morador en la çibdat de Sevilla.

Vuestra llaga, amigo, es incurable,
digo incurable a temporal cura;
tanto es profunda, tanto es oscura,
que la vuestra vista non es bastable⁸¹¹
5 a ver el profundo e examinar,
nin, segunt Dante, trasumanar⁸¹²
podría lengua, por bien que fable.

Pero de lo que puede la mi vista veer
dirá quanto puede aquí la mi lengua,
10 a esta cura vos faze grant mengua
en el unguento de entreponer,⁸¹³

⁸¹¹ La palabra «bastable» aparece también en otro de sus poemas: «alcançar tan alto nin mano bastable / a tirar el clavo por que ande la rueda» (*CB* 548, vv. 2-3)

⁸¹² *Trasumanar*: pasar más allá de los límites humanos. Ver *infra*.

e tener que Dios fizo e faze e fará,
e quien sutil mira muy claro verá
que en Él fue siempre lo que ha de ser.

15 Que a Dios non ha tiempo, este es el velo
que turba mucho aquí vuestra vista,
que quanto a Él non fue el Bautista
antes nasçido que cubierto de pelo;
e si fue dicho *Major non surrexit*⁸¹⁴
20 non quanto a Él, *sed nobis aspexit*⁸¹⁵
ca en la idea siempre fue en el çielo.

E assí preçitos e predestinados
non nasçieron ante e después murieron,
que ante e después en Dios nunca fueron
25 nin los beatos nin los dañados⁸¹⁶
fue,⁸¹⁷ nin es causa de la sabiduría
de Dios, nin ella neçesitó a María
la Madalena salir de los pecados.

Si assí non fuera, fuera menguado
30 en⁸¹⁸ nos alvedrío e en Dios justiçia
dar por mal pena e por bien letiçia;⁸¹⁹
e, si el sumo bien está ordenado,
reserva alguno non es maravilla,
que assí fazer puede al Rey de Castilla,
35 sin vos ofender a mí muy honrado.

Pero protestando que lo tanto profundo
sea corregido por Beatriz⁸²⁰ santa

⁸¹³ *Entreponer*: aplicar.

⁸¹⁴ *Major non surrexit*: procede de San Mateo 11, 11. Ver *infra*.

⁸¹⁵ *Sed nobis aspexit*: procede de Salmos 101, 20. Ver *infra*.

⁸¹⁶ *Dañados*: condenados.

⁸¹⁷ *Fue*: podría significar «pero».

⁸¹⁸ Manuscrito «& nos»; Nepaulsingh «en».

⁸¹⁹ *Letiçia*: felicidad. Ver *infra*.

e tener firme lo que la Iglesia canta,
ca, si nuestra razón oviera abondo⁸²¹
40 de trascorrer la infinita vía,
menester non fuera parir María,
e concluyendo assí vos respondo.

Como se puede leer en la rúbrica, esta composición es la cuarta de la serie de respuestas a Sánchez Calavera que encabeza López de Ayala, destinatario de directo de la pregunta.

En cuanto a la estructura externa el poema está dividido en seis estrofas con siete versos cada una con rima: ABBACCA. Por tanto, no contesta con la métrica ni con la rima al poema de Calavera y, de hecho, reduce el número de versos a casi una tercera parte. Podemos dividir todo el poema en tres partes de dos estrofas cada una. En la primera parte se expondría el problema, la preocupación de Calavera; la segunda contendría la solución y la tercera sería el intento de demostrar que esa solución aportada es la única respuesta.

El poema empieza aludiendo a la llaga que tanto dolor causa a Calavera y le advierte que «vuestra llaga, amigo, es incurable» (v. 1), puesto que es una cuestión muy profunda y «oscura» (v. 3). Tanto es así «que la nuestra vista no es bastable» (v. 4) a tratar estos temas ni podría explicarse con palabras: «segunt Dante, trasumanar / podría lengua por bien que fable» (vv. 6-7). Imperial vuelve a citar a Dante en su poema confirmando, una vez más, que es su modelo a imitar y su bordón de apoyo en dificultades poéticas. En esta ocasión hace referencia a los versos 70-71 del primer canto del Paraíso «trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti» (2007: 448). El término «trasumanar» es un neologismo de Dante, que significa «ir más allá de» o «sobrepasar los límites humanos». Dante intenta explicar lo que sintió al ver a Beatriz en el Paraíso pero admite que es imposible. Desde los primeros versos del Paraíso manifiesta su dificultad para explicar todo lo que ha visto en el reino de los cielos. Y el tema de la inefabilidad es central en todo el primer canto: «vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende» (vv. 5-6). Con esta comparación Imperial

⁸²⁰ Manuscrito «beatatriz»; Nepaulsingh «Beatriz». Imperial aquí se está refiriendo a *Beatrice*, amada de Dante.

⁸²¹ *Abondo*: suficiencia.

advierde del mismo modo a Calavera de que será muy difícil poder hablar sobre un tema tan profundo.

Imperial le sugiere a Calavera que esa preocupación viene porque piensa que Dios actuó en el pasado, actúa en el presente y seguirá actuando en el futuro (« tener que Dios hizo e hizo e hará», v. 12). Dios, según la creencia agustiniana dominante en el escolasticismo medieval, existe fuera del tiempo («que a Dios non ha tiempo, este es el velo», v. 15) y de ahí que sea tan difícil encontrar remedio a la llaga confesada.

Para apoyar su respuesta, Imperial cita a varios personajes, de tres clases, como explica Nepaulsingh:

Imperial emplea en este poema, como en otros, tres tipos de autoridades para persuadir al adversario: «vertatz» histórica, «vertatz» literaria y «vertatz» teológica. La belleza artística del poema se basa en la manera en que aplica estas autoridades. (1977: 134)

Las referencias al «Bautista / [...] cubierto de pelo (vv. 17-18) vienen del Evangelio de Mateo (3, 4): «vestido de pelo de camello y un cinto de cuero...». Y por eso enlazan, en el verso 19 («Major non surrexit»), con otros versículos de Mateo referidos al nazareno precursor de Jesús: «Amen dico vobis, non surrexit inter natos mulierum maior Joanne Baptista; qui autem minor est in regno caelorum, major est illo» (11, 11): «No ha salido a la luz [entre los nacidos de mujer] nadie mayor [que Juan Bautista]». Mientras que el verso 20 («sed nobis aspexit») remite, en cambio, a Salmos 101, 20: «Quia prospexit de excelso sancto suo; Dominus de caelo in terram aspexit»: «desde el cielo nos ha visto [desde su santuario en lo alto]». Por otra parte, Imperial pone a María Magdalena como ejemplo de fe: «nin ella neçesitó a María / la Madalena» (vv. 27-28).

Los primeros versos de la quinta estrofa reproducen los de Dante en el Purgatorio:

Si assí non fuera, fuera menguado
en nos alvedrío e en Dios justìçia
dar por mal pena e por bien letiçia
(vv. 29-31)

Se così fosse, in vol fòra distrutto
Libero arbitrio, e non fora giustizia
per ben letizia, e per male aver lutto.
(vv. 70-72)

En estos versos, tanto Dante como Imperial –siguiendo a su maestro– quieren transmitir la idea de que si no existiera el libre albedrío y las cosas estuvieran predeterminadas –como sugería Calavera–, no sería justo obtener como premio la felicidad por una buena conducta, al igual que el sufrimiento como castigo por el mal cometido, y, por tanto, Dios sería injusto.

En los últimos versos de esta quinta estrofa Imperial nombra al rey de Castilla, es decir, a Enrique III:

e, si el sumo bien está ordenado,
reserva alguno non es maravilla,
que assí fazer puede al Rey de Castilla,
sin vos ofender a mí muy honrado.

(vv. 32-35)

Según Nepaulsingh estos versos supondrían una nueva crítica de Imperial hacia el rey:

Todos los editores ponen punto después de «honrado», pero queda claro que Imperial no quería ningún signo de puntuación, puesto que las primeras palabras de la próxima estrofa deben ser entendidas, o con «honrado», o con la construcción en el último verso: «o assí fazer puede el Rrey de Castilla a mí muy honrado / pero protestando» o «pero protestando [...] / e concluyendo assí vos rrespondo» [...]. Imperial protestaba contra el nombramiento de Alonso Enríquez como almirante de Castilla el día 4 de abril de 1405. (1977: XXIII)

Esta teoría de Nepaulsingh resulta interesante, pero un tanto arriesgada y, sobre todo, a tenor de los nuevos apuntes biográficos sobre Imperial, que restan importancia, si se tiene en cuenta la situación de prestigio de Imperial en Sevilla en estos años, al hecho supuestamente desastroso del nombramiento como almirante de Alonso Enríquez.

Imperial nombra a Beatriz –la amada de Dante– a la cual llama «santa» en la última estrofa de su poema: «sea corregido por Beatriz santa» (v. 37) y nos confirma que nuestro poeta tiene siempre bien presente la obra de su maestro Dante. Tanto es así que a continuación reproduce nuevamente versos de la *Divina Comedia*. Dice Imperial: «ca, si nuestra razón oviera abondo / de trascorrer la infinita vía» (vv. 39-40) y en el

tercer canto del Purgatorio se lee: «Matto è chi spera che nostra ragione / possa trascorrer la infinita via» (vv. 34-35). Ambos poetas explican que es imposible conocer el misterio de la Santa Trinidad («de la infinita vía») y si fuera así no hubiera sido necesario que la Virgen María hubiera dado a luz a Jesucristo («menester non fuera parir Maria», v. 41). Este verso también aparece en el tercer canto del Purgatorio de donde Imperial lo ha traducido literalmente: «mestier non era partorir Maria» (v. 39).

Como podemos ver, Imperial una vez más recurre a Dante y a los versos de su *Divina Comedia* para responder a cualquier cuestión que se le plantee, pues para él la obra del poeta italiano representa un filón máximo de sabiduría y su autor un ejemplo y leccionario a imitar. Aquí, en concreto, las palabras de Virgilio sobre la justicia divina (Purgatorio, III, 19-45), antes del encuentro con los contumaces que domina el canto, le ofrecen casi todas las claves para dar una convincente y contundente respuesta a Calavera. La justicia divina, viene a decir Virgilio, actúa de modo que los cuerpos inconsistentes de las almas sufran tormento físico, pero de un modo que no quiere que sea revelado a los hombres (el «velo» del v. 15 de Imperial), por lo que es loco («matto») quien espera con la sola ayuda de la razón poder comprender ese misterio de fe. La gente se ha de conformar con lo revelado, porque si hubiese podido ver todo, no habría sido necesario que Jesús naciera.

Este, el motivo del nacimiento de Jesús; es, en efecto, el argumento clave (y también el más confuso, sin el complemento de Dante) de la respuesta de Imperial. Y de ahí el aderezo de citas evangélicas y la repetida alusión a San Juan Bautista. Porque grandes filósofos, continúa Virgilio –y cita a Aristóteles, Platón y otros–, han deseado vanamente conocer este misterio no revelado, y sus profundos ingenios si les hubiesen permitido alcanzar ese logro si hubiese sido posible. Pero no ha sido así y tal deseo insatisfecho se ha convertido en su pena o dolor perenne (la «llaga» a la que aluden ambos poetas cancioneriles, pero con más dramatismo o angustia Calavera). El silencio reticente y la inclinación de frente y turbación de Virgilio, tras haber nombrado a esos grandes maestros y su deseo incumplido, es muy revelador y explícito, según algunos comentaristas: tal vez él haya sufrido o sufra de esa misma «llaga». Imperial, sin embargo, no la tiene; al contrario, cura limpiamente la herida, abierta por Calavera, con ungüentos de pura ortodoxia cristiana, bien suministrados por la solución que facilitan los versos de su maestro.

13. Poemas atribuidos a Francisco Imperial en otros cancioneros

Dos poemas de muy distintas características, presentes en otros cancioneros, es decir, fuera de la serie de los suyos recogidos y agrupados en el *Cancionero de Baena*, han sido atribuidos a Imperial. El primero, «Solo en l'alva pensoso estando», aparece en el *Cancionero de Palacio* (SA7-324), en tanto que el segundo, «En un espantable temeroso», un extenso poema, aparece en el *Cancionero de Baena* atribuido a Ruy Páez de Ribera y, sin embargo, con algunas variantes, el mismo texto se lo atribuye a Imperial el *Cancionero de Gallardo*. Mientras la crítica más reciente coincide casi unánimemente en que «Solo en l'alva pensoso estando», aun no estando en *Baena*, sería ciertamente obra de Imperial, para el segundo, «En un espantable temeroso», al contrario, se suele decantar por la autoría que aparece en *Baena*, es decir, porque sea creación de Páez de Ribera y no de Imperial, pese a algunas similitudes con rasgos de este. Es lo que vamos a ver con algún detalle a continuación.

13.1. «Solo en l'alva pensoso estando», *Cancionero de Palacio*

SA7-324

Dezir que fizo Françisco Imperial

Solo en l'alva, pensoso⁸²² estando
en una floresta⁸²³ de rosas e flores,
oí auçeles, oí roseñores,⁸²⁴
cantos de amor dulçemente cantando;
5 por dó viniessse no vi, sino quando
oí una voz que dixo: «¡Set preso!⁸²⁵
¡Datvos a presión e faredes seso!⁸²⁶

⁸²² *Pensoso*: pensativo.

⁸²³ *Floresta*: bosque espeso.

⁸²⁴ *Auçeles*: aves. *Roseñores*: ruiseñores.

⁸²⁵ *Preso*: apresado.

¡Seyet mi prersonero, que yo vos lo mando!»

10 Volví los mis ojos por ver de quién era
la voz pavorosa que assí me prendía
e vi una dueña que assí resplandía
como el sol en mayo en su alta espera;⁸²⁷
e como el sol así bien s'esmera⁸²⁸
entre las planetas, assí bien s'esmerava
15 entre las flores e se demostrava
en su semblante fermosa, artera.⁸²⁹

Fermosa en tallio⁸³⁰ e muy delicada,
faiçones tenía⁸³¹ de muy placiente aire,
onesta, garrida, de muy buen donaire,
20 el cuerpo estrecho, la faz bien tallada;
donosa, polida, nariz afilada,
prietos los ojos, mansos e suaves,
las joyas qu'estavan deyús⁸³² estas llaves
ver no las puede, tant' estaba çerrada.

25 De dolçes olores de rosas, jazmines,
ni fina color de flor de rutmán,⁸³³
ni de todas las flores qu'están
en prado, en uertos, ni bellos jardines,
ni Famagosta, ni Anchilines⁸³⁴
30 non ven las dueñas tan dolçes⁸³⁵ odores

⁸²⁶ *Seso*: lo sensato.

⁸²⁷ *Espera*: esfera.

⁸²⁸ *S'esmera*: se destaca.

⁸²⁹ *Artera*: lista, hábil.

⁸³⁰ *Tallio*: figura.

⁸³¹ Manuscrito «tiene»; Nepaulsingh «tiene». Seguimos a Dutton y Cuenca. *Faiçones*: facciones.

⁸³² *Deyús*: debajo de.

⁸³³ *Rútman*: palabra de difícil lectura.

⁸³⁴ *Famagosta* y *Anchilines*: ciudades de Chipre.

⁸³⁵ Manuscrito «dolças»; Nepaulsingh «dolças». Seguimos a Dutton y Cuenca.

como esta señora, ni en Fez los señores
del alto linaje de los Marines.⁸³⁶

En su mano tenía un arco⁸³⁷ d'amores,
la cuerda era varios pensamientos,
35 la flecha era posada en leves movimientos,
el fierro tormento con dulçes olores,
la pluma deleite e vanos sabores;
eran entre amas las empulgueras⁸³⁸
maginaçiones d'extrañas maneras;
40 los tendales⁸³⁹ eran sin porqué rencores.

Deque⁸⁴⁰ miré con grant fermosura
e vi el arco tan amoroso,
díxele manso e muy omildoso⁸⁴¹
«¡Válame, Señora, la vuestra medida!»
45 Respúsome: «Poca fue vuestra cordura
de entrar aquí en esta floresta
sin mi mandado, si caro no os cuesta.
¡Tornatvos, sandío, a vuestra locura!»

Díxele: «Señora, non me baldonedes,⁸⁴²
50 pues l'amor vuestra me fizo entrar,
e si me matades por vos yo amar,
al que vos desama, ¿qué mal le faredes?».
Repuso airada: «Vos no me fabledes,
ca mucho m'esplugo⁸⁴³ de vos ser amada,

⁸³⁶ *Marines*: según Dutton y Cuenca, Imperial se está refiriendo aquí a los *Beni-Marín*, Benimerines, dinastía norteafricana que despojó a los Almohades.

⁸³⁷ *Arco*: ballesta.

⁸³⁸ *Amas*: ambas. *Empulgueras*: cabos de ballesta.

⁸³⁹ *Tendales*: palos de ballesta.

⁸⁴⁰ *Deque*: desde que.

⁸⁴¹ *Omildoso*: humilde.

⁸⁴² *Baldonedes*: insultéis.

⁸⁴³ *Esplugo*: disgustó.

- 55 antes me tengo por injuriada.
 O ferido o preso, no vos escaparedes».
- Embraçó el arco muy maestrada⁸⁴⁴
 e tendió la flecha fasta el fierro,
 e, sin fazer nengún otro yerro
- 60 firiome sin duelo⁸⁴⁵ la despiadada;
 e la flecha era tan enfecçionada⁸⁴⁶
 con yerva d'amor que luego⁸⁴⁷ mortal
 caí en el prado, e la desleal
 sacó la sayeta en sangre mojada.
- 65 Con sus manos blancas tomó la çintura⁸⁴⁸
 que çinta⁸⁴⁹ traía la dueña cruel,
 labrada⁸⁵⁰ de oro e de laurel,
 de gesmín,⁸⁵¹ flores e fresca verdura,
- 70 e tomela al cuello por la espesura;
 levome assí por la grant floresta
 leda e cantando, su voz muy onesta;
 yo iva ferido rencurando⁸⁵² ventura.
- Díxele: «Señora, pues que me tenedes
 a tuerto preso,⁸⁵³ de muerte ferido,
 75 no me matedes, ¡por merçé vos pido!
 Avet merçé e no me penedes.»
 Respúsome: «Çierto, vos no morredes,

⁸⁴⁴ *Muy maestrada*: con gran maestría.

⁸⁴⁵ *Duelo*: compasión.

⁸⁴⁶ *Enfecçionada*: envenenada.

⁸⁴⁷ Las *yervas d'amor* recuerdan el verso 36 del poema CB 241 de Imperial. Ver *infra*. Luego: enseguida.

⁸⁴⁸ *Çintura*: cinta

⁸⁴⁹ *Çinta*: ceñida.

⁸⁵⁰ *Labrada*: tejida, bordada.

⁸⁵¹ *Gesmín*: jazmín.

⁸⁵² *Rencurando*: acusando.

⁸⁵³ *A tuerto preso*: injustamente prendido. Hace referencia a las doctrinas de la «guerra justa». Ver *infra*.

- mas con mí seredes preso en cadena;
 en cruel amor e en grant pena
 80 e sin esperança siempre bivredes».
- Respúsele: «Señora, lo peyor que veo
 que me conviene morir en presión
 por vos, más cruda⁸⁵⁴ de corazón
 de todas las dueñas, segunt que leo.
 85 De saber vuestro nombre he muy grant deseo»
 – «Yo he tres letras del mar,⁸⁵⁵ con las dos del día;
 aquí es mi nombre, mas no os lo diría,
 sapedes, agora, car⁸⁵⁶ sería feo».
- Luego en un punto vi los roseñores
 90 combatir las alas e llamar⁸⁵⁷ vengança
 de aquella que fizo tal sinpiedança.⁸⁵⁸
 Cató⁸⁵⁹ con sus ojos el arco d'amores,
 luego en un punto vi rosas e flores
 todas secarse e vi los laureles
 95 derribar las flores e fojas; como las fieles,⁸⁶⁰
 de las aguas fueron tornadas las dolçores⁸⁶¹

Esta composición la atribuye a Imperial solamente el *Cancionero de Palacio*, ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, o SA7. A este poema se le ha prestado poca atención, seguramente porque aparece aislado y por ello se ha llegado a

⁸⁵⁴ *Cruda*: cruel.

⁸⁵⁵ *Tres letras del mar*: el nombre es María.

⁸⁵⁶ *Car*: porque.

⁸⁵⁷ *Lllamar*: pedir.

⁸⁵⁸ *Sinpiedança*: crueldad.

⁸⁵⁹ *Cató*: miró.

⁸⁶⁰ *Fieles*: hieles.

⁸⁶¹ Dicen Dutton y Cuenca: «para las imágenes de la copla final, cf. ID1937 11CG-70 (36^v-37^r): *Coplas de Fernán Pérez de Guzmán a la muerte de Alonso de Cartagena*, copla 6: [La muerte] En una escura mañana / secaste todo el vergel, / tornando en amarga fiel / el dulçor de la fontana.»

dudar de que pertenezca a Imperial. Tanto Nepaulsingh como Dutton y Cuenca, sin embargo, aceptan su autoría sin ninguna duda. La discusión en torno a la paternidad de este poema surgió –a principios de los años cincuenta– por una posible aparición en el texto de un anagrama identificativo de Imperial en el verso 86 («Yo he tres letras del mar, con las dos del día»). Comenta al respecto Mota Placencia:

La discusión se originó en una confusión de P. Le Gentil [...] empeñado en encontrar «dans une sorte d’anagramme» el nombre de Imperial en el acertijo, sin percibir que las palabras «Yo he tres letras del mar...» (v. 86) han de estar en boca de la dama, que respondería así al «De saber vuestro nombre he muy grant deseo» (v. 85) pronunciado por el amante malherido. Si a fin de cuentas Le Gentil estimaba –sensatamente– que «il est imposible d’en tirer [de ese verso] le mot ‘Imperial’», D. C. Clarke, «Francisco Imperial’s anagram?», LXX (1955), p. 197, quiso leer «Fco. Ymperial» en los últimos versos de la estrofa. Pero baste para descartar esa lectura saber que exigía –entre otras cosas– tomar «feo» (v. 88) por «Fco.» (abreviatura de «Francisco» (!) e invertir la *d* de «día» (v. 86) para obtener la *p* de «Ynperial»... (2003: 249-250)

El problema sobre la autoría surge también porque en este cancionero (SA7) se ha constatado errores de atribución en otros poemas. Pero, como señala Mota Placencia: «es de notar que este *dezir* aparece en una sección de SA7 (los fols. 154r-160v) que recoge varias obras atribuidas a poetas de la compilación de Baena» (2003: 250).

Hay varios elementos que nos indicarían que esta composición pertenece a nuestro poeta, como por ejemplo el tono narrativo que se emplea, las voces que hablan en él, las libertades métricas (aunque con mayor presencia de endecasílabos)⁸⁶² y la preocupación por el orden y el detalle de la descripción de la dama. Además, el poema parece guardar estrecha relación con otro *dezir* de Imperial, el CB 241 («Abela, çibdat de grant fermosura») donde se describía a la bella dama armada.

Sin embargo, a Mota Placencia lo que más le sorprende es que ningún editor haya señalado una huella dantesca y petrarquesca en los primeros versos de este poema: «Solo en l’alva pensoso estando / en una floresta de rosas e flores». El adjetivo

⁸⁶² G. Sansone señala en su estudio que: «i 33 versi de arte mayor, dei quali con accenti variamente rimossi, si alternano con 43 endecasillabi, di cui 4 a maiore e 18 di quinta» (1968: 1686).

«pensoso», aunque también se encuentra en algún autor castellano,⁸⁶³ aparece en la *Vita nuova* de Dante: «Cavalcando l'altr'ier per un cammino / pensoso che l'andar che mi sgradia» (IX, 7-10, vv. 1-5).⁸⁶⁴ Y también se incluyen en el Purgatorio: «così m'andava timido e pensoso» (XX, v. 151). En un soneto de Cino da Pistoia, por ejemplo, también aparece el mismo término: «Omo smarruto che pensoso vai» (XII, v. 1).⁸⁶⁵

Pero el ejemplo más próximo al verso de Imperial –que cita Mota Placencia– se halla en el primer verso del soneto 35 de Petrarca: «Solo et pensoso i più deserti campi / vo mesurando a passi tardi et lenti».⁸⁶⁶ Llama la atención la colocación del adjetivo «solo» al inicio del verso de ambos poemas y de la presencia de «pensoso» también en el primer verso. Además de esto, también habría que resaltar:

El diseño de la frase entre dos versos, la colocación del gerundio en el límite entre ambos: la voluntad de emular un cierto movimiento fónico-rítmico característico del endecasílabo... se combina [...] con la evocación del alba de los sueños présagos o los encuentros amorosos (o siniestros: una y otra cosa es el que se nos presenta a continuación) en un escenario que parece más bien, en efecto, el de los poemas alegóricos franceses, en la estela del *Roman de la Rose* y hasta *La belle dame sans merci* [...] ...nótese la distinción y gradación «rosas e flores», por sí misma evocativa de la obra de Guillaume de Lorris y Jean de Meun, y la denominación como «floresta» del lugar del encuentro [...]. Un escenario que se convertirá, por la violencia descarnada de la dama, en un yermo. (Mota Placencia, 2003: 255-256)

En el *dezir*, en efecto, Imperial describe la crueldad de la dama y la humillación del amante, algo bien distinto de lo que ocurría en *CB 241*: «donde el flechazo, también punitivo ante todo, venga la humillación de la dama, preterida por otra; una situación casi del mundo del revés, o, cuando menos, atípica en la poesía cortés» (Mota Placencia,

⁸⁶³ Dice Mota Placencia: «en un poema perteneciente a la obra de Villasandino inequívocamente escrito en castellano –y con seguridad en su vejez– encontramos: “me faze bevir pensoso” (*CB 5*, v.31). Podría aducir unos pocos ejemplos adicionales, pero en *PN1*, excepto en un caso debido a Pero González de Uceda (*CB 342*, v.65), siempre encontraremos *pensoso* en textos de Alfonso Álvarez, en cuya obra gallega también nos sale al paso: “a teu corazón pensoso”» (*CB 11*, v. 12) (2003: 254).

⁸⁶⁴ Sigo la edición de D. De Robertis y G. Contini (1984).

⁸⁶⁵ Sigo la edición de G. Contini (1960).

⁸⁶⁶ Sigo la edición del *Canzoniere* de M. Santagata (1996).

2003: 257). En este poema, el Amor está personificado en una dama bella y cruel. En cierta manera la arrogancia y crueldad de esta dama hermosa nos recuerda a las serranas del Marqués de Santillana.⁸⁶⁷ Al igual que ocurre en las serranillas el enamoramiento del protagonista se produce en el momento que ve a la dama: «Volví los mis ojos por ver de quién era / [...] / e vi una dueña que assí resplandía / como el sol en mayo en su alta espera» (vv. 9, 11-12). Como decían los *stilnovistas*, el amor entra por los ojos y llega hasta el corazón. El lugar donde se desarrolla la acción también es similar al de las serranillas, puesto que se encuentra en un campo: «en una floresta de rosas y flores / oí auçeles, oí roseñores, / cantos de amor dulçemente cantando» (vv. 2-4), donde se nos dibuja un escenario propicio para el enamoramiento.

Las estrofas 2, 3 y 4 están dedicadas a describir la belleza de esta dama, que para nuestro poeta es única:

ni de todas las flores qu'están
en prado, en uertos, ni bellos jardines
ni Famagosta, ni Anchilines
non ven las dueñas tan dulçes odores
como esta señora, ni en Fez los señores.

(vv. 27-31)

A continuación (estrofa 5) describe a la dama como una guerrera –al igual que ocurre con la protagonista del poema *CB 241*–, armada con arco («en su mano tenía un arco d'amores», v. 33) y flecha («la flecha era posada en leves movimientos», v. 35).

La dama le recrimina al caballero su falta de «cordura», que le ha llevado a entrar en aquella «floresta» sin su permiso. Él se defenderá declarando que fue el amor quien lo hizo entrar, pero ella, ante tal declaración, se siente ofendida («ca mucho m'esplugo de vos seer amada, / antes me tengo por injuriada», vv. 54-55) y le dispara su flecha envenenada «con yerva d'amor» (v. 62). Los versos 57 y 58 («embraçó el arco muy maestrada / e tendió la flecha fasta el fierro») recuerdan a Purgatorio xxv: «Scocca / l'arco del dir, che in fino al ferro hai tratto!» (vv. 17-18), aunque el contexto de estos versos de la *Divina Comedia* es distinto. El poeta resalta la crueldad de la dama cuando, tras caer herido, ella, sin piedad alguna «sacó la sayeta en sangre mojada» (v. 64) y

⁸⁶⁷ Ya hablamos sobre esta semejanza entre la dama de los poemas que aparecen en el capítulo 6 y las serranillas del Marqués de Santillana.

después se lo llevó prisionero. A Mota Placencia (2003: 259) este gesto despiadado de la dama le parece inspirado en los versos 9-11 del soneto 36 del *Canzoniere* de Petrarca:

Tempo ben fora omai d'aver spinto
l'ultimo stral la dispietata corda
ne l'altrui sangue già bagnato et tinto.

Aunque matiza:

Puestos a buscar un referente mitológico [...] más *à la portée* de Imperial (y de su escuela), seguramente habría que pensar en Diana: la diosa tan casta como desmesurada y vengativa, que castiga a Acteón convirtiéndolo en venado por haberla visto desnuda en el baño –y luego lo hace despedazar por su jauría– o que asaetea a Orión en plena cacería [...]. La dama del *dezir* atribuido a Imperial parece una criatura más afín a la *donna pietra* de Dante, y particularmente de su canción *Così nel mio parlar voglio esser aspro*,

... com'è ne li atti questa bella pietra
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda
e veste sua persona d'un diasprio
tal che per lui, o perch'ella s'arrettra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda;
ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
né si dilunghi da' colpi mortali,
che, com' avesser ali,
giungono altrui e spezzan ciascun'arme:
sì ch'io non so da lei né posso atarme.
Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconde... (vv. 2-15).

(Mota Placencia, 2003: 259-260)

La dama, en efecto, guarda más parecido con esta *donna* que retrata Dante o con la cruel y despiadada Diana que con la dama que Petrarca –y Dante en algunos poemas– presenta con una imagen más angelical. Pues la protagonista de Imperial, tras haber

herido a su amante, lo hace prisionero: «mas con mí seredes preso en cadena; / en cruel amor e en grant pena / e si esperança siempre bivredes» (vv. 78-80). Por tanto, el caballero, privado de libertad tras enamorarse de la dama, está condenado a vivir penando de amor y sin ninguna esperanza. Como último deseo pide saber su nombre, a lo que ella responde con el polémico acertijo al que hacíamos referencia al principio de este capítulo: «Yo he tres letras del mar, con las dos del día» (v. 86).

En la última estrofa se representa la muerte del caballero a causa de la herida de amor:

luego en un punto vi rosas e flores
todas secarse e vi los laureles
derribar las flores e fojas; como las fieles,
de las aguas fueron tornadas las dolçores.

Dutton y Cuenca proponen que para entender las imágenes de esta última copla se puede acudir a la sexta estrofa de *Coplas de Fernán Pérez de Guzmán a la muerte de Alonso de Cartagena*: «[La muerte] En una oscura mañana / secaste todo el vergel, / tornando en amarga fiel / el dulçor de la fontana» (1999: 804). Estos versos de Pérez de Guzmán, para referirse a la muerte de Alonso de Cartagena, se asemejan a los de Imperial y, por tanto, vendrían a significar la muerte del caballero, una muerte de amor alegórica.

Tras el análisis de esta composición y las pruebas e hipótesis aducidas por unos y otros críticos, podemos concluir que tanto su semejanza con el poema CB 241, como la indeleble huella italiana –de Dante y Petrarca– son indicios suficientes que llevan a considerar que ha de ser adscrito con pleno derecho al corpus poético de Imperial.

13.2. «En un espantable temeroso», *Cancionero de Gallardo o de San Román*

Otro dezir de Miçer Françisco Imperial⁸⁶⁸

En un espantable temeroso⁸⁶⁹
valle oscuro fondo aborrido⁸⁷⁰
çerca de un lago ferviente, espantoso,
turbado triste mortal dolorido,
5 oí quatro dueñas faziendo grant roido,
estar departiendo⁸⁷¹ a muy grant porfia,
por quál d'ellas ante el omne podría
ser en el mundo jamás⁸⁷² destruido.

Veyendo tal cuita e queexas dolorido
10 e que me sería contado a vileza
si non oviesse fin del tal amargoso,
puñé⁸⁷³ por saberlo con toda distreza,
llegueme al lago sin otra pereza
por les preguntar en qué porfiando
15 e ellas dexieron que así las llamavan
Dolencia, Vejez, Destierro, Pobreza.

Miré sus figuras, qué gestos⁸⁷⁴ avían
e vilas llorosas e muy doloridas
e ningunt plazer consigo tenían,

⁸⁶⁸ Aportamos aquí la copia que se encuentra en MH1 (*Cancionero de Gallardo*), porque es aquí, y no en el *Cancionero de Baena*, donde aparece esta composición como atribuida a Imperial. Dutton y Cuenca reproducen esta misma composición, aunque atribuida por Baena a Páez de Ribera, tal como aparece en el manuscrito del *Cancionero de Baena*. También existen otras atribuciones. Ver *infra*.

⁸⁶⁹ Las diferencias entre esta versión del *Cancionero de Gallardo* y la que se encuentra en el *Cancionero de Baena* son numerosas. La primera surge en este primer verso: «En un espantable, cruel, temeroso».

⁸⁷⁰ *Aborrido*: aborrecible.

⁸⁷¹ *Departiendo*: debatiendo.

⁸⁷² *Jamás*: para siempre.

⁸⁷³ *Puñé*: intenté.

⁸⁷⁴ *Gestos*: caras.

20 vestidas de duelo las caras rompidas,
 coronas d'esparto e sogas çenidas
 tristes amargas e desconsoladas
 huérfanas solas del todo cuitadas
 llamándose ya del todo perdidas.

25 Fui muy espantado de tal aventura⁸⁷⁵
 e ove pavor por ver su visión,
 e dixe: «Señoras, por vuestra medida,
 dezidme la causa d'esta razón
 o por qué sufrides tal tribulación;
 30 o si se podrá remedio poner
 por causa que yo algo pueda fazer
 soy presto cumplirlo de buen coraçon».

«Amigo –dixieron– aquesta tristeza
 non puede aver jamás mejoría,
 35 ca es propia naturaleza
 e ha de passar assí todavía.⁸⁷⁶
 Agora estamos en esta porfía:
 que cuál de nosotras ha más valor
 para destruir lo bueno e mejor,
 40 pues júzganos tú por tu cortesía.

Dirá cada una de nos su razón,
 e todo el daño que d'ella recresçe,
 e desque sopieres su tribulaçion
 darás la valía⁸⁷⁷ a quien la meresçe,
 45 provarlo hemos por lo que paresçe
 a vista de todos segunt esperençia.
 Luego primera hablará Dolençia,
 mostrándote claro lo que acaesçe».

⁸⁷⁵ *Aventura*: suceso.

⁸⁷⁶ *Todavía*: siempre

⁸⁷⁷ *Valía*: premio.

[Dolencia] Dixo: «Por mí se prueba salud
50 e pierde el omne la su fermosura,
falesçe del cuerpo toda su virtud,⁸⁷⁸
donaire et seso, çiençia e cordura;
tórñase el gesto de otra figura,
color demudado e desconosçido,
55 magro e feo e enflaquesçido,
con cosa que vea non toma folgura.⁸⁷⁹

Por mí todo cuerpo es desfigurado,
los ojos somidos, nariz afilada,
la barvilla aguda, el cuerpo delgado,
60 angostos⁸⁸⁰ los pechos, la cara chupada,
el vientre inchado, pierna delgada,
las rodillas gruesas, los muslos delgados,
los braços muy luengos descojuntados,
costillas salidas, oreja goldrada.⁸⁸¹

65 Los dientes terrosos, la lengua engordida,
color amarillo, los ojos jaldados,⁸⁸²
las mexilas baxas, frunte salida,
las asillas⁸⁸³ secas, los braços colgados,
espinazo agudo, los ombros juntados,
70 las cuerdas⁸⁸⁴ e nervios todos encogidos,
perdidos del todo los cinco sentidos,
la fuerça perdida, cabellos tirados.⁸⁸⁵

⁸⁷⁸ *Virtud*: vigor.

⁸⁷⁹ *Folgura*: gusto.

⁸⁸⁰ *Angostos*: estrechos.

⁸⁸¹ *Goldrada*: puede ser «preparar en cierta manera el cuero». Podría ser «oreja encallecida (como el cuero)». Ver Villasandino: «viste cordován goldrado». También podría tratarse de un error por «colgada» como aparece en la versión del *Cancionero de Baena*.

⁸⁸² *Jaldados*: amarillentos.

⁸⁸³ *Islillas*: axilas.

⁸⁸⁴ *Cuerdas*: tendones

⁸⁸⁵ *Tirados*: quitados.

Quanto por cuita,⁸⁸⁶ segunt mi conçiencia,
yo devo de todos levar mejoría,⁸⁸⁷
75 por eso me llaman por nombre Dolençia,
porque yo tenga sobre ellas valía.
Por ende amigo, lo que te querría
dezir que fezieses en esta partida,⁸⁸⁸
que tú me dotasses lo bien meresçido
80 valor sobre todas, pues lo meresçia».

[Vejez] Dixo: «Vejez, señor, non meresçe
levar ventaja por esta razón,
que muy mayor pena e cuita padesçe
doquier' que yo sea sin comparaçión.
85 Mi mal es puesto sin emendado,⁸⁸⁹
mi vida muy triste con mucho deseo,
perdí noble vista sobre vil asseo,⁸⁹⁰
con mal deseado sin comparaçión.

El gesto e vista de la mançebía⁸⁹¹
90 se pierde por mí a mal de su grado;⁸⁹²
el muy noble orgullo de la mançebía⁸⁹³
es, do yo estó, todo olvidado;
pero mi todo cuerpo es desecado,
de ojos garridos⁸⁹⁴ yo fago rubí,
95 e de gentil cuerpo arco torquí.⁸⁹⁵
aquéste es mi ofiçio que he acostumbrado.

⁸⁸⁶ *Cuita*: dolor.

⁸⁸⁷ *Mejoría*: ventaja.

⁸⁸⁸ *Partida*: debate.

⁸⁸⁹ *Emendado*: probablemente error por «emendaçión» que es lo que exige la rima.

⁸⁹⁰ *Asseo*: aspecto.

⁸⁹¹ *Mançebía*: juventud.

⁸⁹² *A mal de su grado*: a pesar suyo.

⁸⁹³ Se repite «mancebía», tal vez error por «loçanía», como aparece en el *Cancionero de Baena*.

⁸⁹⁴ *Garridos*: hermosos.

⁸⁹⁵ *Torquí*: turco.

Dientes e muelas caen de la boca,
los quatro vigores⁸⁹⁶ son bien amenguados,
de cuerda cabeça ya fago muy loca,
100 tremar⁸⁹⁷ e flaqueza, dolores doblados,
todos los males por mí son llagados
muchas angustias e grant suçiedat,
los dichos que digo son vanidad
los miembros del cuerpo todos turbados.»

105 [Destierro] Destierro fabló: «Mi cuita, señor,
mayor es que esta si fuer entendida,
yo fago al omne bevir sin sabor
en tierras estrañas do non es conosçido,
en igual grado que si fues perdido
110 solo e triste con grant maledexión
por lo que le viene desesperaçión,
e está en punto de ser perdido».

[Pobreza] Dixo Pobreza: «Non sabes, señor,
a estas que dizen para se igualar
115 conmigo en cuita e en grave dolor,
quál yo fago al omne pasar.
El mal de Dolençia se puede emendar,
aviendo salud todo es cobrado;
toviendo riqueza todo es curado
120 con física⁸⁹⁸ tanta que pueda sanar.

Pongo que Vejez nunca puede seer
por cosa del mundo jamás emendada,
mas tanto se puede en ella fazer

⁸⁹⁶ *Vigores*: tal vez error por «umores», como aparece en la versión que recoge el *Cancionero de Baena*. Estaría haciendo referencia a la teoría de los cuatro humores de los que dependía la salud del cuerpo: sangre, cólera, flema y melancolía.

⁸⁹⁷ *Tremar*: temblar.

⁸⁹⁸ *Física*: medicina.

alárgase vida por ser bien curada;
125 e si riqueza tovier ayuntada,
maguer biva lexos de do fue nascido,
en breve de todos será conosçido,
lo quel non fará si yo fuer llegada.

Que maldiçión cruel muy estraña,
130 que dio el Señor al pueblo en memoria,
quando juró por la su grant saña
que nunca jamás entrasse en su gloria,
aquella comprende segunt la estoria
aquel que es pobre e sin piedat;
135 más es fallado de la pobredat
que peor es pobre que gafo de Soria.⁸⁹⁹

El cuerdo por mí si pobre es loco
tenido siempre en todo lugar;
e si el fijodalgo tiene muy poco,
140 mejor lo sería morir que penar;
en diversas muertes le fago passar,
pues que de rico lo tornó a pobreza
e fago le obrar por fuerça vileza,
por que⁹⁰⁰ es forçado que lo mande matar.

145 Si mi cantidad bien fuere acatada
e mi escureza muy más que de luna,
tú fallarás que non es igualada
con mi fiera cuita otra ninguna,
ca Dios la maldixo estando en la cuna,
150 al omne que fago muy pobre venir:
mejor le sería por çierto, morir
que non beber agua de tan vil laguna.

⁸⁹⁹ *Gafo*: leproso.

⁹⁰⁰ *Por que*: aunque.

Tan grand e esquiva es mi fortaleza,
e cruel pena e fiero dolor,
155 que yo prevalesco a Naturaleza
e soy muy contraria al Criador,
que lo crió Nuestro Señor
alegre, gentil, fermoso asseo,⁹⁰¹
pobre seyendo le fago ser feo,
160 triste amargo, sin ningunt dolçor.

Tiene el pobre atal maldiçión,
assí lo verás de fecho passar,
que, si lo vieren en grant perdiçión,
todos se juntan en lo condenar,
165 nunca e ninguno por lo salvar,
aunque pariente sea propinco;⁹⁰²
lo qual por contrario fazen al rico,
que todos les plaze de le ayudar.

Iten buen seso⁹⁰³ nin buena costumbre,
170 jamás non alcança contra mí valor,
ca de sus ojos le privo la lumbre
e dole tormentos, crueza e tristor.
Su buena vista e grant resplandor
en grant fealdad por mí es tornada,
175 e toda virtud por mí es mudada
de bueno a malo, de malo a peor.

De todo bien pienso yo ser turbaçión
e de buenas obras soy apartamiento,
por mí se enflaqueçe el buen coraçón,
180 por mí se desví el grant regimiento,
doquier' que yo moro non puede buen tiento
ser mucho firme para bien durar:

⁹⁰¹ *Fermoso asseo*: aspecto agradable.

⁹⁰² *Propinco*: cercano.

⁹⁰³ *Seso*: inteligencia.

con mucho me ofresco a questo provar
que son oy feridos de mi cruel viento.

185 Yo robo donaire, vista e asseo
e tiro⁹⁰⁴ la fuerça, saber e sentido,
esfuerço muy grande, gesto meneo:⁹⁰⁵
ca todo lo tiene el pobre perdido,
en vida lo fago estar aborrido
190 maguer sea bivo, muerto es contado,
assí de las gentes lo fago olvidado
como si nunca oviesse nasçido.

El pobre que fabla nunca es oído,
e cosa que diga non le es escuchado,
195 e, si ha parientes, non es acorrido
e todo su fecho a mal es contado;
el seso en el pobre es máل empleado
pues nunca le vale su buena razón,
e los suyos mesquinos non fazen mençión
200 d'él, pues lo ben ser pobre lazdrado.⁹⁰⁶

De tal menospreçio por fuerça ha de ser
el pobre muy triste e desconortado,⁹⁰⁷
e antes de tiempo ha de envejeçer
e bive de Dios muy apartado;
205 e nunca en su vida salió de cuidado,⁹⁰⁸
e non se le miembra del su fazedor;⁹⁰⁹
assí que su vida es con grant rencor,
ençima la muerte le toma en pecado.

⁹⁰⁴ *Tiro*: quito.

⁹⁰⁵ *Meneo*: garbo.

⁹⁰⁶ *Lazdrado*: penado.

⁹⁰⁷ *Desconortado*: desconsolado.

⁹⁰⁸ *Cuidado*: preocupación.

⁹⁰⁹ *Le miembra*: acuerda. *Su fazedor*: Dios.

Razón ha e carrera de morir dañado,⁹¹⁰
210 pues muere teniendo desesperación;
assaz es avido por desesperado
que en toda su vida fue en tribulación;
complido ovo de Dios maldición:
quien siempre fue pobre en toda su vida
215 que beviendo muere muerte aborrida,
e más tiene al alma en grant perdiçión.

Pues que por mí es más açercado
infierno e muerte pena perdurable,
deve, por ti señor sentençiado
220 ser la valía a mí más estable;
ca esto que digo si non es razonable
o passa de fecho por clara esperança
ante tus ojos poniendo conçiencia
a ti e a otros dé prueba notable».

225 Seyendo yo puesto assi por juez
en estas quatro tan desvariadas,
aviendo juisio más aegro⁹¹¹ que pez
de bivas razones atán acordadas,
seyendo por mí las tres ya provadas,
230 Dolençia, Destierro, Pobreza complida,
teniendo a Vejez tan bien entendida,
juzgo a Pobreza por más abastada.

E esto que mando non puedo errar,
e si por ventura me fuese rebtado,⁹¹²
235 de lo que dexiere me entiendo salvar⁹¹³
por quanto lo tengo de fecho provado;
si non, por la vista será demostrado,

⁹¹⁰ *Carrera*: camino. *Dañado*: condenado.

⁹¹¹ *Aegro*: probablemente error por «negro».

⁹¹² *Rebtado*: apelado, recriminado.

⁹¹³ *Salvar*: proteger.

sin todo tardar más bien vagaroso:
yo nunca vi pobre que fuesse donoso,
240 nin vi jamás rico ser desdonado.

Existen otras copias de este poema en BM3-8 (30^r-33^r): *Esti cavallero fallo esta ventura*; MH1-257 (374^r-375^v): *Otro dezir de miçer françisco imperial*; MN23-56 (257^r): *De los quatro males –dolencia – vejez – destierro – pobreza*, xxx octavas que «entiendo son de Fernán Pérez de Guzmán» (Dutton-Cuenca, 1993: 507); MN55-16 (62^r-63^v): *Comiença otro de las Quatro doncellas qual era la mejor que son Dolencia Vegez Destierro e Pobreda. De las quales las tres por presençia fuera sean de nuestra existençia Del nombre del Amor perdonad*; TP1-17 (82^v-87^r); YB2-17 (79^r-84^r): *Otras suyas que fizo de las quatro donas dolencia vegez destierro pobreza*.

Para Dutton y Cuenca, la atribución más clara sería la de Ruy Páez de Ribera, que se incluye en el *Cancionero de Baena*, «pues las otras por muchas razones no convencen (Ruy Páez menciona este poema suyo en 291, vv. 49-51)» (1993: 507). Los versos a los que hacen referencia Dutton y Cuenca son: «vime doliente e fui desterrado / e tove enemigos muy poderosos, / e todos los males que suso⁹¹⁴ he contado». La referencia a estos versos supondría una buena razón para considerar que este poema pertenece sin duda a Páez de Ribera. Sin embargo, MH1 lo atribuye a Imperial; BM3, TP1 y YB2 lo atribuyen a Santillana;⁹¹⁵ mientras que en MN55 se da como anónimo.⁹¹⁶

La versión que aparece en MH1 es la que recoge Nepaulsingh en su edición, pero dice: «hasta que no salgan a la luz más informes sobre el asunto, se debe confiar más en Baena que en MH1» (1977: 165). La versión que se incluye en el *Cancionero de Baena* contiene cuatro estrofas más (23, 24, 34 y 36) que la de MH1 y, además, Dutton y Cuenca reproducen en su edición tres coplas más (14, 16 y 17) que se encuentran sólo en TP1. En definitiva, tanto Dutton y Cuenca como Nepaulsingh consideran que esta composición es más probable que pertenezca a Páez de Ribera.

La temática que se trata aquí recuerda, en parte, la del poema CB 242 («En un fermoso vergel») donde también cuatro damas –Castidad, Humildad, Paciencia y

⁹¹⁴ *Suso*: más arriba. Refiriéndose al poema anterior.

⁹¹⁵ BM3: *Obras atribuidas a Santillana* (h. 1700). TP1: Toledo, Pública: *Obras de Santillana* (h. 1485). YB2: Yale, Beinecke: *Obras de Santillana* (h. 1565).

⁹¹⁶ MN55: *Parte del Cancionero de Barrantes* (h. 1490).

Lealtad– se presentan ante el poeta para ver cuál de ellas es más valiosa, aportando sus argumentos. En el caso de este poema sus protagonistas son bien distintas: Dolencia, Vejez, Destierro y Pobreza, quienes dirimen por saber cuál de ellas tiene más valor para destruir las cosas buenas. El escenario es, por tanto, también distinto, pues mientras las damas del poema *CB 242* se hallaban en un «fermoso vergel» (v. 1), estas se encuentran, todo lo contrario, en un *locus eremus*, en un oscuro valle.

Esta pequeña similitud –o, mejor, antítesis– no parece suficiente como para considerar que la composición pueda pertenecer a la obra poética de nuestro poeta. Además, el hecho de que Baena sitúe este poema entre los otros claramente atribuibles a Páez de Ribera y, finalmente, el testimonio del propio autor, que parece hacer referencia inequívoca a él en su siguiente poema, nos parece indicios más que suficientes para considerar que esta composición ha de pertenecer a este poeta y ha de ser errónea la atribución a Imperial que se hace en el *Cancionero de Gallardo*.

14. Conclusioni

Questa tesi cerca portare a fine una revisione dettagliata e profonda dell'opera poetica di Micer Francisco Imperial con lo studio e l'analisi dei suoi poemi. Il corpus della poesia attribuita a Imperial sarebbe composto per 20 componimenti, anche se uno di loro («En un espantable temeroso») è di dubbia attribuzione come abbiamo cercato di spiegare nel capitolo 12. Diciotto di questi componimenti sono stati trasmessi nel *Cancionero de Baena* (PN1 nel codice di Brian Dutton) anche quattro di loro (CB 548 «No ay braço tan luengo que pueda», CB 245 «¡Oh Fortuna! çedo prive», CB 234 «Ante la muy alta corte» e CB 226 «En dos seteçientos e más dos e tres») si raccolgono anche nel *Cancionero de Gallardo-San Román* (MH1). Un'altro poema attribuito a Imperial si trova nel *Cancionero de Palacio* (SA7) e, per ultimo, «En un espantable temeroso» appare da solo nel *Cancionero de Gallardo*, anche se, come abbiamo detto, i critici sono d'accordo in non considerare questo poema di Imperial. Questo è il corpus poetico che la critica ha considerato da 1947, quando Lida de Malkiel pubblicò «Un decir más de Francisco Imperial: respuesta a Fernán Pérez de Guzmán», e aggiunse questo poema fino adesso attribuito a Pérez de Guzmán al corpus di Imperial.

Dalla data di pubblicazione di questo articolo, cioè verso la metà del secolo scorso, si raddoppiò l'interesse per l'opera del nostro autore e furono decisivi gli apporti di Asensio (1950), Woodford (1950), Place (1956), Clarke (1960, 196, 1962 e 1963), Lapesa (1953 e 1960), Morreale (1967), Sansone (1967 y 1968), Gimeno Casalduero (1964, 1972, 1978) e Arce (1972), per citarne soltanto alcuni dei più importanti. Tra questi critici nessuno sembrava avere dubbio dell'importanza di Francisco Imperial come il capostipite della scuola allegorico-dantesca nella poesia spagnola, anche se alcuni di loro hanno messo in dubbio fino a che punto furono decisive –o radicalmente diverse– le sue novità tematiche e formali.

Ma la verifica d'una presenza molto superiore –in termini relativi a degli altri poeti coetanei castigliani– dei modelli italiani non arriverebbe fino 1977, quando si pubblicò il volume di Nepaulsingh con la prima edizione critica e, anche, la prima valutazione generale e dettagliata dell'intera opera di Imperial. La posteriore edizione realizzata per Dutton e Cuenca del *Cancionero de Baena*, pubblicata nel 1993, che naturalmente comprendeva quasi tutta l'opera di Imperial, apporterebbe nuovi dati e nuove letture critiche. Tanto l'edizione e studio di Nepaulsingh come l'edizione e

commenti di Dutton e Cuenca sono stati pilastri basilari per la realizzazione di questa tesi e soprattutto per stabilire, prima e come punto di partenza per la sua interpretazione, dei testi –i poemi di Imperial– con una solida base filologica.

In questo lavoro, senza sottovalutare in nessun momento la notevole ed evidente presenza dei modelli vernacolari e francesi, abbiamo cercato di verificare, poema a poema, l'influenza degli autori italiani, analizzando la sua impronta nei versi di Imperial. E nei dodici capitoli di questo studio abbiamo trovato l'influenza d'autori come Petrarca, Guido Guinizelli, ma, soprattutto, l'impronta indelebile e riconosciuta che il poeta fiorentino Dante e la sua *Divina Commedia* lasciarono nel nostro poeta.

Prima di cominciare la tesi ci chiedevamo come certezza critica il vincolo diretto dell'opera poetica di Imperial con la *Divina Commedia* di Dante. Ed è evidente che molti dei suoi versi difficilmente si possono capire senza avere presente quella connessione con i versi del suo maestro, a chi riconosce che imita in spirito e lettera al castigliano. E ci siamo anche chiesti, la novità e originalità dell'atteggiamento poetico di Imperial nel suo momento storico, riconosciuta già nella sua época. Riconoscimento, probabilmente insufficiente sapendo il valore dei suoi meriti. Quella insufficienza era legata, in alcuni studi, a una specie di «infortunio», storico, o di rifiuto da parte della sua città d'adozione, Siviglia, allo straniero genovese. Per ciò, era necessario cominciare con la revisione degli ancora pochi dati biografici che da lui abbiamo.

La biografia di Francisco Imperial è ancora un mosaico o puzzle, con molti pezzi incompleti. Però, al momento, l'ultimo pezzo trovato del mosaico sembra confermare che Imperial aveva stabilito legami inseparabili con la città ispalense, che ha lodato e adontato poeticamente. La tesi d'Aquilano (2010), ridimensiona la partecipazione di Imperial negli atti politico-militare, come quella di 1405 correggono le assunzioni (espresse da Nepaulsingh con più enfasi) su l'idea che il poeta potrebbe avere sofferto una delusione dopo il fallimento di essere nominato ammiraglio di Castiglia (cap. 1).

L'apporto di Imperial alla letteratura spagnola era notevole non solo per il nuovo messaggio didattico che voleva trasmettere, ma anche per la complessità e ricchezza di forme con le quali cercò di comunicarlo. Il messaggio didattico non è per Imperial denotativo, ma allegorico. E l'allegoria comincia con l'esposizione del tema della Fortuna. Senza dubbio, i tre poemi di Imperial sul tema della Fortuna («No ay braço tan luengo que pueda», «¡Oh, Fortuna! çedo prive» y «Señor, Maestro onrado» (dialogo poetico con Alonso de la Monja) sono fedeli seguaci dell'idea dantesca di che questa fu creata per la divinità per distribuire i beni divini nella terra (cap. 3). Da un'altra parte, il

dibattito poetico in torno al personaggio allegorico della «Stella Diana» («Non fue por cierto mi carrera vana», «Voluntad sin orden fue, non sana» y «Ante la muy alta corte») fu creato –come abbiamo cercato di mostrare– seguendo i modelli del *dolce stil novo* (cap. 4).

Imperial dedicò vari poemi a due donne storiche, importanti ai tempi loro per motivi diversi: Angelina di Grecia e Isabel González. La prima (a chi dedica «Grant sosiego e mansedumbre» e «Cativa, muy triste e desaventurada») arrivò come schiava alla corte castigliana con la famosa ambasciata al Gran Tamorlán e che suscitò l'interesse della società colta dell'epoca e del nostro poeta (cap. 5). Per quanto riguarda a Isabel González (cap. 6), scrittrice, poeta e intellettuale della sua época (a chi dedica «El dios de amor, el su alto imperio» e «Embiaste mandar que vos ver quisiese»), le lodi poetiche da Imperial mettono in evidenza un importante riconoscimento a questa donna colta lamentabilmente sconosciuta, riconoscimento assunto anche per altri poeti, come Martínez de Medina (cap. 6).

Il posizionamento socio-politico d'Imperial rispetto alla città di Siviglia («Por Guadalquivir arribando», «Abela, çibdat de grant fermosura» e «En un fermoso vergel») segue il modello del comportamento morale di Dante con la città di Firenze. L'accuso più o meno diretto e l'attacco morale si diluiscono in una allegoria complessa della città –soprattutto nel terzo di questi poemi– come donna guerriera che vuole umiliare al poeta, precisamente per i suoi rimproveri per la sua inerzia o mancanza di volontà di regenerazione. Alegoria dantesca che, tuttavia, si collega con la tradizione della «serranilla cortesana», introducendo elementi rustici (presenti dalla pastourelle fino Juan Ruiz), che sarebbero referenti e antecedenti per autori come il marqués de Santillana, i quali svilupperebbero al massimo il loro potenziale come genere poetico (cap. 7). Imperial (in «Yo me só uno que bivo») farebbe uso, anche, d'una delle varietà di pregunta poetica che più piaceva ai poeti del XV secolo: l'indovinello o enigma (cap. 8).

Il suo «Decir al nacimiento de Juan II» che apre il *Cancionero de Baena* un grupo di poemi dedicati a rendere degna la nascita del futuro monarca Juan II, nel quale Imperial focalizza le sue speranze di cambio político e sociale, introduce una versione del «dramma dell'anima», un viaggio visionario all'altro mondo che non avevano usato fino quel momento in Castiglia. Imperial, quando convoca ai sette pianetti e alla Fortuna per contemplare la miracolosa nascita del principe, stà difondendo l'uso di originali simboli e forme per un tema nuovo nella poesia castigliana di quei tempi (cap. 9). Nel

suo «Decir de Imperial a Fernando de Antequera», il secondo dei suoi due unici componimenti dedicati per Imperial a monarchi, si applica alla lode l'uso del topico del «sobrepujamiento», così come è stata intesa nell'antichità classica e come si recupererebbe fondamentalmente nel Rinascimento (cap. 10).

Ma l'apporto più importante di Imperial si concentra nel suo poema più esteso e complesso, e anche il più conosciuto e studiato per la critica, il «Decir a las siete virtudes», dove l'impronta di Dante e della sua *Divina Comedia* è anche molto evidente e notevole. Imperial fa uso delle idee del poeta fiorentino e della sua opera per rispondere a qualsiasi questione che si pone, dato che per lui i versi del poeta italiano rappresentano la massima sapienza e il suo autore un esempio da imitare. Per ciò realizza la sua allegorica costruzione personale, confrontando alle sette virtù del Cristianesimo (le tre teologiche e le quattro cardinali), i sette peccati rappresentati in forma di serpenti, i cui nomi e descrizioni prospettano tutta una serie di problemi nel momento di sventrare i suoi significati (cap. 11). Finalmente, si parla della possibile paternità di due componimenti attribuiti a Imperial: «Solo en l'alva pensoso estando», presente in el *Cancionero de Palacio*, e «En un espantable temeroso», che trasmette il *Cancionero de Gallardo* o *de San Román* (cap. 12).

Per Imperial, in definitiva, come poeta con l'italiano come lingua d'origine, il fatto di potere conoscere e capire bene e direttamente la *Divina Commedia* fu un vantaggio, avendo acceso diretto, senza le logiche manipolazioni e imperfezioni della traduzione tante volte «traditora», a una fonte di conoscenza, teología, morale, retorica e lessico; e avendo presente un esempio a imitare. Ma la responsabilità d'aver la strada aperta a questo gran modello sarebbe una responsabilità come buon discepolo nel momento di cercare di superare con una minima dignità, sulla scia del maestro, alcune sfide ideologiche e artistiche, per una strada piena di diverse difficoltà.

Di fronte alla scuola più antica del *Cancionero de Baena*, quella di Villasandino, ispirata nei modelli galiziani, Imperial propone e stabilisce nuove modalità poetiche, che si caratterizzano per la erudizione, per la allegoria e per le alterazioni ritmiche. E in questa novità, e senza disprezzare l'influenza francese, è indubitabile la presenza attiva –e si potrebbe dire che insostituibile– di Dante e del dolce stil novo. Tanto nella tematica, come nella parte formale, quella diversa concezione influenzerà in maggior o minor grado negli poeti di metà secolo, cominciando per Juan de Mena o il Marqués de Santillana. Per queste differenze concettuali e formali, i logri di Micer Francisco Imperial furono nella sua epoca, così come sono ancora per noi, difficili da riconoscere

completamente. Noi, in questa tesi, con il nostro umile apporto realizzato dalla doppia prospettiva di apprezzamento e ammirazione estetica, da una parte, e di distanza e obiettività critiche, da un'altra, abbiamo messo tutto il nostro sforzo cercando di illuminare con nuovi lumi alcune delle zone scure che potrebbero ancora stare vietando la chiara captazione dei messaggi letterari di un gran poeta medievale.

14. Bibliografía

AGUSTÍN, SAN, *Confesiones*, ed. Alfredo Encuentra Ortega, Madrid, Gredos, 2010.

ALCINA, Juan Francisco, «Humanismo y Petrarquismo», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. (Actas de la III Academia Literaria Renacentista. Salamanca, 9 al 11 de diciembre de 1981)*, coord. Víctor García de la Concha, Salamanca, Diputación Provincial, 1983, pp. 145-156.

ALIGHIERI, Dante, *Opere*, ed. Fredi Chiapelli, Milán, Ugo Mursia Editore, 1968.

_____, *Opere minori*, ed. Cesare Vasoli y Domenico de Robertis, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1988.

_____, *La Divina Commedia*, ed. Natalino Sapegno, Florencia, La Nuova Italia, 3 vols., 2002.

_____, *La Divina Commedia*, ed. Anna María Chiavacci Leonardi, Milán, Mondadori, 4. vols., 2005.

_____, *La Divina Commedia*, ed. Bianca Garavelli y Lodovico Magugliani, Milán, Rizzoli, 2007.

ALONSO, Álvaro, ed., *Poesía de cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.

_____, ed., *Poesía andaluza de cancionero. Antología*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.

ALONSO, Dámaso y José Manuel BLECUA, *Antología de la poesía española: lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1964.

ALVAR, Manuel, *Poesía española medieval*, Barcelona, Planeta, 1969.

_____, *Cantos de boda judeo-españoles*, Madrid, CSIC, 1971.

ÁLVAREZ LEDO, Sandra, *La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2012.

_____, *Ferrán Manuel de Lando. Estudio sobre la biografía y la obra de un poeta sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014.

ÁLVAREZ, Manuel, Manuel ARIZA y Josefa MENDOZA, *Un padrón de Sevilla del siglo XIV: Estudio filológico y edición*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2001.

AMADOR DE LOS RIOS, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta José Fernández Cancela, 1861-1865, 7 vols.

AQUILANO, Mark, «El que declama una visión enlodada: la voz detrás de *El decir a las siete virtudes*», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 2, 2004, pp. 83-101.

_____, «Miçer Francisco Imperial and a Dream Vision of Doubt and Faith», *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, 8, 2010 (= *Selected Proceedings of the Twentieth Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture*), pp. 78-84.

_____, *Miçer Francisco Imperial: a Genoese-sevillano Poet of Dream Visions*, tesis doctoral, University of Arizona, 2010.

ARCE, Joaquín, «El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial», *Studia Hispánica in Honorem Rafael Lapesa*, vol. I, Madrid, Gredos, 1972, pp. 105-118.

_____, «La *Divina Comedia*, clave interpretativa de una estrofa de Imperial», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978, pp. 59-77.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo, *Nobleza de Andalucía*, Sevilla, Fernando Díaz, 1588. [ed. digitalizada]

ARIAS y ARIAS, Ricardo, *El concepto del destino en la literatura medieval española*, Madrid, Ínsula, 1970.

AZÁCETA, José María, *Poesía cancioneril*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.

AZAUSTRE, Antonio y Juan CASAS, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.

- BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. Klaus Wagner y Francisco López Estrada, Madrid, Gredos, 1984.
- BARTHES, Roland, *La antigua retórica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BAUTISTA, Francisco: «El motivo de los “Nueve de la Fama” en *El Victorial* y el poema de *Los Votos del Pavón*», *Atalaya*, 11, 2009. [en línea: <http://atalaya.revues.org/363>; consultado el 08 de julio de 2015]
- BELLIDO MORILLAS, José María, «Aedofanía y ginecofanía en Micer Francisco Imperial», *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, coord. Vicenç Beltran y Juan Salvador Paredes Núñez, 2006, Granada, Universidad de Granada, pp. 175-192.
- BELTRAN, Vicenç, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990.
- _____, *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, «En torno a la canción de boda judeo-española “Dize la nuestra novia”: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar “in memoriam” (Actas del Congreso Internacional “Lyra Mínima Oral, III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, 2004, pp. 347-372.
- _____, José Luis CANET VALLÉS, Marta HARO CORTÉS y Héctor H. GASSÓ, eds., *Estudios sobre el «Cancionero General» (Valencia, 1511)*, Valencia, PUV, 2 vols., 2012.
- BENAVENT, Júlia e Isabel GONZÁLEZ, *Guía a la lectura de la «Divina Comedia»*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2007.
- _____, «Las representaciones teatrales ofrecidas a la llegada de Lucrecia a Ferrara», en *La mujer, de los bastidores al proscenio en el teatro del siglo XVI*, eds. Irene Romera y Josep Lluís Sirera, Valencia, PUV, 2011, pp. 27-40.
- _____, Elena MOLTÓ y Silvia FABRIZIO-COSTA, eds., *Las mujeres, la escritura y el poder*, Valencia, Universitat de València, 2012.

- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BLAY MANZANERA, Vicenta, «“Sin sentir nadie la mía”: el discurso sordo de la mujer poeta en el ocaso de la Edad Media», en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, (Castelló de la Plana 22-26 setembre de 1997), ed. Santiago Fortuño y Tomàs Martínez, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, vol. 1, pp. 353-371.
- _____, «El discurso femenino en los Cancioneros de los siglos XV y XVI», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 6-11 de julio de 1998), ed. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, vol. 1, 2000, pp. 48-58.
- BLECUA, Alberto, «“Perdióse un quaderno...”: sobre los *Cancioneros de Baena*», *Anuario de Estudios Medievales*, IX, 1974-1979, pp. 229-266.
- _____, *La poesía del siglo XV*, Madrid, La Muralla, 1975.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- BOECIO, *La consolación de la filosofía*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 1999.
- BORES MARTÍNEZ, Montserrat. «Las conversaciones culturales de Francisco Imperial: la importancia del *dezir* y la *gaya ciencia* en la construcción de la voz autorial», *Revista Internacional d'Humanitats*, 18, [enero-abril] 2010, pp. 59-64.
- BORGIA, Carl Ralph, «Notes on Dante in the Spanish Allegorical Poetry of Imperial, Santillana, and Mena», *Hispanofila*, 81, 1984, pp. 1-10.
- BOTTA, Patrizia, «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena*, *Cancionero de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, 1996, pp. 339-351.
- _____, «Noche oscura y la canción de mujer», en *Actas del VI Congreso Internacional de Asociación Hispànica de Literatura medieval*, (Alcalá, de Henares 12 al 16 de septiembre de 1995), ed. J. M. Lucía Megías, Universidad Alcalá de Henares, 2 vols., 1997, vol. I, pp. 343-356.

_____, «Problemas filológicos de un texto impreso», *Edad de oro*, 28, 2009, pp. 29-40.

_____, ed., *Filologia dei testi a stampa (area ibérica)*, Pescara, Mucchi, 2005.

_____, Carmen PARRILLA y José Ignacio PÉREZ PASCUAL, eds., *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, 2 vols, 2001.

_____ y Aviva GARRIBBA, «Refranes y cantares», *Revista de poética medieval*, 23, 2009, pp. 29-40.

BUCETA, Erasmo, «El autor de la composición número 240 del *Cancionero de Baena*, según Argote de Molina», *Revista de Filología Española*, 13, 1926, pp. 376-377.

BUTIÑA JIMÉNEZ, Julia, «El paso de “Fortuna” por la península durante la Baja Edad Media», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 3, 1993, pp. 209-229.

CALDERÓN ORTEGA, José Manuel, *El Almirantazgo de Castilla: historia de una institución conflictiva (1250-1650)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2003.

_____ y Francisco Javier DÍAZ GONZÁLEZ, «Los almirantes del ‘siglo de oro’ de la Marina castellana medieval», *En la España Medieval*, 24, 2001, pp. 311-364.

CAMERINO, Giuseppe Antonio, «Paradiso XX», *L’Alighieri (Rassegna bibliografica dantesca)*, 6, 1996 [julio-diciembre], pp. 46-60.

Cancionero de Baena Reproduced in Facsimile from the Unique Manuscript in the Bibliotheque Nationale, introd. Henry R. Lang, Nueva York, Hispanic Society of America, 1926; reimp. Nueva York, Hispanic Society of America, 1971.

Cancionero de Estúñiga (El), ed. Nicasio Salvador, Madrid, Alambra, 1987.

Cancionero de Gallardo (El), ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1962.

- Cancionero de Juan Alfonso de Baena: (siglo XV) (El)*, ed. Pedro José Pidal, Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1851. [Reprod. Buenos Aires, Anaconda, 1949].
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, 3 tomos, 1966.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena (El)*, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.
- Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, ed. José María Azáceta, Madrid, CSIC, 1956.
- Cancionero de Palacio (Manuscrito n.º 594)*, ed. Francisca Vendrell de Millás, Barcelona, CSIC-Instituto Antonio de Nebrija, 1945.
- Cancionero de Roma*, edición de Maximiliano Canal Gómez, 2 tomos, Florencia, Sansoni, 2 tomos, 1935.
- Cancionero de Toledo del Marqués de Santillana (El)*, ed. José Luis Pérez López, Toledo, Caja de Toledo, 1989.
- Cancionero general de Hernando del Castillo*, ed. J. A. Balenchana, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols, 1882.
- Cancionero general de muchos e diversos autores (Valencia, 1511)*, reproducción facsímil al cuidado de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, Real Academia Española, 1958.
- Cancionero general de muchos e diversos autores (Valencia, 1511)*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, 5 vols., 2005.
- Cancionero Musical de Palacio*, ed. Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor, 1996.
- CANTERA BURGOS, Francisco, «*El Cancionero de Baena: judíos y conversos en él*», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, 27, 1967, pp. 71-111.
- CAPDEVILA I MONTANER, Vicenç Maria, *Liberación y divinización del hombre*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1994.
- CAPELLANUS, Andreas, *De amore. Tratado sobre el amor*, trad. y ed. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1984.

CARAVAGGI, Giovanni, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», *Miscellanea di studi iberici*, Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana, Pisa, Università di Pisa, 1971-1973, pp. 248-258.

_____, *et al.*, *Poeti cancioneriles del secolo XV*, L'Aquila-Roma, Japadre. 1986.

_____, «Francisco Imperial e il ciclo della *Stella Diana*», en *Dante e le forme dell'allegoresi*, ed. M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 149-169.

_____, «Appunti sulla tradizione testuale de Francisco Imperial», *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruselas, De Boeck Université, 2001, pp. 109-119.

Carmina Burana, prolog. de Carlos Yarza y trad. Lluís Moles, Barcelona, Seix Barral, 1981.

CHAS AGUIÓN, Antonio, «La sección de *preguntas y respuestas* en el *Cancionero general* de 1511», *Atalaya*, 7, 1996, pp.153-169.

_____, «Las “otras *preguntas*” de temática amorosa en el corpus poético de Gómez Manrique», *Revista de Literatura Medieval*, 9, 1997 [a], pp. 97-119.

_____, «“Pues no es yerro el preguntar” [...]: notas para la revalorización de una modalidad poética cuatrocentista olvidada, las preguntas y respuestas», *Proceedings of the Eight Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford & Alan Deyermond, PMHRS, 5, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997 [b], pp. 85-94.

_____, «La pregunta disyuntiva como vehículo de cuestiones de amor en la poesía cancioneril castellana», en *Actas del VI Congreso Internacional de Asociación Hispánica de Literatura medieval, (Alcalá, de Henares 12 al 16 de septiembre de 1995)*, ed. J. M. Lucía Megías, Universidad Alcalá de Henares, 2 vols., 1997 [c], vol. I, pp. 501-510.

_____, «Los procesos en el cancionero cuatrocentista», en «*Quién hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, ed. Andrew M. Beresford, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997 [d], pp. 288-295.

- _____, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Biblioteca Filológica, 5, Noia, Toxosoutos, 2000.
- _____, *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*, Biblioteca Baenense, 3, Ayuntamiento de Baena-Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena, 2001 [a].
- _____, «*Question de Amor* y la tradición medieval de las cuestiones de amor», *Insula*, 651, 2001 [b], pp. 20-22.
- _____, «Categorías minoritarias en el *Cancionero del siglo XV*: notas al estudio del *perqué*», en *Canzonieri iberici*, ed. Patrizia Botta, Carmen Parrilla y José Ignacio Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, vol. I, 2001 [c], pp. 53-69.
- _____, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.
- _____, «*A vezes me veo en tierras de Ungría*. Tras las huellas de las embajadas castellanas a oriente en los inicios de la poesía de cancionero», *Il Confronto Letterario*, 50, 2008, pp. 223-244.
- CHAVES, Manuel, *Micer Francisco Imperial. Siglo XIV (Apuntes bio-bibliográficos)*, Sevilla, Tipografía Monsalves, 1899.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Francisco Imperial's Anagram?», *Modern Language Notes*, 70 (1955), p. 197.
- _____, «*Cancionero de Baena* N°. 237: "Cativa muy triste"», *Modern Language Notes*, 76, 1961 [a], pp. 29-34.
- _____, «Church Music and Ritual in the "Decir a las siete virtudes"», *Hispanic Review*, 19, 1961 [b], pp. 179-199.
- _____, «The Passage on Sins in the "Decir a las siete virtudes"», *Studies in Philology*, 59, 1962, pp. 18-30.

- _____, «A comparison of Francisco Imperial's "Decir al Nacimiento del Rey Don Juan" and the "Decir a las siete virtudes"», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 17, 1963, pp. 17-29.
- _____, «Francisco Imperial, Nascent Spanish Secular Drama, and the Ideal Prince», *Philological Quarterly*, 42, 1963, pp. 1-13.
- _____, «Tarsiana's Riddles in the *Libro de Apolonio*», ed. Alan D. Deyermond, *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres, Tamesis, 1976, pp. 31-43.
- _____, «The *Decir de Micer Francisco Imperial a las siete virtudes*: Authorship, Meaning, Date», en *Hispanic Medieval Studies in Honor Samuel G. Armistead*, ed. Michael E. Gerli y Harvey L. Sharrer, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, pp. 77-83.
- COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, Antonio, *Sevilla en la Baja Edad Media: La ciudad y sus hombres*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1977.
- CONTINI, Gianfranco, *Poeti del duecento*, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1960.
- _____, «Un'interpretazione di Dante», *Varianti e altra linguística*, Turín, Einaudi, 1970, pp. 372-390.
- CONTRERAS, Juan de, *Doña Angelina de Grecia*, Segovia, Antonio San Martín, 1913.
- CORAZZINI, Francesco, *Vocabolario Nautico Italiano...*, Turín, San Giuseppe degli artigianelli, 7 vols., 1900-1907.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols., 1980-1991.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- CORREAS RODRÍGUEZ, Pedro, «La función mitológica en el *Cancionero de Baena*», *Máthesis*, 11, 2002, pp. 165-195.

- CRESPO, Ángel, «¿Calestina o Celestina? (Nota sobre una sierpe de Micer Francisco Imperial)», *Revista de Letras*, 5, 1973, pp. 374-380.
- Crónicas de los reyes de Castilla*, ed. Cayetano Rosell, BAE, 66, Madrid, Atlas, 2 vols., 1953.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- _____ y Ana María RODADO RUIZ, «¿Otra edición del *Cancionero de Baena*?», en *Actas del XIII Congreso Interancional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. Jesús Díez Garretas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2 vols., vol. 2, pp. 1601-1618.
- CUMMINS, John G., «The survival in the spanish “Cancioneros” of the form and themes of Provençal and Old French Poetic debats», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965, pp. 9-17.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 2 vols. 1976.
- DE AQUINO, Tomás Santo, *Suma Teológica*, ed. Francisco Barbado Viejo, Madrid, BAC, 1964.
- DE CÓRDOBA, Martín (Fray), *Compendio de la fortuna*, ed. Fernando Rubio Álvarez, Madrid, El Escorial, 1958.
- DEVOTO, Daniel, «Con la música a otras partes», *Bulletin Hispanique*, 93, 1991, pp. 261-342.
- DEYERMOND, Alan, «The Index to Petrarch’s Latin Works as a Source of *La Celestina*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 31, 1954, pp. 141-149.
- _____, «La ambigüedad en la Literatura medieval española», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982 [a], pp. 363-371.
- _____, «Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of the Portuguese Court Poetry», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982 [b], pp. 198-210.

_____, «Santillana's Love Allegories: Structure, Relation, and Message», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 75-90.

_____, «Bilingualism in the Cancioneros and Its Implications», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michel Gerli y Julian Weiss, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, 1998, pp. 137-169.

DI BENEDETTO, Luigi, *Rimatori del dolce stil novo: Guido Guinizelli, Guido Calvacanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia*, Bari, Laterza & Figli, 1969.

DÍAZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán, Biblioteca Clásica de la RAE, 9, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

DÍEZ GARRETAS, María Jesús, *La poesía de Ferrán Sánchez Calavera*, Valladolid, Univ. de Valladolid, 1989.

_____ «*Tiempo de vida-tiempo de muerte en la poesía de Ferrán Sánchez Calavera*», en *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel Lucía Mejías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Granada, Univ. de Granada, 1992, pp. 256-264.

_____ y M.^a Wenceslada DE DIEGO LOBEJÓN, *Un Cancionero para Alvar García de Santamaría. "Diversas virtudes y vicios" de Fernán Pérez de Guzmán*, Tordesillas, Universidad de Valladolid-Instituto de Estudios de Iberoamérica y Portugal, 2000.

DUBY, George, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1990.

_____, «Los cancioneros del siglo XV: problemas de su estudio», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto de 1971)*, vol. 1, ed. J. Bustos Tovar, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 435-448.

DUMANOIR, Virginie, «De lo épico a lo lírico: los romances mudados, contrahechos, trocados y las prácticas de reescritura en el Romancero viejo», *Criticón*, 74, 1998, pp. 45-64.

_____, *Le Romancero courtois: jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

_____, «Textos poéticos romanceriles del siglo xv dentro de la ‘variatio’ cancioneril», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 julio 2001)*, eds. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 4 vols., vol. I, 2004 [a], pp. 75-84.

_____, «Cuando la palabra la tienen las mujeres: voces femeninas en los romances viejos de los cancioneros manuscritos del siglo xv y principios del xvi», *Cancionero general*, 2, 2004 [b], pp. 33-52.

_____, ed., *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

DUTTON, Brian, de *El cancionero del siglo XV. 1360-1520*, Biblioteca española del siglo XV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 7 vols., 1990-1991

Enciclopedia Dantesca, dir. Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984.

ENTWISTLE, William J., «*Cancionero de Baena*, 226, v. 2», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 78-79.

FARINELLI, Arturo, «Appunti su Dante in Ispagna denll’Età Media», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1905, supl. n. 8; recogido con algunos retoques y adiciones, como «Dante in Ispagna denll’Età Media», en su *Dante in Spagna - Francia - Inghilterra - Germania (Dante e Goethe)*, Turín, Fratelli Bocca, 1922, pp. 29-195.

FERNÁNDEZ ESCALONA, Guillermo, «La primera persona en las comedias dantescas», *Epos*, 9, 1993, pp. 195-215.

- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan, «Algunos aspectos de la temática amorosa del *Cancionero de Baena*», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre el «Cancionero de Baena» (Baena, 16 al 20 de febrero de 1999)*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 145-152.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, *Payo Gómez de Sotomayor, Mariscal de Galicia, embajador de Enrique III al Gran Tamorlán*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 1976 [reed. en *Pontevedreses Universales. Recopilación de los XL folletos publicados en el Día de la Hispanidad*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra, 2001, II, nº 21, pp. 153-198].
- FORRADELLAS FIGUERAS, Joaquín. «Aproximación a la lectura del *Dezir a las syete virtudes*», en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, eds. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 153-160.
- FRAKER, Charles F., *Studies on the Cancionero de Baena*, Valencia, Gráficas Soler, 1966.
- FRANCHINI, Enzo, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes, «Noticias del viaje de Angelina de Grecia», *Correo Erudito*, 1, 1940, pp. 323-324.
- _____, «El famoso poeta Micer Francisco Imperial fue Vicealmirante De Castilla», *Correo Erudito*, 3, 1943, pp. 152-153.
- _____, «Miçer Francisco Imperial murió antes de abril de 1409», *Correo Erudito*, 4, 1947, pp. 179-180.
- GARCÍA-BERMEJO, Miguel M., «Algunos aspectos de la definición del amor en la poesía cancioneril castellana del siglo XV», en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, ed. Ana Méndez Collera y Victoriano Roncero López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 1996, pp. 275-284.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, *Las Germanías de Valencia*, Barcelona, Península, 1975.

- GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, «Los poetas sevillanos en el *Cancionero de Baena*», *Archivo Hispalense*, 32, 1960, pp. 117-143.
- GERLI, Michael, ed., *Poesía cancioneril castellana*, Madrid, Akal, 1994.
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, «Fuentes y significado del “Decir al nacimiento de Juan II” de Francisco Imperial», *Révue de Littérature Comparée*, 38, 1964, pp. 115-120.
- _____, «Origen y significado de una alegoría: Juan II en el *decir* de Francisco Imperial», en *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*, eds. Rizel Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 161-170.
- _____, «Francisco Imperial y la Estrella Diana: Dante, Castilla y los poetas del *dolce stil nuovo*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, 1987 [a], pp. 123-145.
- _____, «El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial y sus sierpes: la bestia *Asyssyna*», *Hispania*, 70, 1987 [b], pp. 206-213.
- GOLDBERG, Harriet, «Riddles and Enigmas in Medieval Castilian Literature», *Romance Philology*, XXXVI-2, 1982, pp. 209-221.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, *El «Proemio e Carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M.^a José, «Elementos fantásticos en los Cancioneros», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 93-100.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, Ruy, *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, CSIC, 1943.

_____, *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 2004.

GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, «Notas al “Dezir al nacimiento de Juan II” de Francisco Imperial», en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval (Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, Santiago de Compostela, 2-5 de abril, 2001)*, coord. por Eva María Díaz Martínez, Juan Casas Rigall, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, pp. 371-386.

GRECO, Joseph V., *Parallel Study of Dante's «Divina Comedia» and Imperial's «Dezyr a las syete Virtudes»*, Diss., Pittsburgh, Univ. of Pittsburgh, 1950.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2009.

GROULT, Pierre, «Dante, la liturgie et le “Decir a las siete virtudes”», *Les Lettres Romanes*, 19, 1965, pp. 396-405.

HARTNETT, Daniel, «Biographical emulation of Dante in Mena's *Laberinto de fortuna* and *Coplas de los siete pecados mortales*», *Hispanic Review*, 79, 2011, pp. 351-373.

INFANTES, Víctor, «Espejos poéticos y fama literaria. Las nóminas de autoridades líricas (siglos XV-XVII)», *Bulletin Hispanique*, 106, 2004, pp. 23-44.

JURADO, José, *El Cancionero de Baena: problemas paleográficos*, Madrid, CSIC, 1998.

KEHREN, Lucien, *La route de Samarkand au temps de Tamerlan. Relation du voyage de l'ambassade de Castille à la cour de Timour Beg par Ruy González de Clavijo, 1403-1406*, París, Imprimerie Nationale, 1990, pp. 49-55.

KROTKOFF, George, «The Arabic line in the *Cancionero de Baena*», *Hispanic Review*, 42, 1974, pp. 427-429.

LABRADOR HERRAIZ, José J., *La poesía dialogada medieval. La pregunta en el Cancionero de Baena. Edición y antología*, Madrid, Akal, 1966.

_____, «Las preocupaciones doctrinales de los poetas del *Cancionero de Baena*», *Boletín de la Institución Fernán González*, 181, 1973, pp. 882-915.

_____, *Poesía dialogada medieval: la “pregunta” en el “Cancionero de Baena”*: estudio y antología, Madrid, Maisal, 1974.

_____ y Ralph A. DI FRANCO, «Un género que se resistió a desaparecer: preguntas y respuestas a finales del siglo XVI y principios del XVII», *Prologus Baenensis*, 1, 2003 [en línea; consultado el 23 de junio de 2015].
[<http://www.juanalfonsodebaena.org/prologus1.htm>.]

LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Los Guzmán, señores de Sanlúcar, en el siglo XIV», *Historia. Instituciones. Documentos*, 36, 2009, pp. 229-249.

_____, *Andalucía en el siglo XV. Estudios de historia política*, Madrid, 1973.

LAPESA, Rafael, «Notas sobre Miçer Françisco Imperial», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 337-351.

_____, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

_____, «Los endecasílabos de Imperial», en *Miscelánea Filológica dedicada a Mons. A. Griera*, Sant Cugat del Vallès, Instituto Internacional de Cultura Románica, 1960, pp. 25-47.

_____, «Los endecasílabos de Imperial y su evolución poética», en su *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 92-94.

_____, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en su *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 145-171.

LARRA, Mariano José de, *El doncel de don Enrique el doliente, historia caballeresca del siglo XV*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1834 (2 tomos).

LATORRE VICO, Nicolás, «Mitología y antigüedad clásica en Micer Francisco Imperial»
[<http://es.scribd.com/doc/32323424/Mitologia-y-Antiguedad-Clasica-en-Micer-Francisco-Imperial#scribd>]

LÁZARO CARRETER, Fernando, «La poética del arte mayor castellano», en sus *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111.

- LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon, 2 tomos, 1949-1952. [reimpr. Ginebra-París, Slatkine Reprints, 1981.]
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «Un decir más de Francisco Imperial: Respuesta a Fernán Pérez de Guzmán», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, I (1947), pp. 170-175.
- _____, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950.
- _____, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice a Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval* [1950], Madrid, FCE, 1983, pp. 369-449.
- _____, «Doña Angelina de Grecia», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, 1960, pp. 89-97.
- _____, «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», en su *La tradición clásica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 100-117.
- LONDERO, Renata, «Tamerlano sulla scena spagnola di fine Seicento: *El vaquero emperador y Gran Tamorlán de Persia*, di J. Matos Fragoso, J. B. Diamante e A. Gil Enríquez», en *Studi offerti ad Alexandru Nicolescu dagli amici e allievi di Udine*, ed. V. Vatteroni, Udine, Forum, 2001, pp. 119-132.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (Marqués de Santillana), *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 2 vols., 1983.
- _____, ed. A. Gómez Moreno y M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.
- _____, *Poesía lírica*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.
- _____, *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, ed. Hugo O. Bizarri, Kassel, Reichenberger, 1995.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.

- _____, «Fama literaria de Tamorlán en España en el siglo XV», en *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 369-374.
- _____, «Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana», en *La condición de la mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, Casa de Velázquez / Universidad Complutense, 1986, pp. 9-38.
- LORENZO GRADÍN, Pilar, «La canción de la malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam" (Actas del Congreso Internacional "Lyra mínima oral III", Sevilla, 26-28, noviembre de 2001)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Univ. de Sevilla, 2004, pp. 189-208.
- LORRIS, Guillaume de y Jean DE MEUN, *Roman de la Rose*, ed. Carlos Alvar y Julián Muela, Madrid, Siruela, 1986.
- LUQUIENS, Frederick Bliss, «The *Roman de la Rose* and Medieval Castilian Literature», *Romanische Forschungen*, 20, 1907, pp. 284-320.
- MAC LENNAN, Luis Jenaro, «Para una nueva edición de Micer Francisco Imperial», *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 407-422.
- MANERO SOROLLA, M.^a Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- _____, «La imagen del ave Fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio», *Anuario de Estudios Medievales*, 21, 1991, pp. 291-305.
- MANRIQUE, Jorge, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.
- _____, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Vicenç Beltran, 'Biblioteca Clásica de la RAE', Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2013.
- MARTÍN DE CÓRDOVA (Fray), *Compendio de la fortuna*, ed. Fernando Rubio Álvarez, Madrid, BAE, 1964, pp. 5-63.

- MARTÍNEZ CRESPO, Alicia, «Amor y Medicina en dos composiciones cancioneriles del siglo XV», en *Studia in honorem Germán Orduna*, ed. Leonardo Funes y José Luis Moure, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 253-260.
- MARTOS, Josep Lluís, ed., *La poesía en la imprenta antigua*, Alicante, Universitat d'Alacant, 2014.
- MASSON DE GÓMEZ, Valerie, «A new interpretation of the final lines of the “Desir de las syete virtudes”», *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 412-427.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. Maxim. Kerkhof, Madrid, Castalia, 1997.
- MENDOZA NEGRILLO, Juan de Dios, *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del BRAE, Madrid, RAE, 1973.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía, 13 vols., 1890-1908.
- MINGUZZI, Edy, *El enigma fuerte. El código oculto de la Divina Comedia*, Barcelona, Alta Fulla, 2000.
- MORRÁS, María, «La ambivalencia en la poesía de cancionero: algunos poemas en clave política», en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval (Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval, Santiago de Compostela, 2-5 de abril, 2001)*, coord. por Eva María Díaz Martínez, Juan Casas Rigall, Santiago de Compostela, Universidad, 2002, pp. 335-370.
- _____, ed., Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Castalia, 2003.
- MORREALE, Margherita, «El *Desir a las siete virtudes* de Francisco Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*», en *Lengua-Literatura-Folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1967, pp. 307-377.
- _____, «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema *Dante en España hasta el siglo XVII*», *Annali del Corso di Lingue e Letteratura straniere dell'Università di Bari*, 8, 1967, pp. 93-184.

- MORROS, Bienvenido, «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», *Revista de Literatura medieval*, 12, 2000, pp. 193-246.
- MOTA PLACENCIA, Carlos, «Sobre el *corpus* poético de Francisco Imperial (y unos ecos de Petrarca). Balance y nuevas perspectivas», en *Actas del II Congreso Internacional sobre el «Cancionero de Baena». In memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 236-260.
- NANNUCCI, Vincenzo, *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Barbèra, Bianchi, 2 vols., 1856-1858.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1986.
- NEPAULSINGH, Colbert I., ed., Francisco Imperial, «*El dezir a las syete virtudes*» y otros *poemas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- NYKL, Alois Richard, «*Cancionero de Baena*, 226 v. 2», *Hispanic Review*, 6, 1938, pp. 349-350.
- OCHOA ANADÓN, José Antonio, «La Embajada a Tamorlán. Su recorrido por el Mediterráneo occidental», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992, pp. 149-168.
- OLLER, María Teresa y Fermín PARDO, *Los mayos en el campo de Requena-Utiel y otras comarcas valencianas*, Requena, Centro de Estudios Requenenses, 1997.
- OLTRONA Visconti, Gian Domenico y Gustavo DI GROPELLO, *Imperialis Familia: Tavole genealogicheImperiale, di Genova ed Imperiali, di Napoli, Piacenza*, [Gustavo di Gropello], 1999.
- ORDAX, Salvador Andrés, «Iconografía de las virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXII-LXXIII, 2006-2007, pp. 9-34.
- ORTEGA SIERRA, Sara, «Peñas de “gayos” en el *Cancionero de Baena*: definición, tipología y poética del *dezir* lúdico», *Prologus Baenensis*, 3, 2010 [en línea; consultado el 16/07/2015].

[<http://www.juanalfonsodebaena.org/revista/prologus-baenensis-3/peleas-de-gayos-en-el-cancionero-de-baena-definicion-tipologia-y-poetica-del-dezir-ludico-2>]

OVIDIO NASÓN, Publio, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, trad. y ed. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 1987; 2ª ed., 1991.

PAMPÍN BARRAL, Mercedes, «Cantan ruiseñores cantares más de ciento: la evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril», en *Lyra Minima Oral. Los géneros breves en la poesía tradicional*, ed. Carlos Alvar, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2001, pp. 63-71.

PARDO, Fermín y José Ángel JESÚS-MARÍA, *La música popular en la tradición valenciana*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2002.

PARRILLA, Carmen, «Notas acerca de lecturas femeninas en el siglo XV», en *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera*, eds. Elena Artaza et altri, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 347-354.

_____, ed., Diego de San Pedro, *Cárcel de amor (con la continuación de Nicolás Núñez)*, Barcelona, Crítica, 1995.

_____, Antonio CHAS AGUIÓN et altri, eds., *Edición y anotación de textos (Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos, A Coruña, 25-28 septiembre 1996)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1998.

_____, Patricia BOTTA y José Ignacio PÉREZ PASCUAL, eds., *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, 2 vols, 2001.

PATCH, Howard R., *El Otro Mundo en la literatura medieval*, trad. María Rosa Lida de Malkiel, México, FCE, 1956.

PEREA RODRÍGUEZ, Óscar, *La época del Cancionero de Baena: Los Trastámara y sus poetas*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2009.

_____, “Quebrantar la jura de mis abuelos (I): los conversos en los primeros cancioneros castellanos medievales (1369-1454)”, en *Lo converso: orden imaginario y realidad en la cultura española (siglos XIV-XVII)*, eds. Ruth Fine, Michèle Guillemont y Juan Diego Vila, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 19-54.

PÉREZ BOSCH, Estela, *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías*, Valencia, PUV, 2009.

_____, *Los poetas valencianos del Cancionero general (Valencia, 1511 y 1514)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2011.

PÉREZ BUSTAMANTE, Rogelio, «Los almirantes de Castilla: descripción histórica e institucional —siglos XIII a XVI—», *Cuadernos monográficos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, 14, 1991, pp. 7-23.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán, *Generaciones y Semblanzas*, ed. José Antonio Barrio, Madrid, Cátedra, 1998.

PÉREZ-EMBID, Florentino, *El Almirantazgo de Castilla hasta las Capitulaciones de Santa Fe*, Sevilla, CSIC-Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1944.

PÉREZ PASCUAL, José Ignacio, Patricia BOTTA y Carmen PARRILLA, eds., *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, 2 vols, 2001.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de “comedia”», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, 1978, pp. 151-158.

_____, ed., Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana), *Poesías completas*, Madrid, Alhambra, 2 vols., 1983.

_____, ed., Juan de Mena, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989.

_____, ed., *Poesía femenina en los cancioneros*, Biblioteca de Escritoras, 13, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.

- _____, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- _____, «La obra literaria del Marqués de Santillana», en *El Marqués de Santillana, 1398-1458: los albores de la España Moderna*, 4 vols., Hondarribia, Nerea, 2001, vol. III [*El humanista*, ed. Joaquín Yarza Luaces], pp. 83-100.
- _____, «Poesía femenina en la Edad Media castellana», en *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española*, ed. Nieves Baranda Leturio y Lucía Montejo Gurruchaga, Madrid, UNED, 2002, pp. 13-32.
- _____, *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004.
- PÉREZ ROSADO, Miguel, «Dos notas sobre la *Consolación de Filosofía* de Boecio en la Edad Media castellana», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 4, 1993, pp. 113-126.
- PETRARCA, Francesco, *Cancionero*, ed. Antonio Prieto; trad. Enrique Garcés; cronología y biografía María Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1989.
- _____, *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, Milán, Mondadori, 3ª ed., 2014.
- _____, *Lettere Senili*, volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti [1ª ed.; 1869], 2 vols., Florencia, Le Monnier, 2010.
- _____, *Triunfos*, ed. Guido M. Capelli [edición bilingüe italiano-castellano], Madrid, Cátedra, 2003.
- PHIPPS, Carolyn C., «El incesto, las adivinanzas y la música: diseños de geminación en el *Libro de Apolonio*», *El Crotalón*, I, 1984, pp. 807-818.
- PIEPER, Josef, *Las virtudes fundamentales*, Madrid, Rialp, 8ª ed., 2003.
- PLACE, Edwin B., «The Exaggerated Reputation of Francisco Imperial», *Speculum*, 21, 1946, pp. 457-473.
- _____, «Francisco Imperial y las violencias sevillanas de 1391», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, pp. 194-195.

_____, «Present status of the controversy over Francisco Imperial», *Speculum*, 31, 1956, pp. 478-484.

POST, C. R., «The Beginning of the Influence of Dante in Castilian and Catalan Literature», *The 26th Annual Report of the Dante Society of America*, Cambridge (Mass.), 1908, pp. 1-39.

PROIA, Isabella, «Análisis de las relaciones entre PN1 y MH1: el caso del decir “En dos setecientos e más dos e tres” de Francisco Imperial (ID 0532) y de la respuesta de fray Diego de Valencia de León (ID 0500 R 0532)», comunicación del congreso *La tradizione della poesia castigliana tardomedievale: questioni e prospettive di ricerca*, Università di Roma La Sapienza, 28 febbraio 2014, en prensa.

PUIGVERT OCAL, Alicia, «Perfil lingüístico y literario de Ferrant Sánchez de Calavera», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 8, 1989, pp. 135-160.

RECIO, Roxana, *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 1995.

_____, *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. José Luis Canet, Valencia, PUV, 2011.

RODADO RUIZ, Ana María, “*Tristura conmigo va*”: *fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000 [a].

_____, ed., Pedro de Cartagena, *Poesía*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000 [b].

_____ y Francisco CROSAS LÓPEZ, «¿Otra edición del *Cancionero de Baena*?», en *Actas del XIII Congreso Interancional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. Jesús Díez Garretas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2 vols., vol. 2, pp. 1601-1618.

RUFFINATTO, Aldo e Iole SCAMUZZI, *Le tre corone in Spagna*, Turín, Celid, 2008.

RUIZ, Juan, *Libro de buen amor*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1985.

- _____, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alambra, 1977.
- _____, «El prodigioso nacimiento de Fernando el Católico», en *De lo humano a lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, 2012, pp. 331-354.
- SAN PEDRO, Diego de, *Obras completas*, vol. I: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1985.
- _____, *Cárcel de amor (con la continuación de Nicolás Núñez)*, ed. C. Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles, «“Fortuna velut luna”: iconografía de la *Rueda de la Fortuna* en la Edad Media y el Renacimiento», *eHumanista*, Vol. 17, 2011, pp. 230-253.
- SÁNCHEZ SAUS, Rafael, *Linajes sevillanos medievales*, Sevilla, Guadalquivir, 1991.
- _____, «El almirantazgo de Castilla y las primeras expediciones y asentamientos en Canarias», *En la España Medieval*, 28, 2005, pp. 177-195.
- SANSONE, Giuseppe E., «Emendations métriques au “Desir a las syete virtudes” de Francisco Imperial», *Bulletin Hispanique*, 69, 1967, pp. 5-25.
- _____, «Sul testo del “Desir al nascimento de Juan II” di Francisco Imperial», *Neuphilologische Mitteilungen*, 69, 1968, pp. 302-324.
- _____, «Francisco Imperial e la penetrazione dell’endecasilabo italiano in Spagna», en sus *Saggi Iberici*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 63-111.
- SANTORO, Mario, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Nápoles, Liguori, 1978.
- SANVISENTI, Bernardo, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milán, Ulrico Hoepli, 1902.

- SAVI-LOPEZ, Paolo, «Un imitatore spagnolo di Dante nel '400 (Francisco Imperial)», *Giornale Dantesco (Bullettino della Società Dantesca)*, III, 1896, pp. 465-469.
- _____, «Precursori spagnoli di Dante», *Giornale Dantesco (Bullettino della Società Dantesca)*, IV, 1896, pp. 360-363.
- SERRADILLA AVERY, Dan Manuel, *Seville: Between the Atlantic and the Mediterranean, 1248-1492: Pre-Columbus Commercial Routes from and to Seville*, tesis doctoral, University of St. Andrews, 2007.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Navegación y comercio en el Golfo de Vizcaya. Un estudio sobre la política marinera de la Casa de Trastámara*, Madrid, CSIC, 1959.
- _____, «Nobleza y Monarquía en la política de Enrique III», *Hispania*, XLVII, 1952, pp. 323-400.
- TATO GARCÍA, Cleofé, «Las rúbricas en la poesía cancioneril», en *Canzonieri Iberici*, eds. Patrizia Botta, Carmen Parrilla y José Ignacio Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos - Universidade da Coruña, 2001, 2 vols., vol. I, pp. 351-372.
- TOVAR, Antonio, «Un suspiro de doña Angelina de Grecia», *Correo Erudito*, I, 1940, p. 328.
- VÉLEZ-SÁINZ, Julio, «La iconización de lo femenino en la Edad Media (de Prudencio a la corte de Juan II)», *Tejuelo*, 3, 2008, pp. 57-76.
- VICENTE GARCÍA, Luis Miguel, «Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes», *Revista de poética medieval*, 12, 2004, pp. 121-158.
- WHETNALL, Jane, «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica*, XXI, 1992, pp. 59-82.
- WOODFORD, Archer, «Francisco Imperial's Dantesque *Dezir a las Syete Virtudes*: A Study of Certain Aspects of the Poem», *Italica*, 27, 1950, pp. 88-100.
- _____, «More about Identity of Miçer Francisco Imperial», *Modern Language Notes*, 68, 1953, pp. 386-388.

_____, «Edición crítica del *Dezir a las syete virtudes* de Francisco Imperial»,
Nueva Revista de Filología Hispánica, 8, 1954, pp. 268-294.